## UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

#### WILSON DE SOUZA NOGUEIRA

A ESPETACULZARIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS

# UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

#### WILSON DE SOUZA NOGUEIRA

### A ESPETACULARIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS

ORIENTADORA: PROFA. DRA. SELDA VALE DA COSTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

## Ficha Catalográfica (Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Nogueira, Wilson de Souza

A espetacularização do imaginário amazônico no boi-bumbá de Parintins / Wilson de Souza Nogueira. - Manaus: UFAM, 2013.

244 f.; il.

Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas.

Orientadora: Profª Drª Selda Vale da Costa

1. Festas folclóricas – Parintins (AM) 2. Bumba-meu boi – Parintins (AM) 3. Lendas – Amazônia 4. Folclore – Parintins (AM) I. Costa, Selda Vale da Costa (Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU (2007): **398.1(811.3)**(043.2)

#### WILSON DE SOUZA NOGUEIRA

## A ESPETACULARIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS

Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, linha de pesquisa 1, do Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Amazonas.

Manaus, 28 de junho de 2013

Comissão Examinadora
Professora Dr. <sup>a</sup> Selda Vale da Costa – Ufam
Orientadora
Professora Dr. <sup>a</sup> Marilene Corrêa da Silva Freitas – Ufam
Membro
Professora Dr.ª Luciana Gonçalves de Carvalho – Ufopa Membro
Professor Dr. Ernesto Renan de Melo Freitas Pinto – Ufan Membro
Professor Dr. Wellington José de Oliveira Pereira – UFPE
Membro

Aos meus pais, Adolfo Farias Nogueira e Júlia de Souza Nogueira, que compreenderam o valor da educação e foram aos limites das suas possibilidades para ter seus filhos alfabetizados. À minha mulher, Maria do Rosário, e aos meus filhos, Dassuem e Enã, aos quais devo o apoio e a colaboração de primeira hora para aprimorar meus conhecimentos. Aos meus irmãos, Almir, Julires, Sueli, Nazaré, Wanderléa e Janderlei, com os quais também compartilho mais esta vitória.

#### Agradecimentos

Por intermédio da Professora Dr. a Selda Vale da Costa, orientadora severa, crítica e afetuosa, agradeço a todos os professores que me ajudaram chegar até aqui: da saudosa Alexandrina Monteverde, alfabetizadora, aos da Ufam, com os quais já convivo há duas décadas.

#### Agradeço também:

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que financiou este estudo durante 31 meses;

À Universidade Federal do Amazonas (Ufam) e ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPSCA), que produzem e disseminam conhecimentos sobre a diversidade social e biológica da Amazônia;

À presidente da Associação Folclórica Boi-bumbá Caprichoso, Márcia Baranda; ao presidente da Associação Folclórica Boi-bumbá Garantido, Telo Pinto; aos artistas dos dois bois-bumbás; à presidente do Instituto Memorial Parintins (Impin), Irian Butel; sem o apoio e colaboração dessas instituições e pessoas, a realização da pesquisa de campo seria muito mais dificultosa;

Aos amigos Ivânia Vieira e Tenório Telles, por intermédio dos quais destaco a contribuição dos demais para que esta meta fosse cumprida de forma exitosa;

À acadêmica de jornalismo da FBN Mayara Lima, responsável pela digitalização das entrevistas gravadas para este estudo.

#### **RESUMO**

As mudanças ocorridas nas práticas culturais, desde o surgimento das novas tecnologias da informação e comunicação, principalmente a partir dos anos de 1990, quando se prenuncia a possibilidade de horizontalização das mídias, suscitam debates e estudos sobre os impactos que elas podem provocar na sociedade. No macrocosmo é bem provável que essa movimentação – ou agitação – signifique apenas mais uma astuciosa jogada do capital para manter as aparências sobre a realidade. No microcosmo, porém, é possível existirem forças que, mesmo sob a influência da fetichização da vida, produzem fenômenos socioculturais para superar as aparências e gerar mudanças. Os bois-bumbás de Parintins, mesmo na sua versão espetacular, utilizam-se das expressões artísticas e do imaginário regional para destacar – e até denunciar –questões fundamentais da diversidade social e biológica da Amazônia. A finalidade desta narrativa é contribuir com a compreensão das festas populares amazônicas para além da efemeridade do espetáculo.

#### Palavras-chave

Boi-Bumbá de Parintins, espetáculo midiático, festas populares e imaginário amazônico.

#### **ABSTRACT**

The changes in cultural practices since the emergence of new information and communication technologies, particularly since the 1990s, when it foreshadows the possibility of flattening OF the medias, raised discussions and studies about the impact they cause in society. In macrocosm, it is likely that this movement – or shaking – means just another crafty move of the capital to keep up appearances about reality. In microcosm, however, it is possible that there are forces, even under the influence of LIFE'S fetishization produces sociocultural phenomena overcome appearances and create changes. The Bois-Bumbás of Parintins, even in its spectacular version, is used the REGIONAL artistic expression and imagination to highlight – and even denounce – the fundamental questions of social and biological diversity of the Amazonia. The purpose of this narrative is to contribute to the understanding of festivals Amazonian beyond the ephemerality of the show.

#### **Keywords**

Boi-Bumbá of Parintins, media spectacle, popular festivals and amazon imaginary.

#### **SUMÁRIO**

#### Introdução. Andar, caminhar... 13

Capítulo 1.	O	boi-bumbá	e o	desafio	acadêmico	29
-------------	---	-----------	-----	---------	-----------	----

- 1.1.Boi-bumbá 29
- 1.2. A tese ou "a obra de si próprio" 32

#### Capítulo 2. Múltiplos olhares 42

- 2.1 O olhar dos deuses 45
- 2.2. O olhar das águas 46
- 2.3. Olhares caminhantes 50
- 2.4. Invenções de contrários 52
- 2.5. O silêncio do recomeçar 58
- 26. Fé, paixão e negócio 62
- 2.7. A política dança conforme a toada 74
- 2.8. Contrários no teatro da economia 77
- 2.9. Cunhã-poranga, a deusa da Justiça 81

#### Capítulo 3. A trama do tradicional e do moderno 89

- 3.1. Nas pegadas do boi 91
- 3.2. O terreiro, a rua e o espetáculo 95
- 3.3. Múltiplas experiências 100
- 3.4. Novos espectadores 103
- 3.5. Vozes em conflito 108
- 3.6. Imaginário das toadas 118
- 3.7. O jogo do mercado 126
- 3.8. Diversidade de atores sociais 138

3.9. Imaginário em conexão 145							
3.10. Metamorfoses contínuas 149							
3.11. O turismo e a cidade 152							
3.12. Além do espetáculo 154							
Capítulo 4. A viagem dos construtores do espetáculo							
4.1. Criação, segredos e revelação 158							
10 D 1 7 166							

#### o 158

- 4.2. Processo de Produção 166
- 4.3. Comissão de Arte 168
- 4.4. Repertório de toadas 175
- 4.5. Montagem do espetáculo 177
- 4.6. Conselho de Arte 188
- 4.7. Tudo converge para o grande espetáculo 192
- 4.8. Autonomia relativa 164

#### Capítulo 5. Pesquisa: subjetividade como fator criativo 198

- 5.1. Bosque do imaginário 199
- 5.2. Profissionalização da pesquisa 210
- 5.3. Roteiro da fundamentação teórica 219
- 5.4. Na cultura, tudo circula, tudo se fundamenta 226

#### **Todo fim finge que finda** 232

#### Referências 237

#### Quadros

- Quadro 1. Itens do regulamento do Festival Folclórico de Parintins 177
- Quadro 2. Referências utilizadas pelo boi-bumbá Caprichoso em 1997 212-213
- Quadro 3. Referências utilizadas pelo boi-bumbá Caprichoso em 1997 213-215
- Quadro 4. Referência bibliográfica usada pelo Garantido em 2001 216

#### **Figuras**

- Figura 1. Palco e vitrine para o imaginário amazônico 29
- Figura 2. Imagem de satélite da ilha que abriga Parintins: quadro aberto à imaginação 45
- Figura 3. Padre Márcio: Igreja mais próxima das festas populares 62
- Figura 4. Altar no curral: comunhão dos fiéis-foliões 63
- Figura 5. Boi na Câmara: a festa popular se manifesta como poder 74
- Figura 6. Cunhã-poranga a deusa de olhos abertos como símbolo que clama por Justiça 81
- Figura 7. A palminha ressoa na tessitura eletrônica da batucada do boi-bumbá 89
- Figura 8. Boi de rua: a hora do contato com o público, sem distinção 95
- Figura 9. A renovação do voto da tradição que se mantém na brincadeira de rua 95
- Figura 10. A busca do visível e do invisível que se entrelaçam nas redes humanas 103
- Figura 11. Sêo Venâncio e dona Raimunda: vozes que apelam à tradição 108
- Figura 12. Sinhazinha, o reforço do mito das três raças no espetáculo 138
- Figura 13. Pajé: personagem étnico incorporado ao boi-bumbá espetacular 139
- Figura 14. "Rascunhada", uma viagem coletiva da imaginação rumo ao boi de arena 156
- Figura 15. Rascunho: passo da materialização da imagem em arte concretizada 156
- Figura 16. Ateliê do artista: o lugar onde a impossibilidade é parte do cotidiano sem ser obstáculo 157
- Figura 17. Mãos que transformam insumos em obras de arte 166
- Figura 18. Comissão e sócios convidados escolhem toadas oficiais 175

- Figuras 19 e 20. Artistas moldam peças definidas no projeto do boi de arena 198
- Figura 21. Ritual Tariano: desenho de Teco Mendes 221
- Figura 22. Figurino do Pajé: desenho de Macoy Cardoso 222
- Figura 23. Ritual Ianomami, alegoria criada por Júnior de Souza 223
- Figura 24. Navio de turistas fundeado no Amazonas, em frente à cidade de Parintins 232

#### INTRODUÇÃO. ANDAR, PARA CAMINHAR SEMPRE

Para melhor compreensão deste estudo, traço considerações a respeito das noções espetacularização, imaginário amazônico e Boi-Bumbá de Parintins.

Refiro-me à *espetacularização* como resultado do efeito radicalizado do espetáculo sobre a coisa espetacularizada. 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. Sociedade do espetáculo (DEBORD, 2008), indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 1985) e sociedade excitada (TÜRCKE, 2010), entre outras metáforas, tentam compreender como as relações sociais, nos seus mais variados níveis, transformam-se em mercadoria. Esses conceitos, direta ou indiretamente, também estarão presentes neste estudo, porque são necessários ao entendimento da função da mercadoria nas sociedades capitalistas.

Ressalvo, porém, que a noção de espetáculo não pode se restringir ao entendimento datado de Debord, para o qual a contínua modernização, que se verifica do final do século 19 ao início do 21, alienou a sociedade moderna a ponto de torná-la mediada por imagens. Afirma Debord (2008, p. 14) na tese 4: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens". A teoria da sociedade do espetáculo pretende ser geral e, por isso, não deve aparecer como falsa, a ponto de ser desmentida pela sequência dos fatos; ao mesmo tempo, precisa tornar-se uma tese perfeitamente inadmissível, para declarar mal aquilo que todos acham bom (DEBORD, 2008, p. 150-151). Debord segue, pelo visto, a ideia do fenômeno social determinado por situações sócio-históricas sem quaisquer possibilidades de mudanças fora da ruptura do modo de produção atual.

Sua teoria fundamenta-se em noções e conceitos macroestruturais, como os de mercado, consumo e alienação, que também, no tempo e no espaço, estão em permanentes processos dialógicos. Assim, é necessário reconhecer que hoje o espetáculo constitui-se elemento fundamental do próprio imaginário social, uma vez que o desenvolvimento das tecnologias, principalmente as da comunicação, permite que subjetividade e objetividade se articulem em processo interacional. Não dá para negar que o espetáculo contemporâneo transcende as análises de Debord ao se apresentar como um fenômeno transmidiático, por

onde circulam as culturas do mundo, inclusive aquelas antes enclausuradas nos guetos étnicos das populações pobres. O espetáculo não perde, em si, as suas essências primordiais das feiras, do circo e da tragédia, mas seria inadmissível negar a sua importância sociocultural como veículo dos fluxos das culturas-mundo.

Caracterizo o imaginário amazônico como constitutivo de imagens, sentimentos, lembranças, experiências e visões do real capazes de expressar e/ou de representar modos de vida, coisas e a natureza de um lugar/região social e territorialmente localizado. O imaginário recria e reordena a realidade e, por isso, atua no âmbito do real, mas sem necessidade de quaisquer controles de cunho racional. Dotado de faculdade transgressora, o imaginário poderá recorrer aos tempos imemoriais, à história e ao futuro sem, necessariamente, estar preso em nenhum desses lugares-tempo. Ao imaginário é possível reconstruir o passado ou construir o porvir, mesmo que estes não tenham ocorrido ou não venham a ocorrer. O imaginário é uma complexa teia de relações reais ou imaginadas que se entrelaçam e formam entes culturais. Formulo essa noção de imaginário amazônico nas ideias de Gilbert Duran (2002), Michel Mafessoli (2007), Gaston Bachelard (2005, 1996), Debord (2008) e Morin (2003, 1996). Da confrontação genealógica conceitual, Juremir Machado da Silva (2006, p. 12) extraiu a seguinte definição: "O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal – projeção irreal que poderá se tornar real –, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna como elemento propulsor".

A Amazônia é um ente cultural. Nela coabitam o imemorial, a história e suas perspectivas como invenções sociais que se tecem no tempo e apontam perspectivas para o futuro. O *imaginário amazônico* 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.

Reivindico ao *Boi-Bumbá de Parintins* a condição de manifestação cultural da Amazônia. Os resultados deste estudo apontam que em Parintins (AM) se desenvolveu uma variante do bumba meu boi do Nordeste que agregou elementos do imaginário amazônico. Não se tem notícias de que, antes do ano de 1965, quando se iniciou o Festival Folclórico de Parintins, o bumba meu boi ou uma das suas variantes em outras regiões

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Compreendo o Festival Folclórico de Parintins como evento articulado com a indústria cultural – principalmente com o turismo cultural e de entretenimento – e cada vez mais importante do ponto de vista

tenha recepcionado personagens e expressões artísticas tão "alheias" aos seus fundamentos tradicionais e, ao mesmo tempo, tão próximos da espetacularização midiática. O boi-bumbá tradicional narra a morte e ressurreição do belo e estimado boi de um rico fazendeiro. O animal é sacrificado pelo peão da fazenda, Pai Francisco, a pedido da sua mulher, Catirina, que necessitava aplacar o desejo provocado por sua gravidez. Cada região adapta o folguedo, por meio do auto do boi, as suas peculiaridades socioculturais, mas sem modificar a estrutura narrativa fundadora. Na acepção de Mário de Andrade (1982), o boi-bumbá é uma dança dramática.

Em Parintins, houve uma reformulação radical na forma de apresentação do boibumbá. A brincadeira de terreiro incorporou novos personagens, desenvolveu dança coreográfica, gênero musical próprio (a toada amparada por harmonia), conjunto de percussão e criou uma narrativa que mistura os fundamentos do boi-bumbá com os do imaginário amazônico, principalmente os das culturas indígeno-caboclas. O *Boi-Bumbá de Parintins* se transformou em espetáculo popular de massa, despertou interesse da mídia e se distanciou no modo como se apresenta o bumba meu boi ou o boi-bumbá tradicional.

Postas em questão, por meio de pesquisa bibliográfica e de campo, tais noções se tornaram conceitos-chave das mudanças que conduziram a brincadeira de terreiro em espetáculo popular e midiático. As mudanças advindas das suas articulações internas e externas com outras culturas e expressões artísticas, conforme aponta esta pesquisa, são responsáveis pela reafirmação de um regionalismo mais cultural e menos político. O boibumbá, em Parintins, mesmo tangido por setores intelectuais e políticos simpáticos a certo folclore tradicionalista, firmou-se como um "misturador de culturas" e se projetou para o mercado, embora ainda não esteja totalmente assumido pela indústria cultural.<sup>2</sup>

O Boi-Bumbá de Parintins mantém relação com a indústria cultural, mas ainda não está totalmente absorvido pelo "sistema" (mercado) engendrado pelos conglomerados de comunicação no Brasil. Trata-se de manifestação popular que, ao

econômico. Mas assim como os seus congêneres no mundo, não se realiza unicamente em função da racionalidade econômica. Assim pontua Hobsbawm (2013, p. 55) sobre o tema: "Os festivais, apesar de incrustados no sistema econômico, mais amplo, não são, como a ópera não é, empreendimentos racionais em termos econômicos [...] Como a ópera, os festivais, em particular os onerosos, dificilmente seriam viáveis sem subsídios públicos ou privados, e sem patrocínio comercial".

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Adorno e Horkheimer (1985) referiam-se, por indústria cultural, às companhias de cinema, rádios e jornais como um sistema capaz de homogeneizar a cultura em países democráticos e autoritários. Esse sistema se aprimorou ao constituir-se em conglomerados e sua família aumentou com o surgimento da TV e da internet.

assumir a defesa da natureza e das culturas amazônicas, arrecada recursos do poder público e da iniciativa privada, incentiva o mercado de *shows* e exerce influência na política local e regional. Os bois-bumbás parintinenses não se sustentam como produtos de mercado. Ainda dependem, em grande medida, da mediação do Estado para fechar contratos com grandes patrocinadores e divulgadores. O patrocínio da Coca-Cola,<sup>3</sup> por exemplo, é descontado no recolhimento de impostos estaduais, enquanto o principal anunciante das transmissões ao vivo é o governo do Amazonas.

Do ponto de vista institucional, os bois-bumbás estão amarrados a um sistema de dependência econômica relativa forjada pelo Estado, patrocinador e mediador das suas existências no mundo midiático ou no mundo do espetáculo. Essa condição não lhes retira o caráter de mercadoria, mesmo que seus produtos (*shows*, CDs, DVDs) não circulem amplamente no sistema de mercado. O Boi-Bumbá de Parintins é uma festa regional, ainda que conhecida no Brasil e em outros países. Observo, todavia, que tanto o mercado quanto a sua exacerbação, o espetáculo, constituem-se em desafio à criatividade artística para superar as imposições das esferas do mercado e da política.

A pesquisa de campo leva-me a sugerir que, tolhido pelas ingerências do mercado e da política, os artistas orientaram a versão espetacular do boi-bumbá para a afirmação de elementos estéticos e linguísticos vinculados às culturas regionais. Não que esses temas estivessem fora dos interesses do mercado, mas, provavelmente, porque ofereceram a possibilidade de apresentação de um espetáculo regional articulador das características do tradicional e do moderno.

A história nos indica que as artes não perdem seus vínculos com suas origens ou tradições, mas se dinamizam e se enriquecem ao dialogar com as expressões artísticas de outras culturas. Nesse contexto, podemos afirmar que os bois-bumbás parintinenses ingressaram no mercado imitando personagens do cinema norte-americano, da tourada espanhola, do Carnaval carioca ou dos concursos de beleza feminina da TV. O exemplo que lhes custa mais caro é o da criação das *tribos de tontos*, 4 dos filmes caubóis dos

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A Coca-Cola, companhia norte-americana com sede mundial em Atlanta, é patrocinadora oficial do Festival Folclórico de Parintins desde 1995. Em 1998, a companhia realizou uma campanha em nível internacional, "para valorizar toda a beleza e originalidade" do Festival Folclórico de Parintins. *Press release* da Coca-Cola informa que, naquele ano, cem formadores de opinião do Brasil e do exterior – jornalistas, autoridades e personalidades da vida cultural – foram convidados para assistir ao festival no camarote VIP da empresa, no bumbódromo (COCA-COLA, 1998).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A encenação da luta entre índios e soldados da cavalaria norte-americana era corrente entre os adolescentes que a assistiam no cinema. Parintins chegou a contar com cinco salas de cinema entre as

estúdios de Hollywood, que se misturavam aos elementos do imaginário dos migrantes nordestinos, dos caboclo-ribeirinhos e dos indígenas amazônicos.

No começo da década de 1980, os bois-bumbás trocam as "tribos de tontos" por "cordões" com nomes de tribos amazônicas e deflagram o processo de substituição da imitação pela criação. A mudança põe em destaque, no espetáculo, encenações das culturas indígenas amazônicas. Aprimorou-se, com o passar do tempo, uma expressão artística regional que reivindica o reconhecimento das culturas contemporâneas e ancestrais amazônicas. Constam nas festas de bois-bumbás manifestações de apreço às culturas indígenas, assim como, no Carnaval, os negros podem se sentir orgulhosos da sua ancestralidade africana e/ou da sua brasilidade mestiça.

Do conjunto das expressões artísticas dos bois-bumbás, a música, no gênero toada de boi, é a que mais sobressai como agente da inovação em razão dos seguintes motivos: é dela que emanam a coreografia, a performance nos itens individuais, a elaboração das alegoria e a energia que anima os brincantes e as galeras. Como produto, as toadas também circulam mais rápido no mercado e muitas delas se transformam em peças antológicas e logo duram mais. Suas mensagens são menos um estilo e mais um discurso musical, uma hibridização de música folclórica com música comercial tematizada na realidade e no imaginário amazônico.

Paradoxalmente, a toada de boi é expressão artística que mais contribui com a permanência da fundamentação da tradição e dos mitos de criação do Boi-Bumbá de Parintins. Suas letras exaltam os fundadores dos bois, o "lugar onde tudo se originou", símbolos, rituais das culturas índias e caboclas, personagens, heróis reais e imaginários, e assim formam uma "consciência moral" que assegura reconhecimento e legitimação sociocultural ao boi-bumbá reinventado na Amazônia.

As letras das toadas de boi-bumbá, desde a década de 1980, aperfeiçoam um discurso que chama a atenção do público para as condições de vida do caboclo amazônico, para a preservação do meio ambiente, para a luta da sobrevivência das etnias indígenas e

décadas de 1960 e 1970. Entre os adolescentes havia especialistas em "camonha", curumins que organizavam e dirigiam as cenas e cenários. Ao que tudo indica, "camonha" seria corruptela de "came on boys!", a senha de ataque dos guerreiros. O historiador Eric Hobsbawm afirma que o mito local do caubói americano disseminou-se no mundo graças ao domínio dos Estados Unidos sobre a comunicação de massa: "[...] porque a voga puramente local do western foi ampliada e internacionalizada por meio da influência global da cultura popular americana, a mais original e criativa do mundo industrial e urbano, e dos veículos

global da cultura popular americana, a mais original e criativa do mundo industrial e urbano, e dos veículos de comunicação de massa que a difundiram e eram dominados pelos Estados Unidos (HOBSBAWM, 2013, p. 327).

para a defesa das culturas nativas. É isso que constata o estudo das toadas dos CDs dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso do festival de 2004, realizado pela pesquisadora da Universidade de Grenoble Maria Eva Letízia (2006). Outra pesquisa, realizada pela professora da Universidade Federal de Mato Grosso, Elizabeth da Conceição Santos (2012), destaca que a expressividade dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso emerge das toadas que incorporam a temática ambiental na sua complexidade e inter-relação dos fatores que a interagem, seja por meio da exaltação da beleza da natureza ou pelo alerta a sua exploração e destruição. Esses exemplos situam o espetáculo dos bois-bumbás além da mera efemeridade, uma vez que geram, também, informação, reflexão e conhecimento sobre a Amazônia.

A pesquisa atesta que a abrangência da representação simbólico do boi-bumbá parintinense avança no ritmo do entrelaçamento dos interesses das mídias,<sup>5</sup> principalmente da TV, com os dos realizadores da competição dos bois-bumbás, com destaque para a participação dos artistas. O antropólogo Hermano Viana (1999) diagnosticou: "O bumbódromo é um dos palcos onde a Amazônia, sem pedir licença a ninguém, redefine seu lugar na cultura brasileira. Como a floresta já retomou a Transamazônica, os novos índios<sup>6</sup> reescrevem a trama do boi e fazem dela o seu ritual".

Os estudos acadêmicos sobre as festas populares preocupam-se mais com os impactos do mercado sobre a tradição do que sobre as articulações da tradição com o mercado. Não é difícil perceber, mesmo nas investigações que priorizam os fatores econômicos, que as festas populares espalham suas motivações, interesses, atividades e efeitos sobre o todo social. A análise de uma festa popular não deve escapar ao conceito de fenômeno social total<sup>7</sup> (MAUSS, 2003), uma vez que ela costuma envolver todos os

\_

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> As mídias caçam audiências, para negociá-las com os anunciantes; os artistas buscam audiências em busca de reconhecimento profissional e melhor remuneração.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> O antropólogo se refere à substituição dos cordões de índios do Oeste norte-americano por "tribos" de índios da Amazônia, com suas danças e rituais.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Diz Mauss (2003, p. 187) a esse respeito: "Nesses fenômenos sociais totais, como nos propomos a chamálos, exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas supondo formas particulares de produção e do consumo, ou melhor, da distribuição – sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam. Braga (2002, p. 416-422) aborda o boi-bumbá parintinense na perspectiva na prestação total ou *poltlatch* por considerar que eles se orientam pela lógica da abundância para apresentar.

aspectos da vida da comunidade que a realiza.<sup>8</sup> O enfoque dado pela comunidade ou pela pesquisa é que pode enfatizar um dos aspectos dessa totalidade.

Ao imergir na relação do imaginário amazônico com o espetáculo, constato que o Boi-Bumbá de Parintins se propõe a ser uma manifestação artística popular regional mais reconhecida pelo fator cultural do que pelo fator político, econômico ou religioso. Esse fato é favorecido pela influência política dos artistas na decisão, na elaboração e realização do "boi de arena". Os artistas de ponta ou artistas de boi são os construtores desse espetáculo. Esse aspecto determinou que esta investigação se concentrasse nos membros do Conselho de Arte (Caprichoso) e na Comissão de Arte (Garantido) e não em outros setores das duas associações. Autores intelectuais, produtores e realizadores do espetáculo, os artistas têm no imaginário amazônico a fonte que alimenta e retroalimenta a arte de criar e recriar sonhos, fantasias e realidades.

O que tem se posto em questão, mais frequentemente na investigação de cunho econômico, é a apropriação do imaginário popular ou do folclore pelo mercado, situação que lhe retira aspectos que descontextualizam ou deturpam suas características originais. Transformado em mercadoria, fetichizado ou espetacularizado, o imaginário perderia importância simbólica e função social, haja vista o seu deslocamento sociocultural para a esfera dos negócios. Se há coerência nesse entendimento, cuja origem está em Marx (1996), não seria incoerente dizer que o imaginário indígena-caboclo, recriado no Boi-Bumbá de Parintins, contribuiu para que as culturas dos povos amazônicos conquistassem espaço de divulgação nas mídias.

Destaco que, na sua versão de terreiro, o bumba meu boi ou o boi-bumbá era visto, jocosamente, pelas elites locais, como uma brincadeira de pobres, onde se misturavam negros, o migrante nordestino e os caboclos. O índio era tratado até mesmo pelos mestiços como um ser do mato e arredio aos costumes dos civilizados. Representava — e ainda representa em larga medida — empecilho ao avanço do progresso sobre as riquezas da

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Braga (2002, p. 416-422) aborda o boi-bumbá parintinense na perspectiva de *prestações totais* ou do *poltlatch* por considerar que eles se orientam pela lógica da abundância para apresentar um espetáculo grandioso que cresce a cada ano.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Refere-se ao espetáculo apresentado pelos bois-bumbás na arena.

 $<sup>^{10}</sup>$  É assim que os artesãos, pintores e escultores se autoclassificam quando atingem a especialização e a compreensão da produção e realização do espetáculo como um todo.

natureza. Progresso e ciência – desde o século 17 e, principalmente, a partir do Iluminismo, no século 18 – creem que a natureza deve servir aos interesses do homem moderno e racional. Os índios, seres da natureza, por isso, irracionais, deveriam ser exterminados física ou culturalmente.

Os índios lutaram até os limites de suas forças, para sobreviver e defender suas terras da invasão e das pilhagens. Primeiro, contra o colonizador europeu, depois contra os migrantes nordestinos usados pelas empresas capitalistas para saquear seus seringais, contra frentes extratoras de minerais (ouro, diamantes, manganês, areia, seixo); de madeiras; de frutos, sementes e óleos vegetais; da caça e da pesca predatórias; e mais recentemente contra os plantadores de soja e companhias petrolíferas. Os bois-bumbás de Parintins tornaram essas questões temas dos seus espetáculos e dão conta da existência, para o mundo, da sociodiversidade amazônica, no momento em que as ciências da natureza lhe facilitavam uma supervisibilidade por intermédio da necessidade de preservação da sua biodiversidade.

O "artista de boi" inseriu os índios amazônicos no espetáculo do boi-bumbá por meio da recriação das suas culturas, que passaram a existir além das aldeias e dos tratados antropológicos que circulam nas universidades. Assim, é possível compreender o Boi-Bumbá de Parintins como veículo de comunicação e conscientização de aspectos culturais, manifestos e latentes, de povos que viveram e vivem historicamente suas contradições. Do ponto de vista da abordagem temática, o espetáculo de boi-bumbá expressa um diálogo multicultural, onde índios, brancos, negros e mestiços celebram o desejo da convivência harmoniosa. O boi-bumbá representa, por isso, a possibilidade de sobrevivência das tradições de cada uma dessas culturas no mundo globalizado. Tradição e modernidade, nesse caso, são fluxos culturais que interagem ou se misturam permanentemente.

No Brasil, fenômeno equivalente ao constatado no Boi-Bumbá de Parintins também ocorreu com a música afro-baiana, produzida nos guetos de negros de Salvador, a partir da década de 1980 (GUERREIRO, 2000) ou com o forró pé de serra dos sertões nordestinos que, desde o final da década de 1940, faz-se presente na indústria cultural, e assim influencia outras modalidades de forró e fomenta festas juninas como atração turística em cidades do Nordeste (CASTRO, 2012). Da percussão dos grupos mais famosos da Bahia, como o Ilê Ayê, Olodum, Muzenza, Ara Ketu e Malê Debalê, surgiu o samba-reggae, que foi incorporado pelas bandas de trios elétricos e logo alcançou

projeção nacional. O forró pé de serra, cuja musicalidade é extraída de uma sanfona, uma zabumba e um triângulo, incorporou novos instrumentos e se diversificou harmonicamente.

Diz Guerreiro (2000, p. 17) sobre o fenômeno baiano: "A música afro-baiana deixa de ser local para ser global. A inserção nesse mercado sinaliza a vitória da estética percussiva e a percussão assume um novo lugar na arena estético-cultural de Salvador". Castro (2012), menos otimista, aponta a cooptação e o estriamento – pelas municipalidades –, a espetacularização e a mercantilização das festas juninas, mas acentua que, apesar disso, elas ainda são o espaço/tempo do encontro, do reencontro, do congraçamento, da celebração, das possibilidades de novas sociabilidades, que podem ser viabilizadas no espaço íntimo da casa, no espaço funcional da hospedagem ou no espaço coletivo da rua, ou mesmo no espaço racionalizado patrimonialmente da arena privada. "Em cada praça festiva, destas aqui estudadas, tanto se pode ter uma macrofesta, totalizante e massiva, como podem ocorrer, também, as pequenas nucleações como unidades festivas difusas" (CASTRO, 2012, p. 310).

No jornal *Diário de Pernambuco*, de 11 de janeiro de 2013, encontrei uma reportagem, assinada pela jornalista Carolina Santos, com um trecho da história de dona Glorinha, 78 anos, cantadora de coco, que se preparava para lançar o seu primeiro CD solo. Nascida e criada na comunidade de pescadores de Amaro Branco, em Olinda (PE), dona Glorinha aprendeu a arte do coco ainda na infância, com a sua mãe, Maria Belém, mas havia anos sem praticá-la. A retomada da festa do coco na comunidade ocorreu em 1990 e, em 2002, foi gravado o primeiro CD com um grupo de cantores locais. Em 2006, ela participou do segundo CD do coco de Amaro Branco.

Agora, dona Glorinha decidiu fazer o CD solo para divulgar a música/dança que herdou dos seus ancestrais negros. Embora satisfeita com a importância que a mídia atribui ao coco, ela disse que ainda não se acostumou com as novas tecnologias e com a espetacularização das festas populares. "Não dá pra cantar segurando o microfone e tocar o ganzá, ao mesmo tempo. Quando eu era novinha, o coco só tinha ganzá, voz e zabumba. E muita palma do povo. E também o som dos tamancos, que a gente cantava e batia o pé". Para ela, não é fácil concordar com as mudanças: "Hoje tem muito mais coisas, como o pandeiro que antes não tinha. O povo também não bate mais tantas palmas. No CD, mesmo, eu pergunto: 'Cadê as palmas?'. Coco tem que ter palmas".

Na praia de Tambaú, em João Pessoa, também em janeiro de 2013, assisti a um *show* de rua de uma família que ganha a vida tocando forró pé de serra, pai e mãe de todos os forrós da indústria cultural. José Valmir do Nascimento (pai), na zabumba; José Valber (filho), no triângulo; e Valberene (filha), na sanfona de oitenta baixos; e dona Neide (mãe), na arrecadação. Entre uma apresentação e outra, o grupo vende o CD *Valberene*, *a menina sanfoneira*, que traz na capa os telefones para contatos de *shows*. José Walmir explicou-me que faz *shows* por cidades do interior da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. "O forro pé de serra não morre nunca. Agora com a gravação de CD mais fácil é que não morre mesmo. Eu prefiro ficar aqui, com o nosso forró verdadeiro e sem patrão", afirmou-me Nascimento.

O que têm esses episódios da cultura popular brasileira nordestina em comum com o Boi-Bumbá de Parintins? Primeiro, são manifestações locais/regionais; segundo, em alguma medida se apropriam também das novas tecnologias; terceiro, utilizam as tecnologias da indústria cultural para estar no mercado. Ou, no outro extremo, resistem aos afagos da indústria cultural e das novas tecnologias, como os tocadores de forro pé de serra de João Pessoa ou de Amargoso, Cachoeira e Cruz das Almas, que promovem festas alternativas aos festivais juninos animados por forró-eletrônico, forró-pancadão ou forró-universitário.

Desde o samba, que saiu dos guetos para a Marquês de Sapucaí, ao coco tradicional de dona Glorinha, que ressurge para pegar carona na disposição da mídia de elevá-lo à música/dança conhecida das massas, as mudanças traumatizam a tradição e estimulam as vanguardas. Confrontam, nesse contexto, visões de mundos de épocas. A esse respeito o pensador Walter Benjamin pontificou: "Cada época deve sempre tentar arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la" (BENJAMIN, 2012, p. 11-12).

O Boi-Bumbá de Parintins não é um fenômeno insular na história da indústria cultural. Se quiséssemos particularizá-lo, seria um acontecimento até tardio, talvez, em função de ter surgido na periferia da indústria cinematográfica, televisiva, fonográfica, turística, mas esses aspectos não o impediram de se envolver no mercado como manifestação cultural local/regional, porque adotou o imaginário amazônico como forma de se expressar artística e culturalmente. Esse envolvimento se tornou mais visível e acentuado com o aprimoramento das tecnologias que favoreceram as transmissões ao vivo de TV e possibilitaram a internet e suas redes sociais de interação global imediata.

Esse é um dos fatores que desmitifica a ideia de que não há explicação para a existência de uma festa tão deslumbrante "em pleno coração da floresta amazônica", como argumentam, com certo deslumbramento, os meios de comunicação que cobrem esse evento.

Aliás, mitificar é uma prática humana universal. O real nem sempre se encerra em si mesmo; às vezes carece de explicações fabulosas para se incorporar ao cotidiano – e, nos ditos tempos modernos, para permanecer no mercado. O mito, nesse caso, é o real e o real é o mito. Como explicar a habilidade "quase sobrenatural" do balé contemporâneo russo, quando a Rússia até meados do século 20 era um país eminentemente rural? A bailarina russa Tatiana Leskovo<sup>11</sup> foi instada a revelar, no programa "Conexão", <sup>12</sup> da TV Brasil, os porquês desse extraordinário desempenho. O principal e decisivo fator, segundo ela, foi o fato de a Rússia possuir tradição em danças folclóricas. Balé clássico e danças folclóricas se fundiram, por meios das técnicas desenvolvidas na América e na Europa Ocidental, para fazer emergir uma das escolas mais importantes do balé mundial do século 20.

Guardadas as devidas proporções, esse exemplo também vem ao encontro da explicação do nível de espetáculo alcançado pelos bois-bumbás de Parintins: a junção da técnica artística com tecnologia e um fantástico imaginário latente das populações amazônicas indígeno-caboclas. Fatores que se juntaram, a partir de meados da década de 1980, com o surgimento do movimento global de preservação do planeta. A Amazônia, sua sociodiversidade e biodiversidade estão no centro desse embate de mil faces e ideologias. Os bois-bumbás de Parintins, oportunamente, ingressam nesse debate pelo viés cultural da recriação do imaginário amazônico, como destaque para o imaginário caboclo-indígena.

O estudo do fenômeno Boi-Bumbá de Parintins com enfoque nas expressões artísticas é complexo. Teorias que se fecham disciplinarmente não dão conta dessa complexidade. Ou são, no mínimo, pouco esclarecedoras em razão de iluminarem partes em detrimento do todo. Ao mesmo tempo, possuem conceitos que, quando postos em processo dialógico, tornam-se importantes e necessários à problematização, prospecção e

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Bailarina russa radicada no Brasil, uma das fundadoras do corpo de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Programa apresentado por Roberto D'Ávila, domingo à noite, pela TV Brasil.

contextualização dos fenômenos no tempo e no espaço. Este estudo, por isso, não se orienta por uma metodologia fechada em si ou por um caminho que rejeita atalhos ou desvios.

Esta pesquisa viajou por caminhos tortuosos, incertos e complexos da cultura, como a entende Morin (2007, p. 207): "[...] conjunto de saberes, saber fazer, regras, estratégias, hábitos, costumes, normas, interdições, crenças, ritos, valores, mitos, ideias, tudo aquilo que se perpetua de geração em geração, reproduz em cada indivíduo e alimenta, para geração e regeneração, a complexidade individual e social". A cultura, para esse modo de pensar, engloba culturas e desconhece a natureza como dualidade excludente. Para enxergar a natureza na cultura e a cultura na natureza, recorri ao uso dos operadores da recursividade, da dialógica e do holograma, como sugere Edgard de Assis Carvalho (2006).

Ao preferir as estratégias do pensamento complexo a um método disciplinar, vislumbro reconhecer o imaginário humano como resultado de uma operação cognitiva articulada pela cultura e pela natureza ao mesmo tempo. Para melhor explicação recorro novamente a Carvalho: "Somos naturais porque inscritos numa complexa ordem biológica; somos culturais porque capazes de elaborar estratégias de sobrevivência e adaptação a curto, médio e longo prazos, onde quer que nos encontremos" (CARVALHO, 2006, p. 194). Ou como sustenta o próprio Morin (2007, p. 10): "O indivíduo humano, mesmo na sua autonomia, é 100% biológico e 100% cultural, apresenta-se como o ponto de um holograma que contém o todo (da espécie, da sociedade) mesmo sendo individualmente singular. Carrega a herança genética e ao mesmo tempo o *imprinting* <sup>13</sup> e a norma de uma cultura".

Pesquisar e escrever, atividades que ora desenvolvo, é um ato que mobiliza razão, sensibilidade, lembranças, desejos, imaginação, criação, ficção, realidade e sociabilidades. É dessa forma que podemos entender esta pesquisa como ato cognitivo do campo da natureza e da cultura. Eu próprio também constituo, com o meu acervo de

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> O *imprinting* é uma marca sem retorno imposta pela cultura, primeiramente familiar, depois social, e que se mantém na vida adulta. Inscreve-se no cérebro desde a primeira infância por estabilização seletiva das sinapses. Essas inscrições vão marcar irreversivelmente o espírito do indivíduo no seu modo de conhecer e de agir. A isso se acrescenta e combina a aprendizagem que elimina *ipso facto* outros modos possíveis de conhecer e de pensar (MORIN, 2007, p. 208).

espécie, de indivíduo e de sociedade, no todo e na parte, a elaboração, a realização e os resultados deste estudo.

Procuro clarear essa questão no Capítulo 1, onde ponho em simbiose recortes da minha história de vida, com destaque para os das atividades cognitivas, com a história do sujeito da pesquisa, no caso o Boi-Bumbá de Parintins. São passagens, cumplicidades e afetuosidades que se ajustam e se desajustam numa viagem por mundos conhecidos e desconhecidos. Ficcionistas, pesquisadores, cientistas, informantes de carne osso e espírito, personagens imaginárias e reais transitam, às vezes até com certa desenvoltura, nas fronteiras da razão e da desrazão. O Capítulo 1 também prenuncia uma escrita transgressora aos estilos preestabelecidos para dar conta, sem ser imperativo, de criar e adaptar a narrativa ao imponderável que me espreita no caminhar por territórios nem tanto conhecidos.

No Capítulo 2, vislumbro a cidade de Parintins em condição tridimensional, para enxergá-la, também, nas perspectivas dos deuses que a criam e a recriam metafisicamente. Ao invés de observá-la fixamente, procuro pô-la em movimento ou em fluxo, como se visse suas gentes, casas, ruas, praças e paisagens arquitetônicas e naturais por meio de uma câmera fotográfica equipada com *zoom*. Mergulhei no perau do verbo para produzir imagens que a máquina não consegue captar porque essas imagens e paisagens ainda se encontram nas trevas ou transpassaram para o território da luz em excesso. Este narrador, tão próximo e tão distante das coisas narradas, é um ser que se espanta consigo mesmo, nas suas idas e vindas entre Parintins e Manaus, navegando no rio Amazonas, com a inconstância da natureza — dupla inconstância, dupla natureza em interação com as culturas que se movem nos rios e fluem no cotidiano dos homens e mulheres ribeirinhos e citadinos.

Nas permanências, nas impermanências e nas vivências surge, mansamente, Parintins, até o viajante dar conta do seu comprimento, da sua largura e da sua profundidade. Nas suas ruas transitam passos apressados, enturmados ou solitários, ditando o ritmo da vida e da morte; automóveis e motocicletas abafam o murmúrio dos rios que banham a ilha e anunciam a vida citadina; a pintura das casas, a sinalização do trânsito, as conversas no lugar público ou privado, a musicalidade, as gestualidades e o artesanato imprimem a força do ícone da cultura local, a "brincadeira do boi-bumbá". O observador tem diante de si uma cidade e suas instituições entrelaçadas na cultura do boi-bumbá e vice-versa. O ente cultural, às vezes latente, às vezes manifesto, transborda sua

importância e influência para a política, para a religião, para a justiça, para as artes e para as ciências. Brincadeira e coisa séria, ficção e realidade, imaginação e imaginário misturam-se no *ethos* social e inventam uma cidade que transborda as fronteiras geográficas e demográficas. O boi-bumbá pode ser analisado e compreendido, como veio a ocorrer em Parintins, como fato social total (MAUSS, 2003).

No Capítulo 3, estabeleço as ligações sócio-históricas do Boi-Bumbá de Parintins com o mercado, aqui tomado nos termos do espetáculo e/ou da indústria cultural, desde os anos de 1970, no momento em que o rádio, o cinema, a TV e a indústria fonográfica consolidam a imagem de empresas capitalistas nacionais. Essa "ligação" se deve, principalmente, ao fato de empresas dos segmentos do entretenimento, da diversão e dos produtos culturais se verem obrigadas, por pressão dos artistas e dos consumidores nacionais, a oferecer produtos cada vez mais próximos da realidade brasileira.

Criou-se, nessa época, condição para que expressões artísticas regionais, além do samba carioca e do baião do sertão nordestino, inserissem-se na programação da produção, da distribuição e da comercialização da indústria cultural. O cantor e compositor parintinense Chico da Silva gravou "Cantiga de boi-bumbá" (hoje mais conhecida como toada de boi-bumbá) em 1972, sete anos após a primeira edição do Festival Folclórico de Parintins.

Outras toadas foram gravadas por Chico da Silva na década de 1980, período exitoso da sua carreira como sambista nacional. O Boi-Bumbá de Parintins se aproxima da indústria cultural por meio das gravadoras. Somente a partir de 1990, quando se consolida como expressão da cultura amazônica, é que os bois-bumbás e seus produtos ganham atenção da mídia nacional. Em 1977 e 1978, por exemplo, os CDs oficiais dos bois-bumbás foram gravados e distribuídos em nível nacional pelo consórcio Globo/Polydor/Polygran. Na mesma década, iniciaram-se as transmissões ao vivo de TV para cidades do Amazonas e, no período de 2008 a 2012, para todo o Brasil, por meio da TV Band. O Boi-Bumbá de Parintins, em razão da sua relação com a mídia e com o mercado, passou por mudanças que o deixaram distante da antiga brincadeira de terreiro. Hoje, a "brincadeira" está entre os grandes espetáculos a céu aberto do Brasil, ao lado dos

\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>A Band TV teria desistido da transmissão em razão do desinteresse do telespectador pelo espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins. Neste ano de 2013, as redes regionais TV Amazonas, via TV AmazonSat (canal fechado) e TV A Crítica (canal aberto) disputam o direito de transmitir a competição dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso.

carnavais do Rio, São Paulo e de Salvador. No espetáculo, a "brincadeira" assumiu a defesa da natureza e das culturas amazônicas, por meio da teatralização do seu imaginário.

O Capítulo 4 abre-se à observação-participante do trabalho dos artistas do Conselho de Arte do boi-bumbá Caprichoso e da Comissão de Arte do boi-bumbá Garantido, para a elaboração e realização dos espetáculos de 2010 e 2011. Este capítulo está baseado em diários de campo, anotações, entrevistas, impressões, inferências e análises que, na narrativa, incluem-se polifonicamente. Assim como nos demais capítulos, passo do *eu* para o *nós* e do *nós* para o *eu* sempre que, premido pela necessidade de esclarecer ao leitor situações particulares ou gerais, mas consciente de que *eu* e *nós* constituem a complexidade dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa.

No campo, estabeleci a interlocução necessária para compreender, naqueles momentos, o trabalho, as relações de trabalho, a estrutura organizacional, as tensões internas e externas, as estratégias e, sobretudo, a "viagem" dos "artistas de boi" pelo imaginário amazônico para criar e realizar os espetáculos dos bois-bumbás parintinenses. É possível afirmar que é a partir a criação do Conselho de Arte e da Comissão de Arte que os bois-bumbás profissionalizam seus espetáculos, no final da década de 1990, e assim aperfeiçoam expressões artísticas que já compunham a brincadeira, como a coreografia, a música (composição e harmonia), o teatro e a cenografia – essa última dominada por grandes alegorias.

A pesquisa de campo nos indica que a viagem criativa dos artistas tem propósito para além da efemeridade do espetáculo. E, entre tantos outros, há o de inserir o boibumbá na mídia regional/nacional/mundial como expressão cultural amazônica. Essa ideia está ancorada na transformação do imaginário das culturas regionais em mensagens de apelo preservacionista, para comunicar ao mundo as relações homem-natureza-homem na Amazônia.

No Capítulo 5, abordo a preocupação dos artistas com a fundamentação ou sustentação teórica dos espetáculos. Antes da criação do Conselho de Arte (1997) e da Comissão de Arte (1999), as apresentações dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido aconteciam *aleatoriamente* – ou, no mínimo, sem o planejamento do que poderia vir a ocorrer na arena do bumbódromo. Desde então, os organizadores dos bois-bumbás – e mais precisamente os artistas – passaram a desenvolver procedimentos, técnicas, tecnologias e adaptar linguagens artísticas para aperfeiçoar e, sobretudo, para "organizar" seus espetáculos. É nesse processo que surge a necessidade de dar sentido ao conteúdo

do que se apresentava na arena por meio da coleta direta de dados, da pesquisa bibliográfica e até mesmo de "laboratórios" sobre atividade de personagens ou situações do cotidiano representadas.

O Conselho de Arte já inserira nos seus quadros, desde a sua fundação, a função de pesquisador, no caso uma pesquisadora, que divide essa tarefa com o próprio coordenador do setor, o engenheiro civil e artista plástico Simão Assayag. Assayag organiza, também, a apresentação do espetáculo do Caprichoso em três episódios, um para cada noite, no modo do espetáculo operístico. Com a mesma finalidade foi criada a Comissão de Arte do Garantido, embora a função de pesquisador não esteja evidenciada em seus quadros. Este estudo constatou que a teorização do espetáculo surge para explicar, para uma banca de jurados especialistas (folcloristas, antropólogos, artistas plásticos, musicólogos, bailarinos etc.), aspectos artísticos do boi-bumbá parintinense que não constam do bumba meu boi nem nas suas variantes em outras regiões.

Com o passar dos anos, a influência dos jurados, por meio da justificativa das suas notas, e da pesquisa acadêmica que as universidades produziram sobre o Boi-Bumbá de Parintins, a fundamentação teórica do boi de arena tornou-se imprescindível. O Conselho de Artes, por exemplo, já possui em seus quadros pesquisadores profissionais, que não desenvolvem outras tarefas senão a de pesquisar ou checar informações colhidas pelos artistas do boi.

Observo que, neste momento, enquanto a academia se apropria daquilo que os bois-bumbás produzem em termos de expressões artísticas e representações socioculturais, para elaborar reflexões e gerar conhecimento científico, seus artistas também se apropriam dos estudos acadêmicos para fundamentar suas criações espetaculares. Conhecimento empírico e conhecimento científico entrecruzam-se na realização de um fenômeno sociocultural que se sustenta nas possibilidades das técnicas, da fé, do afeto e da paixão. Não seria exagero afirmar que os bois-bumbás, por meio dos seus espetáculos, defendem teses perante uma banca de especialistas.

#### CAPÍTULO 1. NO CAMINHO, HÁ UMA CIDADE



Figura 1. Palco e vitrine para o imaginário amazônico

Os parintinenses costumam afirmar que Parintins é a sala de visita do Amazonas, graças a sua localização geográfica. De fato, esta é a primeira cidade amazonense que é avistada por quem sobe o rio Amazonas, vindo através das terras e águas paraenses. Nos dias de hoje, esse agrado, fruto do estado de autoestima do morador local, enche-se de sentido com a fama do festival folclórico protagonizado pelos bois-bumbás Garantido e Caprichoso dentro e fora do país. Os holofotes da mídia transformaram a sala de visita em vitrine das expressões culturais amazônicas midiatizadas.

#### 1.1 O boi-bumbá

Em Parintins, o boi-bumbá ocorre em maio e junho, no final do período de seis meses de chuvas intensas. A cidade<sup>15</sup> está localizada numa das ilhas do arquipélago

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Em 2010, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) divulgou que Parintins, com 5.592.378 km², possuía uma população de 102.033 habitantes, o correspondente a uma densidade demográfica de 17,14 habitantes por quilômetro quadrado.

Tupinambarana, na margem direita do rio Amazonas, a 325 quilômetros em linha reta de Manaus, capital do Estado do Amazonas. Os bois-bumbás Garantido (cor vermelha) e Caprichoso (cor azul) encerram, nas três últimas noites de junho, o festival folclórico da cidade, cuja primeira edição foi realizada em 1965. O espetáculo, com duas horas e meia de duração por noite, para cada boi-bumbá, é realizado, desde 1988, no bumbódromo, um teatro de arena com capacidade oficial para 15 mil pessoas. Nesses três dias, a cidade recebe ao menos 50 mil turistas 16 ou *visitantes*, como prefere chamá-los a população local.

Os turistas são atraídos ao festival parintinense desde a década de 1980, quando grupos de simpatizantes desse folguedo passaram a divulgá-lo em Manaus, por meio de reuniões de lazer animadas por toadas. Em 1988, com a inauguração do bumbódromo, o Estado assume, por meio de parceria com as agremiações folclóricas e prefeitura local, a organização e realização do evento. O Boi-Bumbá de Parintins entra, a partir dessa época, na agenda de eventos turísticos do Amazonas e aprimora as suas relações com o mercado, em versão espetacular, e diferencia-se da dança de terreiro ou da dança dramática animada por tambores, palminhas (matracas), chocalhos e raspadores, folgança típica das parentelas.

Ainda não há uma pesquisa voltada para o estudo da memória do boi-bumbá, em Parintins, que alcance o período anterior à provável data de criação dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, supostamente em 1913. Até mesmo essa data é questionável porque ela foi estabelecida no clima da competição entre os dois bois pela primazia do título de "mais antigo e mais tradicional".

Por ocasião da fundação do festival, em 1965, havia três bois-bumbás. Garantido, Caprichoso e Campineiro. O Garantido foi fundado por Lindolfo Monteverde e o Caprichoso por Roque Cid, ambos *versadores* de raízes nordestinas. O Campineiro, da comunidade rural Aninga, teria surgido em 1890, e disputou os festivais de 1978 e 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Não há fonte segura a respeito do número de turistas porque o controle de passageiros de barcos, meio de transporte fluvial mais utilizado na região, é precário. Os meios de comunicação locais chegam a mencionar cem mil turistas, o que é, certamente, um exagero.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Essa data de fundação é defendida pelo atual presidente do Campineiro, Eduardo Paixão de Souza, 62 anos, em entrevista a Santos (2013). Outras fontes divergem dessa versão, mas depoimentos colhidos por Santos dão conta da existência do Campineiro para um tempo antes do festival.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Em 1978, o Campineiro contou com a colaboração e participação dos alunos e professores do *campus* avançado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) em Parintins. Em 1983, competiu a convite da prefeitura municipal, organizadora do festival, em razão da não participação do boi-bumbá Caprichoso em protesto a supostos esquemas de favorecimento ao Garantido em julgamentos anteriores. A história do

mas se desfez porque os brincantes da cidade se concentraram no Garantido e no Caprichoso. Antes da instituição do festival, os dois bois-bumbás já polarizavam a preferência dos apreciadores da brincadeira e protagonizam encontros de rua que começavam com os *desafios* cantados entre seus amos e às vezes terminavam em conflito físico entre foliões.

Em 1965, a Juventude Alegre Católica (JAC), formada por jovens animadores culturais, promoveu um festival folclórico com a participação de pássaros, quadrilhas e bois-bumbás. As primeiras edições foram realizadas na quadra da Paróquia de Nossa Senhora do Carmo, na avenida Amazonas, sempre no período de 10 a 30 de junho. Aos bois-bumbás foram reservados os três últimos dias do festival que, desde 2005, foi transferido para o último fim de semana de junho, para atender à conveniência dos turistas.

Para prevenir conflitos entre brincantes de Garantido e Caprichoso, os organizadores do evento criaram dois portões de acesso às arquibancadas, também separadas, para os torcedores, situação que prevalece no bumbódromo. Iniciava-se, desse modo, o Festival Folclórico de Parintins que, no ano de 2012, realizou a sua 47.ª edição. A rivalidade das ruas, agora transfigurada na competição pela melhor apresentação no bumbódromo. A partir de então, a brincadeira aprimorou os seus espetáculos e chegou ao final da década de 1990 com destaque entre as manifestações culturais de massa da Amazônia.

O Boi-Bumbá de Parintins instigou-me, desde cedo, como tema de investigação social. Com o passar dos anos, entrelacei-me na sua complexidade, para tentar compreendê-lo na sua relação com as sociedades amazônicas e com a indústria cultural. Pesquisar o boi-bumbá parintinense tornou-se o meu ofício acadêmico ou o exercício diário do espírito instigado a estranhar até mesmo aquele fenômeno que não lhe parece estranho. Quando me lembro do primeiro passo dessa caminhada, recarrego-me de novas energias para continuar a caminhar, porque a estrada a percorrer ainda se perde no horizonte. Conhecer é um eterno caminhar: a cada passo, um novo conhecimento e, também, um novo desafio. Seguindo as pegadas do boi-bumbá, cheguei aqui, no doutorado, que sintetiza essa longa caminhada pelo mundo acadêmico, da qual falarei um

\_

Campineiro é tema do livro *Boi Campineiro: a história do festival de Parintins que não foi contada*, de autoria do jornalista Jonas Santos (2013).

pouco, para que o leitor contextualize as minhas incursões cognitivas nas culturas amazônicas.

#### 1.2. A tese ou "a obra de si próprio"

Em 2011, numa conversa com alunos do Ensino Médio, fui incitado por uma pergunta aparentemente ingênua: – Professor, o que é um doutorado? Pensei: Então! O que é um doutorado? Minha primeira intenção foi a de responder secamente: – "Não sei!". Ouviria da turma senão uma sonora gargalhada ao menos um burburinho que traduziria a minha dificuldade de explicar, assim de supetão, coisas ou situações tão complexas, afinal o conhecimento, independentemente da sua classificação ou conceituação, é resultado do ato de vivermos.

Então, expus ao grupo os desafios e as responsabilidades do fato de vivermos – o que implica, necessariamente, compreendermos a vida como resultado da relação dos seres humanos entre si e com todos os seres vivos e seus ambientes.

Assim, o maior desafio é nos reconhecermos como parte dessa experiência que mantém a vida há milhões de anos, para termos consciência de que o destino do planetavida depende do compartilhamento dos seus benefícios com todos os que o habitam. Envolvemo-nos – eu e a plateia – em um diálogo para tentar responder à intrigante questão. Claro, em vez de uma, apresentaram-se inúmeras definições para essa tão almejada etapa de uma carreira acadêmica.

Aquela pergunta, talvez feita com toda despretensão do mundo, fez-me mergulhar também nas reflexões sobre a minha trajetória escolar: os primeiros passos na alfabetização, no primário, no Ensino Fundamental e no Ensino Médio; no Ensino Superior, os primeiros contatos com os pensadores clássicos e contemporâneos da Sociologia, da Ciência Política e da Antropologia, suas preocupações teóricas e práticas para compreender a convivência humana e melhorá-la, por mais antagônicas que sejam, as ideias de cada um deles. Depois, no mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPSCA/Ufam), a necessidade do aprofundamento e do amadurecimento intelectual contextualizado por meio da formulação teórica ou da pesquisa que vislumbra resultados em favor da melhoria da qualidade de vida do planeta. Vi-me, nessa fase, diante do compromisso de contribuir com o debate que antevê o fim das fronteiras que ainda separam as diversas formas de conhecimentos e saberes. O doutorado empurrou-me, outra

vez, para o mundo das incertezas: o próprio conhecimento está sob a dúvida, porque a certeza, para o espírito livre, é o começo e não fim do possível entendimento do mundo.

Preciso, antes de tudo, compreender-me como parte dessa perplexidade, que é a complexidade da vida. Ensina Delore-Momberger (2005): "Fazer sua tese é fazer um trabalho sobre si próprio, obra de si próprio". Um doutorado deve designar o acúmulo de transformações que se inscrevem em uma pessoa que, por meio da defesa de uma tese, propõe-se a conhecer a si próprio no entremeio das convicções e das dúvidas que marcam a trajetória de uma vida. Ao defender uma ideia, o indivíduo assume uma postura entre tantas outras que permeiam a sociedade. Nesse sentido, ele também se coletiviza como sujeito por força dos desdobramentos das suas ações, cujos resultados são incertos e incontroláveis. Daí vem impressão de que o conhecer – e, sobretudo, o deter conhecimento – exige a formação da consciência como ato capaz de compartilhar a razão e desrazão em equilíbrio de importância, e em permanente questionamento.

O ficcionista peruano Vargas Llosa ensina que a fantasia de certos tipos humanos fizeram o mundo progredir científica e culturalmente: "Sem eles ainda não se teria 'descoberto' a América, nem a imprensa, nem os direitos humanos e seguiríamos sapateando na terra para que caísse a chuva sobre as lavouras". De igual modo, adverte que o chamado irreal, "ao aguilhoar nos homens e mulheres o apetite pelo que não têm nem terão, tem aumentado, consideravelmente, sua infelicidade". Com efeito, a ciência que faz chover sobre as plantações é a mesma que causa infelicidade aos *desplazados* pelas tecnologias da agricultura de larga escala.

Entre razão e fantasia, certamente, existe um mundo infinito e indecifrável a desafiar a inquietude dos que não se contentam com a tentativa de se reduzir a capacidade humana a conceitos herméticos. Conhecer, dessa feita, é dar-se conta das ambivalências que nos cercam. Essa tomada de consciência só aumenta a nossa responsabilidade na construção de "outro mundo possível", o mundo que almejamos melhor não só para nós, os seres humanos, mas para todo o cosmo e sua indecifrável estrutura.

Compreendo a consciência como um processo de entendimento humano permanente. Ela não é absoluta nem definitiva, porque a sua força motriz é o desejo intrínseco do autoconhecimento como meio de pôr-se, de estar-se mundo e de poder interferir no mundo. Temos consciência na medida em que nos descobrimos no mundo e para o mundo: existe em nós, em cada um de nós, uma parte e um todo do universo que,

por pura ironia, tentamos desvendá-lo, mesmo que diante de nós se apresente o risco de o prodígio se transformar em assombro.

A satisfação de Einstein ao descobrir a fórmula da fissura atômica não é maior que a do menino que descobre os códigos da escrita. O que determinará o benefício ou o perigo de ambas as descobertas, para o mundo-vida, é a forma de como elas serão usadas. Einstein é o resultado das inquietações do seu tempo, cujas referências marcantes foram as duas grandes guerras mundiais (1914-1918 e 1939-1944) – essa última encerrada com a vergonhosa tragédia que se abateu sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, no Japão, alvos de bombas atômicas.

A atitude pacifista do cientista não foi capaz de interromper esse horror, patrocinado por poderosas forças políticas. Einstein também foi essa criança que, certo dia, extasiou-se com a descoberta das primeiras letras, dos primeiros números... e, certamente, pode ter imaginado, desde a tenra idade, que inventaria coisas que melhorassem as condições de vida do planeta.

Jamais imaginaria, todavia, que suas descobertas sofisticariam os horrores das guerras. Esse exemplo nos orienta a tomar a consciência de que um fenômeno da inteligência e da engenhosidade é individual e coletivo ao mesmo tempo. Assim, minhas ações e minhas atitudes não se encerram na compreensão particular a respeito de como o mundo é ou como deveria ser. Não sou absoluto nem definitivo. Preciso assumir os perigos de estar no mundo das incertezas, para que convicções e certezas não me molestem com a indolência e com o conforto da disciplina ou da obediência às leis, aos ordenamentos jurídicos ou morais, às tradições políticas ou sociais.

Minha consciência de estar no e para o mundo precisa, acima de tudo, buscar um diálogo aberto com outras consciências, por mais contraditórias que elas se apresentem ao nível daquilo que compreendo como valores morais, éticos, artísticos, religiosos, científicos e materiais. Uma fissura na consciência dos senhores da guerra poderia evitar o massacre de milhares de pessoas, desde a invasão da África, passando pelo Holocausto, 19 pelos bombardeios a Hiroshima e Nagasaki até as invasões do Iraque e do

psiquiátricos e criminosos de delito comum.

34

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Refiro-me ao Holocausto nos campos de concentração nazistas da Segunda Guerra Mundial, onde foram executados judeus, militantes comunistas, homossexuais, ciganos, eslavos, deficientes físicos e mentais, prisioneiros de guerra soviéticos, membros da elite intelectual polaca, russa e de outros países do Leste Europeu, ativistas políticos, testemunhas de Jeová, sacerdotes católicos, mórmons e sindicalistas, pacientes

Afeganistão. A cauda das atrocidades contra o planeta e seus habitantes se perde nos *yottabytes* e nas nuvens da contemporaneidade.

Nas agruras da humanidade encontramos as pegadas de certa civilização que adotou a racionalidade como única forma de orientação. "Penso, logo existo!". Essa ideia-força amarra procedimentos de pesquisa a certezas estabelecidas de uma maneira ordenada e nunca por acaso. Santos (2010, p. 14) adverte: "[...] é possível dizer que em termos científicos vivemos ainda no século dezenove [...]". No memorial do mestrado escrevi que me impressionei com as ideias de Durkheim, Marx e Weber – para ficar nos clássicos obrigatórios dos primeiros passos de minha formação – sobre os problemas suscitados pela modernidade e suas prováveis soluções. Esses e outros monumentos das ciências modernas, das matemáticas às ciências sociais, foram influenciados por gerações anteriores, influenciaram e continuam influenciando gerações. Essa é uma forma de se produzir conhecimento científico, mas, "com certeza", não haveria de ser a única no espectro do pensamento humano.

Aliás, em 1750, a Academia de Dijon já havia lançado um questionamento a Rousseau, <sup>20</sup> tão aparentemente ingênuo quanto ao do aluno que se dirigiu a mim, citada no começo desta narrativa. Perguntaram os acadêmicos: "O progresso das ciências e das artes contribuirá para purificar ou para corromper os costumes?". Imagino que o autor de *Do Contrato social* tenha, também, ficado pensativo por alguns instantes antes de propor não menos elementares perguntas antes de ir direto ao assunto: "Há alguma razão entre a ciência e virtude? Há alguma razão de peso para substituirmos o conhecimento vulgar que temos da natureza e da vida e que partilhamos com os homens e mulheres da nossa sociedade pelo conhecimento científico produzido por poucos e inacessível à maioria? Contribuirá a ciência para diminuir o fosso crescente na nossa sociedade entre o que se é o que se apresenta ser, o saber dizer e o saber fazer, entre teoria e a prática?". As suas perguntas foram respondidas por ele mesmo: "Não!".

Rousseau era um dos espíritos de sua época que testemunhava, com certa perplexidade, as transformações ou revoluções no edifício das ciências, cuja nascente está no século dezesseis com Copérnico, Galileu e Newton. Santos (2010, p. 19) afirma que, depois de mais de duzentos anos, passamos pelas mesmas inquietações de Rousseau: "A nossa diferença existencial em relação a Rousseau é que, se as nossas perguntas são

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo, teórico, político, escritor e compositor, é um dos principais pensadores dos primórdios do Iluminismo.

simples, as nossas respostas sê-lo-ão muito menos. Estamos vivendo a fase de transição da hegemonia de uma certa ordem científica". Então: todo conhecimento é provisório; daí haverá de surgir um novo modo de produzir conhecimento que não se fundamente mais nos dualismos natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjetivo/ objetivo, coletivo/individual, animal/pessoa etc.

Há, em torno de uma possível nova ordem científica – para ser mais coerente com uma proposta não dualista, melhor seriamos denominá-la de nova ordem de conhecimentos e saberes –, debates e propostas bem fundamentados e até apaixonados, cuja sustentação teórica é a busca da compreensão do mundo na sua totalidade e não mais nas suas parcialidades. É dessa tarefa que se ocupa(r)am mentes como as de Santos e Morin – uma tarefa árdua em razão da resistência a novas ideias que se acantonam no conforto dos departamentos disciplinados e disciplinantes.

O mundo como totalidade, para o novo paradigma, implica o reconhecimento da ideia-chave de Pascal de que é "impossível conhecer o todo sem conhecer particularmente as partes". Há de se ter uma totalidade indivisa, como indivisas são consciência e matéria. Ensina Morin (2000): "O corpo modifica a mente e a mente modifica o corpo". Inspirado em Pascal e lastreado nas formulações teóricas das ciências ecológicas e da física quântica, Morin defende a *religação dos saberes* como estratégia para se atingir um conhecimento global, porém sem ser hegemônico nem muito menos holístico.

Só um novo jeito de pensar fará com que compreendamos melhor a visão sacralizada de mundo que foi "desencantada" pela ciência moderna. É assim que pensa Krenak:<sup>22</sup>

Porque os nossos cantos, que fazemos lá na montanha, são cantando para o rio. Cantando para as águas, minhâm teó, que nós cantamos para o rio bonito, o córrego bonito que brota de cima da serra. Aqueles cantos... ó, minhâm teó, minhâm teó; he-rré, takruk ererré. Então, nós estamos cantando para as pedras, para a montanha, para as águas dos rios, para os peixes. Estamos cantando para os pássaros. Quando estamos cantando para os pássaros, eles cantam para a gente.

Essa ode de Aílton Krenak ao todo e às partes como uma necessidade do corpo e da alma incita-nos a uma reflexão sobre as nossas práticas e desejos como seres que, numa

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Referência à ideia defendida pela Nova Física.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Palavras de Krenak no seminário "Ideias Sustentáveis", realizado pela UnB.

caminhada, podem parar, pensar e decidir se seguem o destino antes programado ou se procuram novos caminhos para conquistar suas metas.

Ao que me parece, sempre almejamos "certa felicidade" – ou bem-estar –, palavra que consta de todos os regulamentos de boas intenções que se inventaram no planeta na tentativa de hegemonizar, para dominar, a complexidade humana. Precisamos inventar uma nova forma de conhecer que, mesmo global, não empane a visão das particularidades das partes, que recuse o esquema que separa, por exemplo, os seres humanos dos outros seres, "porque quando cantamos para os pássaros, eles cantam para a gente!", ensina Krenak.

Morin afirma que saberes e conhecimentos estão entrelaçados em uma teia onde ordem, desordem e reorganização interagem permanentemente. A ideia-chave de Morin é a de que a produção do conhecimento, com base nesse entendimento, não se subjugue mais a um método fechado, pelo qual os pesquisadores fazem suas descobertas orientadas por um programa intelectual preestabelecido. A pesquisa influenciada por essa proposta avança à medida que o próprio caminhar traça o caminho:

[...] o pensamento complexo gera a sua própria estratégia, que é inseparável da participação inventiva daqueles que a desenvolvem. É necessário pôr à prova metodologicamente (ao longo da caminhada) os princípios generativos do método e, ao mesmo tempo, inventar e criar novos princípios (MORIN, 2003, p. 49).

Complexidade, para Morin, "é, efetivamente, o tecido de acontecimentos, de ações, de interações, de retroações, de determinações, de eventualidades que constitui o nosso universo fenomenal". Ou ainda: a complexidade se apresenta sob o aspecto daquilo que "é perturbador da perplexidade, ou seja, daquilo que é confuso, inextricável, da desordem, da ambiguidade e da incerteza" (MORIN, 2003, p. 49).

As ideias de Morin ajudaram-me a entender melhor aquelas inquietações dos primeiros passos da graduação e da caminhada no mestrado. Com o apoio de Delore-Momberger (2005), posso reconhecer que estou realizando um trabalho que é o resultado da soma das trajetórias no contexto de toda uma vida. Sou parte e sou o todo delas à medida que as absorvo, as rejeito e as reabsorvo ou as processo, centrifugamente, para obter novas ideias, novos saberes, novos conhecimentos... As consciências se formam na interação das certezas e incertezas ou na cristalização das certezas absolutas. Eis a

questão! Uma consciência ativa, inquietante, dinâmica e sedenta em aprimorar a convivência planetária não se cristaliza.

Assumo a influência do pensamento moriniano. Se não o tivesse em minha formação escolheria, no repertório de conceitos acadêmicos, um que me ajudasse a responder à curiosidade do meu interlocutor sobre o que vem a ser mesmo um doutorado. Em vez disso, nos pusemos a buscar o sentido desse título na vida de uma pessoa, sem atribuir-lhe apenas a provável função de acumulador de conhecimento. Um doutorado designa, principalmente, o compartilhamento de ideias e ações que ocorrem numa trajetória de vida, caso o tenhamos como resultante de fatores que se combinam e se contradizem permanentemente.

Não se trata, portanto, de uma trajetória cuja meta já foi traçada pela precisão dos instrumentos de navegação, mas de uma rota que admite o desvio e até mesmo a interrupção abrupta. Sim, comecei a minha caminhada por trilhas já percorridas por outros, mas descobri nesse caminhar, ao compartilhar os caminhos já mapeados pelos experientes navegantes, que posso me encaminhar para novos horizontes. Não poderia ser diferente: já conheço os efeitos – os danosos e os benéficos – sobre os quais anda a humanidade. Um novo caminho pode aprimorar o anterior. Escolhi o doutorado na perspectiva de descobrir, debater, aprimorar e formular novas ideias que contribuam com a formação de uma humanidade mais consciente de que seus atos implicam erros, acertos, certezas e incertezas. Essa instabilidade permanente pode suscitar uma constante avaliação dos seus atos e assim entender que, no decorrer de uma caminhada, sempre será possível refletir a respeito do horizonte para o qual ela nos conduz.

Estou caminhando, ao mesmo tempo aprendo a caminhar e a compartilhar as ideias conquistadas nessa árdua experiência. Quando escrevi *Órfãos das águas*, <sup>23</sup> quis, acima de tudo, contribuir com o surgimento de uma geração ciente de que o planeta deve ser preservado "não apenas para o deleite dos seres humanos, mas para a conservação de tudo que nele existe". Em *O Andaluz*, <sup>24</sup> dei vazão ao que compreendi das leituras da graduação e do mestrado em torno das ideias de realidade e irrealidade. Há, nesse texto ficcional, a concepção de que ambas se separam, quando se deparam, por uma linha tênue

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ficção infanto-juvenil, publicado em 1997 pela Valer Editora, Manaus (AM).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ficção, publicado em 2005 pela Valer Editora, Manaus (AM).

a ponto de nos pormos em questão, assim como Borges nos faz duvidar da existência do leitor real, conforme Cordiviola (2005, p. 49):

Jorge Luis Borges se pergunta por que é inquietante que Dom Quixote seja leitor do Quixote (ou Hamlet espectador de Hamlet), e responde com um argumento que poderia ser subscrito por Cervantes: Tais versões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios.

Festas Amazônicas, <sup>25</sup> um resumo da minha dissertação de mestrado, apresenta o resultado da pesquisa sobre a relação das festas populares amazônicas – o Boi-Bumbá de Parintins (AM), a Ciranda de Manacapuru (AM) e o Sairé de Alter do Chão (PA) – com o mercado. Defendo nessa obra que as modernas tecnologias, principalmente as da comunicação, fazem das culturas das populações tradicionais da Amazônia mercadorias do *show bussines* mundial. O mercado que se apropria do imaginário regional e o enfeitiça é o mesmo que o transporta para o ambiente da cultura-mundo (LEPOVETSKY, SERROY, 2007).

No Formosa – a sementinha voadora<sup>26</sup> retomo o tema ambiental, dessa vez sugerindo uma discussão sobre bioética. Uma semente que, ao mesmo tempo, é vida, viaja ao sabor dos ventos por vários cantos de um país-planeta desgeografizado. Nesse caminhar ela encontra amigos que a advertem dos perigos que é *o existir*, como bem ensina Guimarães Rosa: "Viver é muito perigoso". Penso que minhas obras representam um prestação de contas dessa jornada acadêmica, que também se entremeia às experiências da vida – da minha e daquelas com as quais dialoguei e dialogo enquanto apresso os passos.

Nesta pesquisa aprofundei a conversa com os contadores de histórias, com os artistas, com os brincantes e com os especialistas que procuram entendê-los como fontes de conhecimento e saber capazes de contribuir para a melhoria da qualidade do planeta em que vivemos. Assim, assumo risco e a responsabilidade de vir a explicar que o espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins não se constitui apenas do efêmero. Ou seja: o espetáculo pode ser também uma fonte de conhecimento, haja vista que sua matéria-prima se forja nos saberes que as populações tradicionais desenvolvem para compreender a vida,

<sup>26</sup> Ficção infanto-juvenil, publicado em 2010, pela Valer Editora, Manaus (AM).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Livro publicado em 2008, pela Editora Valer, Manaus (AM).

o ambiente e os fenômenos sociais e naturais que as cercam; e em razão das novas tecnologias, esses saberes passam a interagir mais rapidamente com os demais que estão ao redor do planeta.

Nessa perspectiva, os saberes locais também são globais e vice-versa. Logo, é justo dizer que os povos amazônicos, nas suas singularidades e diversidades, também possuem experiências sociais capazes de influir na construção de uma sociedade baseada no "progresso da vida" e não apenas no "progresso das técnicas". Outra sociedade deve se sustentar nas diferenças culturais e numa consciência de sociedade-mundo. Dessa forma podemos pensar numa cultura-mundo, porque as culturas locais, regionais, nacionais ou mundiais não serão mais reconhecidas de forma estanque. Serão culturas humanas em razão de pertencerem à condição humana ontológica e historicamente.

A pesquisa sobre as culturas na Amazônia fez-me conhecer melhor o lugar onde moro e a dividir as preocupações e propostas de solução dos problemas com quem compartilho essa morada. O título que dela emana se refere, portanto, à etapa de uma carreira acadêmica, mas acredito que a universidade, independentemente das suas contradições históricas, é uma instituição que forma cidadãos, qualidade que não está isolada do que chamo consciência em processo. Isso implica reconhecer que, em grande medida, aprimorei a maneira de compreender o mundo nos diálogos e nos debates propostos por várias gerações de pensadores, pelos meus professores e colegas de jornada. Por isso mesmo avalizo essa ideia de Saramago (2010, p. 36) acerca do tema:

[...] la universidad, decía, es una instituición singular, a la que uno se acerca para aprender, aunque en mi opinión, su función es algo más que enseñar uno oficio, la profésion que pondra en la tarjeta de visita y que ocupará en la vida de cada persona [...] es el lugar de debate donde, por definición, el espírito crítico tiene que florecer: un lugar de confrontación, non una isla donde el alumno desembarca para salir con un diploma.

Na universidade revisei leituras e conceitos antes inabaláveis; aprendi a dialogar com ideias contrárias; valorizei saberes que a educação formal – desde a alfabetização ao Ensino Superior – rejeita e despreza; senti-me capaz de produzir novos conhecimentos... Tenho a universidade como uma etapa importante da minha vida, mais importante ainda porque ela me fez entender que o saber científico, embora ofereça soluções a problemas cruciais da humanidade, também tem suas zonas de sombra. Trata-se de um lugar de aquisição, troca, produção e repasse de conhecimento, cujo destino está nas mãos e

mentes daqueles que os adquire ou os controla. Foi nas universidades alemãs, por exemplo, que os jovens nazistas reafirmaram suas teorias de racismo e intolerância com a diversidade humana; ou, como havia citado anteriormente, é a partir da descoberta de um dos mais inteligentes cientistas do século 20 que se torna possível construir a bomba atômica, o artefato que deixa a humanidade sob a ameaça de destruição total. O conhecimento científico, portanto, abriga desvios de finalidade que merecem combate diuturno. E a melhor forma de combatê-los é alargar a produção das universidades em favor da melhoria da qualidade de vida do planeta.

Caso o meu interlocutor voltasse a me perguntar o que é um doutorado, agora poderia arriscar uma resposta: o doutorado é menos uma fase da vida acadêmica e mais um esforço cognitivo para compreendermos os enigmas da aventura humana, que se inicia quando o *homo sapiens* usa o fêmur de uma caça como ferramenta de sobrevivência. Esse gesto inaugural está carregado de riscos e perigos, porque nele reside o poder da opressão ou libertação do próprio *homo sapiens*. Não se trata de uma resposta fechada, mas da incitação a um exercício dialógico, para que todos os pontos de vista possíveis sejam postos em favor do entendimento a respeito do problema formulado.

Quando olhamos para os mapas do universo e localizamos a terra como um pontinho entre bilhões de outros pontinhos que a retina humana se esforça para fixá-lo, a sensação que temos em relação ao já conhecido ou que podemos conhecer no decorrer de uma vida é a mesma que eternizou o filósofo Sócrates: "Só sei que nada sei". Sócrates, que viveu no século 4 a.C., resumiu ao oráculo de Delfos as suas limitações à superação da ignorância,<sup>27</sup> a fonte da sua motivação da necessidade de sempre aprender mais. Hoje não hesitaria em reconhecer a sua eterna condição de aprendiz.

Envolto nesta confabulação, reencontro-me com meus pais, Júlia e Adolfo, nas trilhas das matas do Uaicurapá, no município de Parintins (AM), aprendendo a caminhar na floresta, a identificar as árvores, os animais, a coletar os frutos e a capturar as caças; ainda na infância; já em Parintins, vejo-me desenhando, no chão batido da Baixa do São José, as primeiras letras do alfabeto; com orgulho revelo aos amiguinhos o que representam aquelas fissuras que surgem do roçar da tala de inajazeiro; hoje estou aqui, prosseguindo essa viagem pelo mundo do conhecimento, desta feita por meio da pesquisa sobre boi-bumbá parintinense.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Certamente se trata de uma referência ao fato de as pessoas não reconhecerem que conhecem pouco diante do que seria possível conhecer.

## CAPÍTULO 2. MÚLTIPLOS OLHARES

Viagem e viajar, substantivo e verbo, sugerem o deslocamento do sujeito viajante: ir de um lugar a outros, objetiva ou subjetivamente. A própria língua se movimenta entre o imperativo dos códigos e a criatividade dos que os praticam. Viagem e viajar, assim com sonhos e devaneios, são as palavras-chave que me instigaram ao aprimoramento intelectual nos últimos quatro anos. Fizeram-me conseguir concretizar sonhos acalentados no meu espírito aventureiro.

Viagens sonhadas que me conduziram a práticas e reflexões reveladoras. Recorro a Ianni (1996) e a Bachelard (2002) para tornar mais claro, pelo compartilhamento das ideias, o que penso a respeito dessa simbiose entre as diversas possibilidades de viagens, sonhos, imaginação e materialidades. "Como realidade ou metáfora, a viagem está sempre presente em muito do que é o imaginário das ciências sociais. Todo cientista social realiza algum tipo de viagem quando estuda, ensina ou pesquisa" (IANNI, 1996, p. s/n). Ou: "A imaginação inventa mais coisas que dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que tem novos tipos de visão. Verá se tiver visões" (BACHELARD, 2002, p. 19).

Viajei literalmente pelos rios, terras e ares; viajei nas ideias, como viajam os "artistas de boi", para materializar seus devaneios e sonhos no despertar da consciência artística. O espetáculo lítero-cênico-musical dos bois-bumbás de Parintins advém de memoráveis viagens<sup>28</sup> dos artistas pela mitologia, pelas cosmologias, pelo cotidiano do local e do mundo, e pela ciência. Por isso, enfatizo que viajei, imaginei e sonhei, também, nas ideias e nas experiências dos meus interlocutores – professores, escritores, brincantes anônimos e artistas do Boi-Bumbá de Parintins. Parafraseando Bachelard, atrevo-me a assinalar que o que se põe em curso aqui não é a soma das impressões gerais de um indivíduo, mas a soma das suas impressões particulares diante do mundo vivido, imaginado e sonhado.

Suponho que aprendi a viajar, a imaginar e caminhar por lugares e mundos desconhecidos, embora os tivesse como familiares. Primeiro, por ter nascido e vivido até o começo da juventude em Parintins; segundo, por atuar no jornalismo, na literatura e na

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Viagem é a palavra mais frequente no vocabulário dos artistas do Boi-Bumbá de Parintins. Designa, nesse contexto, a prospecção imaginal e material da obra artística até a sua realização. Quando diante de uma tarefa artística, o artista diz: "Preciso fazer uma grande viagem para dar conta desse trabalho".

pesquisa acadêmica. Os deslocamentos erráticos me transformaram num sujeito viajante. Um viajante que, para continuar a caminhada a cada amanhecer e a cada entardecer, precisou compartilhar, com os seus companheiros de jornada, além do diálogo franco e aberto, o cobertor e o pedaço de pão.

Cheguei a Manaus, para morar e trabalhar, em meados de 1978. Os laços afetivos com Parintins permaneceram atados às lembranças e se reforçaram no período do festival. Nunca me considerei "fora" de Parintins. Sempre tive a sensação de que eu estava dentro dela e ela dentro de mim. Mas descobri, no decorrer da pesquisa acadêmica, desde a dissertação de mestrado, que as cidades se metamorfoseiam<sup>29</sup> conforme se movem no espaço e no tempo. Capturei a "minha cidade" num determinado momento desse fenômeno. Conheço suas ruas, seus becos, suas casas, seus prédios históricos, seus lugares festivos e sua gente. Imagino que ela me retribua a deferência ao reconhecer a vibração dos meus passos e o pulsar do meu coração. Eu e ela somos um só mundo. Um mundo idealizado por um recíproco desejo narcísico. Como no mito, haveríamos de nos afogar nas mesmas águas, para espalhar ondas que se quebram e produzem espelhos d'água indefinida e infinitamente. Eu e ela nos misturamos nesses banzeiros, viajamos e batemos em outros portos, paranás, rios, mares e oceanos, para dialogar com outros "eus" e outros "elas".

Entre 2009 e 2012, realizei idas e vindas a Parintins – às vezes de lancha a jato, às vezes de avião – sempre acompanhado de uma máquina fotográfica e, em várias ocasiões de Rosário, minha mulher e colaboradora de todas as horas. As chegadas a Parintins, pelo rio ou pelo ar, para pesquisar, suscitavam-me a necessidade de um renovado estranhamento. Como distanciar-me do lugar que me acolhe e acalanta-me com a sua afetividade? Estranhar! Essa é a estratégia. Mas não se trata de um estranhamento meramente científico. Mais que isso: deve-se estranhar o próprio olhar científicizante e todas as visões e procedimentos que ajudaram a compartimentar as cidades. Antropólogos, sociólogos, comunicólogos e historiadores costumam construir as cidades conforme suas convicções metodológicas – e ideológicas.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Uso essa metáfora inspirado nas que ocorrem no reino animal, no dos insetos principalmente, como bem a define Morin (2013, p. 38): "Uma lagarta aprisiona-se em uma crisálida. Ela dá início, então, a um processo simultâneo de autodestruição e de autorreconstrução em uma organização e forma diferentes. Quando a crisálida se rompe, formou-se uma borboleta que, embora permaneça o mesmo ser, tornou-se outro. A identidade é mantida e transformada na alteridade".

Nestor Canclini (2000) explica que as ciências sociais contribuem para essas dificuldades com as suas diferentes escalas de observação. "O antropólogo chega à cidade a pé, o sociólogo de carro e, pela pista principal, o comunicólogo de avião. Cada um registra o que pode, constrói uma visão diferente e, portanto, parcial" (CANCLINI, 2000, p. 21). O autor ainda se refere a uma quarta perspectiva, a do historiador, que é formulada na saída e não na entrada, na linha do centro antigo para os limites contemporâneos. Aspecto, para ele, também problemático, porque o centro da cidade atual já não está no passado. Então, só um olhar multidimensional poderá reajuntar as parcialidades de uma cidade, para que possamos vê-la articulada a um sistema cultural que, historicamente, extrapola as individualidades e as fronteiras geográficas. Não abro mão da "minha cidade", mas, até mesmo para tentar compreendê-la, preciso tê-la em processo dialógico. Ou seja, compreendê-la em contradição permanente, diferentemente da contradição da dialética de Hegel, na qual as contradições encontram solução, superam-se e suprimem-se numa unidade superior, conforme esclarece Morin (2007, p. 206): "Na dialógica, os antagonismos permanecem e formam entidades ou fenômenos complexos".

As cidades na Amazônia são uma invenção europeia, assim como as cidades atuais da África, das Américas ou da Oceania. Elas se impuseram como postos avançados do capitalismo mercantil e depois se incrustaram na paisagem dos trópicos como um novo modelo de aglomeração e ocupação humanas. Parintins, no começo da invasão da Amazônia um entreposto de salga e pesca da Coroa portuguesa, germinou como aglomerado urbano do descimento dos índios e do subimento dos invasores. Os índios que rejeitaram o modo de viver do invasor morreram ou se embrenharam na mata. Esses sobreviveram para atestar que as terras, rios e florestas amazônicas abrigaram numerosas etnias sensíveis e inteligentes. Povos que orientavam suas ações, desde as confraternizações às guerras, por meio das suas experiências do cotidiano e por interação ou intervenção dos seus deuses.

No vasto vale amazônico, a organização do mundo por intermédio de princípios que não sobrepõem o ser humano à natureza ainda tem lugar nos dias de hoje. A percepção dos homens e mulheres a respeito dos deuses continua aguçada e varre a geografia que as cartografias não conseguem captar nem representar. Os deuses são os olhos dos céus; eles, muito antes de podermos enxergar muito além da Via Láctea, já nos ensinavam que o universo não havia sido feito só para servir de *habitat* do *homo sapiens*. Quando me ponho em relação a Parintins, observo a sua geografia sem me preocupar com os acessos

ou com as saídas. As cidades e seus habitantes constituem-se do mesmo tecido, do mesmo texto, da mesma cosmologia; e, assim, esses sujeitos e objetos se imbricam no tempo e no espaço.

#### 2.1. O olhar dos deuses

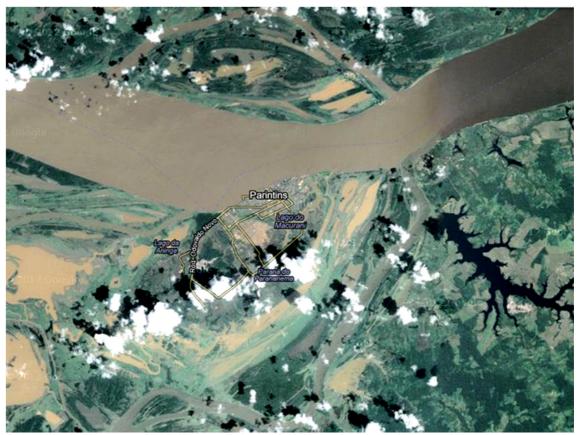


Figura 2. Imagem de satélite da ilha que abriga Parintins: um quadro aberto à imaginação

Começo então, em honra aos deuses, a descrevê-la de um posto de observação situado nos céus. De Oeste para Leste, a vista se surpreende com uma massa verde-barro que, aqui e acolá, esconde-se por trás das nuvens mais baixas. O Noçoquém,<sup>30</sup> o mundo cosmológico dos Saterê-Mawé,<sup>31</sup> paira em algum ponto desse universo. Nesse lugar

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Os Sateré-Mawé referem-se ao seu lugar de origem como sendo o Noçoquém, lugar da morada de seus heróis míticos. Eles localizam-no na margem esquerda do Tapajós, numa região de floresta densa e pedregosa, "lá onde as pedras falam" (Enciclopédia dos Indígenas do Brasil – Instituto Socioambiental). Disponível em: <a href="http://pib.socioambiental.org/pt/povo/satere-mawe/print">http://pib.socioambiental.org/pt/povo/satere-mawe/print</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Os Sateré-Mawé habitam a região do médio rio Amazonas, em duas Terras Indígenas, uma no Estado do Amazonas e outra na divisa deste com o Pará. O primeiro nome – Sateré – quer dizer "lagarta de fogo", referência ao clã mais importante dentre os que compõem essa sociedade, aquele que indica tradicionalmente a linha sucessória dos chefes

primordial moram os deuses e os heróis indígenas que regem o destino dos seres humanos, naturais e sobrenaturais, entre eles os homens e mulheres, as terras, as pedras, as águas e as estrelas. Aos poucos o verde e o amarelo-barro dominantes vão se diluindo. As cores esmaecem e se transformam em tufos esverdeados, ora cercados, ora entremeados de caminhos d'água turva.

Na perspectiva sul-norte, a vista para na parede verde-escura; no plano inverso, um imenso rio amarelo corre apressado. As florestas de terra firme, o rio Amazonas, o lago do Limão e o paraná do Ramos formam um cinturão líquido em torno da Ilha Tupinambarana e apertam um cinturão menor formado pelo lago do Aninga, lago do Parananema, lago do Macurani e lagoa da Francesa. O verde-escuro da floresta densa margeia à direita do paraná do Ramos e à esquerda do rio Amazonas. A mancha de casas e de pequenos prédios se estende da margem direta do Amazonas até as margens do lago Macurani. Nos arredores da área urbana, espalha-se uma vegetação rala, campos para a criação de gado, sítios de lazer e pequenas aglomerações rurais. Na área urbana, carros, motos, bicicletas e triciclos se apinham nas ruas ensolaradas de outubro.

O sobrevoo vislumbra a unidade geográfica, as linhas que traçam as fronteiras de um lugar nos limites dos horizontes que a vista ou a imaginação alcançam. O contato com os moradores da cidade e sua cultura só pode ser atingido depois do pouso, numa incursão horizontal. Mas não pousarei. Retornarei ao meu ponto de partida, Manaus, para retornar a Parintins em viagem de barco e, assim, apropriar-me da visão dos deuses que moram na profundeza dos rios. Bachelard, em sua imaginação materializante, revela preferência prospectiva perceptiva pelas águas doces: "A água doce sempre haverá de ser, na imaginação dos homens, uma imaginação privilegiada" (BACHELARD, 2002, p. 163).

### 2.2. O olhar das águas

As águas do rio Amazonas, qual as dos demais rios ainda em formação, abrem caminhos, desmancham terras altas e baixas, produzem aluviões, ressacas, enseadas e ilhas. Árvores morrem nas terras caídas; árvores nascem com as novas ilhas. O Amazonas

políticos. O segundo nome – Mawé – quer dizer "papagaio inteligente e curioso" e não é designação clânica. (Enciclopédia dos Indígenas do Brasil – Instituto Socioambiental). Disponível em: <a href="http://pib.socioambiental.org/pt/povo/satere-mawe/print">http://pib.socioambiental.org/pt/povo/satere-mawe/print</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Sigo a trajetória da ocupação do espaço pela cidade.

é determinado, geograficamente, pelo jogo dialógico da ordem, desordem e organização em processo de interação. Águas, terras e florestas estão em fluxos. Assim como na filosofia *concreta* hereclatiana não "nos banhamos no mesmo rio duas vezes", também não percorremos o mesmo rio Amazonas duas vezes em razão da sua profundidade e da sua impetuosa e veloz mutação. Ou, como na lapidar e ontológica explicação de Bachelard (2002, p. 6-7): "Não nos banhamos no mesmo rio porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre [...] A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal [...] a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito".

O navegante do inverno e do verão pode experimentar de modo radical o imperativo dialético do filósofo Heráclito de Éfeso. É espantoso ver o Mar Dulce<sup>33</sup> dos espanhóis, os primeiros europeus a navegá-lo, reduzir-se, na vazante,<sup>34</sup> a um canal perigoso à navegação até para embarcações de pequeno porte. Na enchente, o Amazonas se agiganta em volume e lança setenta milhões de litros de águas doces por segundo no oceano Atlântico e deposita em suas margens milhões de toneladas de nutrientes arrastados desde os Andes. A vida se sustenta desse alimento que possibilita a produção de biomassa e proteínas aos seres dos diversos ecossistemas.

Na direção do Atlântico, partindo-se de Manaus em lancha a jato – a uma velocidade média de 17,5 quilômetros por hora, alcança-se Parintins em sete horas de viagem, com rápida parada em Itacoatiara, na metade do percurso. A lancha a jato é o mais novo serviço de transporte fluvial entre as cidades do Amazonas e do Oeste do Pará. Esse tipo de embarcação transporta apenas passageiros ao contrário dos *motores de linha* que também carregam cargas. Não se trata de uma viagem confortável – as poltronas são apertadas e o corredor estreito é o único espaço disponível para a locomoção dos

-

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Mar Dulce é o nome atribuído por Vicente Yanez Pinzón ao então desconhecido rio Amazonas durante a sua provável passagem pela costa Norte do Brasil, em janeiro de 1500, antes da descoberta do futuro país pelo navegador português Pedro Álvares Cabral, em abril do mesmo ano. O primeiro navegador a percorrer todo o Amazonas por inteiro, desde o Equador ao Atlântico, foi Francisco Orellana, em 1541-1542. O cronista da sua expedição, o dominicano frei Gaspar de Carvajal, narrou que encontrou no trajeto numerosas aldeias indígenas que ofereceram hostilidade e combate aos expedicionários espanhóis. Carvajal narra que, na foz do rio Trombetas, a expedição travou combate com as temidas amazonas, mulheres guerreiras de um mito grego que ganhara popularidade e difusão com as primeiras navegações e que estava presente no imaginário dos espanhóis desde os Andes equatorianos (PORRO, 1992).

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> O ciclo das águas é paradoxal para os ribeirinhos da Amazônia: na cheia, de janeiro a junho, a alimentação, inclusive o pescado, rareia; na vazante, os rios secam e até a água fica imprópria para o consumo.

passageiros –, mas, além da rapidez, oferece melhor sensação de segurança, porque só navega durante o dia. Um barco convencional de passageiros faz o mesmo trajeto em 18 horas. Os usuários podem armar redes, têm mais espaço para circular, pagam mais barato, mas é comum que essas embarcações naveguem com carga e passageiros em excesso. Os naufrágios costumam ceifar muitas vidas.

Sou um viajante de lancha a jato. Prefiro-a porque temo a viagem à noite. As coberturas jornalísticas de naufrágios me causaram traumas. No decorrer deste estudo, fiz ao menos uma dezena de viagens "a jato" e outras várias de avião nesse trecho Manaus-Parintins-Manaus. A viagem através do rio é muito mais proveitosa ao espírito. As águas barrentas rebatem a luz que a atinge em abundância; os cheiros, as conversas e a música de bordo se dissipam no imenso espaço cortado pela velocidade do barco voador. A massa de água que passa ligeira no casco da embarcação tem uma textura que pode ser tocada ou mesmo congelada pelo *clic* fotográfico. O olhar estupefato do viajante da primeira viagem – a eterna viagem dialógica – frui os quadros feitos de florestas, capoeiras, gigantescas sumaumeiras, metálicos mulateiros, animais domésticos, animais silvestres, pássaros, portos, barcos, canoas e pessoas em suas atividades cotidianas.

Apreciamos as pinceladas em perspectiva pictórica, quadro a quadro, como numa exposição de artes plásticas. Mas ao contrário da pintura, que evoca a eternidade para as pinceladas, os quadros da natureza se modificam a cada instante e, a cada viagem, surgem novos quadros – instalações ou interações artísticas *ante-pós-tudo*, porque essas equações que se operam na vida e na morte de uma árvore e na vida e na morte de uma bactéria, no subsolo, contradizem-se e complementam-se ao mesmo tempo. Diz Miranda (2007, p. 74) a esse respeito: "A floresta amazônica é uma grande produção, digestão e dejeção. A temperatura e a umidade favorecem a decomposição da matéria orgânica morta. Microrganismos mineralizam, sem deixar vestígios, os mais diversos tipos de matérias orgânicas".

Há um vaivém de embarcações, entre elas os navios de longo curso e cabotagem, que causa espanto: até onde esse rio pode suportar tanta pressão da navegação, tão necessária na Amazônia, mas que lhe causa impacto ambiental danoso? Não há controle do lixo produzido pelos usuários das mais de sessenta mil embarcações que singram os rios da Bacia Amazônica. Mesmo mal acomodados, parte dos passageiros de lancha a jato madorna bastante até a hora do almoço – esses dizem que já se acostumaram à rotina das viagens, porque as fazem, obrigatoriamente, em razão de distintas necessidades. A

comida, servida por volta das 11h30, em *prato feito*: pequenas porções de carnes de frango ou bovina, acompanhada com arroz, feijão e farinha de mandioca. O serviço de bordo atende com sanduíches, café com leite, refrigerantes e cervejas.

A duração dessa viagem corresponde a do trecho aéreo Recife-Lisboa. Uso-a para fotografar e para conversar com passageiros e tripulantes. Inquietamo-nos à medida que se aproxima o final da viagem. Consultamos os relógios, usamos os celulares e conjecturamos sobre o que fazer após o desembarque.

Numa dessas viagens, em setembro de 2010, o piloto da lancha a jato Oriximinã contou-me que, desde menino, sonhava conhecer Parintins. "Eu queria saber como é que era essa cidade a que a gente tanto ouvia falar no rádio. Eu subia na árvore mais alta do sítio do meu pai, no interior de Oriximinã, <sup>35</sup> para posicionar a antena e ouvir a rádio Alvorada". <sup>36</sup> Ele disse-me que avistou Parintins, pela primeira vez, numa viagem de Oriximinã para Manaus. Mas foi uma visão frustrante, porque o barco boiadeiro em que ele trabalhava como marinheiro de convés navegou na outra margem do rio, à noite.

Assim, aquelas inquietações anteriores continuavam em sua mente: "A minha imaginação sempre perguntava: onde fica essa cidade? Como ela deve ser? Mas, na verdade, na minha cabeça só vinha essa ideia de que Parintins era uma cidade alegre e festeira! Eu estava errado? Não! E ela estava pertinho da gente". O rádio, antes mesmo da presença das emissoras locais e nacionais de alta potência, era o meio mais veloz e eficiente de comunicação de parte das populações amazônicas com o exterior. No auge da Guerra Fria, ouvia-se a rádio Havana, a Voz da América, a rádio Moscou e a rádio França em línguas portuguesa e espanhola até em "caixas de fósforos". Ouvíamos as notícias da agitação política no Brasil, a essa altura sob o tacão do regime militar, por meio dessas emissoras. Notícias que não eram veiculadas por emissoras brasileiras, como as que se referiam à Guerrilha do Araguaia. Ouvíama es referiam à Guerrilha do Araguaia.

<sup>35</sup> Município localizado no Oeste do Pará, a dez horas em viagem de lancha a jato a partir de Parintins, descendo o rio Amazonas.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Emissora de Ondas Médias (OM) vinculada à Igreja Católica, inaugurada em 1967.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Usava-se a metáfora para designar a potência dessas emissoras que podiam ser sintonizadas até mesmo em rádios com poucas opções de frequências.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Guerrilha empreendida pelo PCdoB, dissidência do PCB, que almejava combater a ditadura militar e implantar o regime socialista no Brasil. Os guerrilheiros se instalaram no Araguaia, em terras do Maranhão, Pará e Goiás, no final da década de 1960. Os últimos guerrilheiros foram exterminados pelo Exército Brasileiro no final da década de 1970.

Em março de 2011, anotei as palavras de um companheiro viajante ao localizar, no horizonte, os primeiros sinais da cidade: "Viajo Brasil afora. Estive até na França, mas esta é a cidade que amo". Ele se identifica com o nome de Ivo Torá. É artista de boi e retornava de uma temporada de trabalho no barração da escola de samba Unidos do Salgueiro, no Rio.

A cidade está "logo aliii!", <sup>39</sup> na proa da lancha. Os pontinhos luminosos, resultados dos efeitos do rebatimento da luz solar nos prédios, perdem intensidade aos poucos e a ela vai se definindo por inteira. Primeiro a torre da catedral católica, depois a franja ribeirinha com os seus lugares de referência geográfica e sociocultural: a Cidade Garantido, a Baixa do São José, a Igreja de São Benedito, a Enseada do Pôr do Sol, o porto do Mercado Municipal, o porto da Portobras, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, o porto da Caçapava e a ilha de Santa Clara, contornada pelo furo do lago da Francesa.

Mal a lancha Oriximinã encosta a proa no píer do porto da Portobras. Torá, com sua mochila colada nas costas, "pula para a terra", apressa o passo sobre o cais flutuante e logo alcança a rua Rui Barbosa, quando eu o perco de vista. Anotei: "Quanta saudade, hein!". No decorrer deste estudo, desembarquei e embarquei nesse cais muitas vezes, sempre com o objetivo de exorcizar as minhas pré(noções) e pré(conceitos) e perceber como essa cidade se articula entre as vidas ordinárias e extraordinárias. Nesse exercício havia o desejo de ultrapassar os limites da compreensão ligeira que lhe sugerem festa do boi-bumbá e suas interpretações.

#### 2.3. Olhares caminhantes

A rivalidade entre as torcidas dos dois bois-bumbás sugere a Parintins a imagem de uma "cidade partida ao meio", como a ela se referem as diversas etnografias acadêmicas. Uma linha imaginária Norte-Sul, seguindo pontos de referências socioculturais, como o Mercado Municipal, a antiga prefeitura, a "Rua do Comércio" (rua João Melo) e o bumbódromo, estabelece os "domínios" dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso a Leste e a Oeste respectivamente. Essa planta tão bem dividida é a

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> "Logo aliii!", expressão regional que, quando dita com final prolongado, com acentuação dos lábios em forma de biquinho e exclamada, significa que o objeto ou lugar almejado pode não estar tão perto quanto o interlocutor possa imaginar.

consagração do *city marketing*<sup>40</sup> da Cidade do Folclore da Amazônia, que nomeou um eixo de distinção de poder entre as suas instituições econômicas, políticas, religiosas e culturais dominantes. No centro dessa linha está a Catedral de Nossa Senhora do Carmo, que atribui para si o amansamento<sup>41</sup> dos bois-bumbás, cujos brincantes, antes do festival, envolviam-se em brigas de rua.

No cotidiano, as fronteiras geográfica e cultural dos dois bois-bumbás se entrecruzam em todas as latitudes e longitudes, em fluxo e sem retenção. A demonstração da preferência pelos bois-bumbás incorporou-se no cotidiano com a valorização identitária do "ser contrário" impregnado de cordialidade. Ser contrário é assumir os bois-bumbás como ente cultural, como identificador da individualidade e da coletividade: "O João do Garantido", o Sêo "Wilson do Caprichoso" ou "Carlinhos do Boi". Corre a lenda de que quando se vem à luz em Parintins, o(a) pediatra em vez de perguntar qual será o nome do bebê, prefere se informar se o recém-nascido é Garantido ou Caprichoso [chalaça idêntica à atribuída aquela de que o(a) baiano(a) não nasce, ela ou ele estreia]. Em torno dos bois-bumbás também se incrustam os bons humores e as irritações, como: "Hoje fulano de tal está mal-humorado; é, mas não poderia ser diferente, ele é do Garantido" ou "Sicrana hoje está dando coice no vento: está como o pessoal do Caprichoso".

Quando alguém se identifica como parintinense, há sempre a possibilidade de o interlocutor perguntar: "Qual é o seu boi?". Em 2005, submeti-me a uma revascularização do miocárdio, com a colocação de quatro artérias da safena e uma da mamária, no Hospital Beneficência Portuguesa de São Paulo. No terceiro dia da convalescência, recebi a visita do chefe da equipe médica que me atendeu, o doutor Silas Avelar Júnior, que me

\_

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Na literatura do *marketing*, esse termo se refere à parte do conjunto de ações responsável pela agenda econômica local, cujos "produtos" são a construção de hotéis, campanhas promocionais apoiadas em ofertas turísticas integradas, projetos culturais, venda de imagem forte e positiva da cidade segura e dinâmica, entre outros que estão assentadas na consolidação turística do lugar. Embora o termo seja mais adequado a grandes cidades, concordo com Castro (2012, p. 100), que ele se encaixa em cidades inferiores nos patamares da hierarquia urbana. O caso de Parintins também é peculiar em decorrência da sua exposição na mídia proporcionada pelo espetáculo dos bois-bumbás.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Um dos fundadores do festival, Lucionor Corrêa, afirmou, em discurso na Câmara Municipal de Parintins, por ocasião da sessão que lhe entregava o título de Cidadão Benemérito de Parintins, que o festival surgiu da necessidade da arrecadação de dinheiro para o time de futebol do grupo de jovens vinculados à Igreja. Essa versão contraria a outra, favorável aos interesses da Igreja, de que na realização do festival havia o interesse de amansar os bois-bumbás.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Wilson Sanches, amo do boi-bumbá Caprichoso. Ele se recusa a ser chamado de "ex-amo".

deu bom-dia e puxou conversa: "– Li, no prontuário, que você nasceu na cidade de Parintins, no Amazonas. Então, Wilson, qual é o seu boi?". Respondi-lhe: "– Ora, doutor, eu nasci na Baixa de São José". Ele arrematou: "Então, fique tranquilo! Estamos trabalhando para devolvê-lo a Parintins com um coração novo, afinal, o seu boi não é aquele do coração na testa?".

No começo de 2012, no Rio de Janeiro, a caminho do aeroporto Santos-Dumont, o taxista perguntou-me: "— Qual é o seu voo?". Em vez do número do voo, disse-lhe que estava em viagem para Manaus. O meu interlocutor perguntou: "— Mas você é filho de Manaus?". Respondi-lhe: "— Não, moro em Manaus há uns trinta anos, mas nasci em Parintins, cidade do interior do Amazonas". Seus olhos se acenderam: "— Pô, cara, que terra legal é a sua. Olha só, o Carnaval de vocês só perde para o Carnaval do Rio de Janeiro". Adverti-lhe: "— Os parintinenses não gostam que se compare o boi-bumbá com Carnaval". E ele insistiu: "— Mas tudo é Carnaval. O Brasil é Carnaval. Tanto é assim que os artistas de Parintins vêm trabalhar no Carnaval do Rio". Esse era o mote que precisávamos para tornar a viagem entre a praia de Copacabana e o aeroporto menos estressante.

O Boi-Bumbá de Parintins transformou-se, por meio da mídia, em fenômeno sociocultural aberto ao mundo e, assim, passa a compor um imaginário transfronteiriço, sujeito à livre interpretação daqueles que passam a conhecê-lo.

## 2.4. Invenções de contrários

Em Parintins, principalmente no período de março a junho, o boi-bumbá é assunto dominante no cotidiano: do trabalho à festa de aniversário. As conversas, os gestos e as atitudes se animam da rivalidade, da necessidade de "ser contrário" num ambiente, muitas vezes, como no caso dos aniversários, concordante e harmonioso. As conversas são estimuladas pela chalaça, pela zombaria e pela graça de ser contrário. Todos riem e se divertem muito. Não é comum que a atitude do "ser contrário" se desencaminhe para a violência física ou mesmo verbal.

Em 2011, estive em um aniversário, na casa de dona Cleuza Teixeira, na avenida Amazonas. Ela, torcedora do Caprichoso, é filha do legendário poeta do Garantido Vavazinho, mãe de artistas que trabalham nos dois bois-bumbás. Pelo quintal da casa de dona Cleuza, animado por toadas do Caprichoso, passaram centenas de pessoas naquela

tarde e todas elas, muito entusiasmadas, caçoavam entre si a respeito dos defeitos e qualidades dos bois-bumbás, sem que viessem a esboçar reações desrespeitosas ou agressivas. Dona Cleuza até se gabou, para incomodar os torcedores "contrários" do fato de que, em várias ocasiões, ter sido homenageada pelo Garantido em sua brincadeira de boi de rua. "O locutor passa na frente da minha casa e grita o meu nome", dizia. Como em todo aniversário, ali estavam reunidas várias gerações de parentes, brincantes e torcedores. Os brincantes mais antigos confirmam que o boi-bumbá, em Parintins, era uma brincadeira de parentes e amigos.

As brigas se restringiam aos excessos de bebida alcoólica; e as desavenças aconteciam nas ruas, quando os bois-bumbás se encontravam por pura coincidência e nunca de modo deliberado; e também quando um dos bois-bumbás imaginava que seu curral seria profanado em razão uma "aproximação ameaçadora". Para o Sêo Venâncio Andrade, antigo brincante de boi-bumbá, as brigas decorriam dos valentões embriagados e nunca de uma decisão dos "maiorais", os dirigentes da brincadeira. Explica: "Os 'maiorais' só queriam brincar. Eram todos amigos e todos parentes. Eu mesmo brinquei no Caprichoso e vim depois para o Garantido, porque casei com uma prima do Lindolfo". Mesmo os "brigalhões" viriam a se reconciliar logo em seguida, porque a cidade era pequena e todos acabavam se encontrando na estiva portuária, na pescaria ou nos mercados, nas repartições públicas ou nas festas.

Não localizei dados ou informações que dessem conta da presença de jogadores de capoeira nos bois-bumbás de Parintins. Em outros lugares, os jogadores de capoeira aparecem como responsáveis pela proteção dos cortejos de Carnaval, do bumba meu boi ou do boi-bumbá. Esse fenômeno foi identificado por Leal (s/d) no boi-bumbá paraense. Os brincantes mais antigos confirmam que as brigas de rua não possuíam pessoas treinadas em luta ou jogo de capoeira. "A gente treinava o pessoal para brincar, mas, às vezes, por conta dos encontros com o boi "contrário", acabava se envolvendo em brigas", explicou-me João Batista Monteverde, ex-amo do boi-bumbá Garantido. Essas brigas se transformaram em ocorrência policial e serviam de motivo para as "autoridades da ordem" denominassem o boi-bumbá como brincadeira violenta.

Desde os tempos anteriores ao festival, as áreas interditadas ao trânsito do boibumbá contrário são os quarteirões onde se localizam os currais. Da parte dos maiorais do boi, havia sempre o cuidado para que as brincadeiras não se cruzassem em seus itinerários. As normas da tradição dos bois-bumbás sempre foram respeitadas, até porque desrespeitá-las seria o mesmo que empurrar os seus brincantes para o risco conflito, mas isso não evitava que Garantido e Caprichoso o se encontrassem nas ruas, coincidentemente, e seus brincantes se envolvessem em confusão generalizada, com resultado de pessoas machucadas.

Quando se inicia o festival, em 1965, o curral do Caprichoso funcionava no terreiro da casa do Sêo Luiz Nascimento, na travessa Cordovil, entre a avenida Nações Unidas e rua Armando Prado. O Garantido, para brincar além do curral do Caprichoso, "no outro lado da cidade", usava vias neutras, principalmente a avenida Amazonas. Já o Caprichoso, quando ia brincar na comunidade rural do Aninga, Macurani ou Parananema, deslocava-se pela avenida Nações Unidas e jamais pela avenida Vicente Reis, hoje avenida Lindolfo Monteverde, onde se localiza o curral tradicional<sup>43</sup> do Garantido. Esses deslocamentos eram, em sua maioria, acertados previamente entre os "maiorais do boi" e vigiados pela polícia. O mesmo cuidado era adotado quando o curral do Caprichoso funcionava no terreiro do Sêo Luiz Gonzaga, na avenida Rio Branco. O "curral do boi" é um lugar sagrado<sup>44</sup> e como tal não pode ser profanado, a não ser por intermédio da imaginação.<sup>45</sup>

A imagem de uma cidade de território partido ao meio, por conta da preferência apaixonada das torcida de dois bois-bumbás, surge com o acirramento da disputa entre eles no festival folclórico. Consolida-se com o êxito da festa, a partir de meados da década de 1980, com a cobertura da imprensa e da publicidade para atrair turistas. Sugiro que devemos compreender a "cidade dividida" como resultante de uma rede de convenções (HOBSBAW, RANGER, 1997) atada, principalmente, no período festivo. A sinalização do trânsito e a publicidade de grandes companhias patrocinadoras, entre elas a Coca-Cola e os Correios, que renunciaram às cores das suas logomarcas em favor das cores dos bois-

-

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> O curral tradicional do Garantido é o terreiro da casa do seu fundador, Lindolfo Monteverde (1902-1979), na Baixa de São José; desde a década de 1990, o curral passou a funcionar na Cidade Garantido, na estrada Odovaldo Novo.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Na teoria do jogo de Huizinga (2008), jogo, culto, magia e festa são manifestações humanas intrínsecas. O boi-bumbá parintinense brinca (festa), compete (jogo) e reverencia seus santos de promessa (culto). O curral é, também, o lugar da sagrada devoção.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> O poeta do Garantido assim registrou: "Arreda, arreda, boi contrário/ Eu tenho essa opinião/ Hoje tu te quebras todo/ Ou me entregas o Quarteirão/ Eu passo pelo lado/ Eu não passo por detrás/ Eu vou passar pelo meio/ O que eu faço ninguém desfaz". O poeta do Caprichoso (Raimundinho Dutra) respondeu: "Contrário/ Tu diz que passa no meu terreiro/ Mas tudo isso é asneira/ A minha bandeira está sempre guarnecida/ Se você tentar passar, boi contrário/ Não te garanto a saída".

bumbás, favoreceram a ideia de que a cidade está dividida, de forma linear, entre os torcedores do Garantido e do Caprichoso.

Parintins, uma semana antes e uma semana depois do espetáculo dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, movimenta-se em picos. Pela manhã, das 7 às 11h; pela tarde, somente a partir das 16h; à noite, o "ritmo de cidade" se estende até por volta das 23h, com veículos nas ruas, bares abertos e praças com serviços de bares e lanchonetes. Durante o dia, o tráfego de carros, motocicletas, triciclos e bicicletas se torna maior nas ruas do centro histórico e comercial, e nas vias que interligam os bairros, como são os casos das avenidas Amazonas, Nações Unidas e Paraíba, que atravessam a cidade no sentido Leste-Oeste, e das ruas Gomes de Castro e Cordovil, no sentido Norte-Sul.

Esse ritmo segue sem muita alteração no verão, quando a sensação de calor atinge facilmente os 38 graus centígrados. O uso de jaqueta jeans de mangas compridas é comum nos dias de calor. À primeira vista, me pareceu um disparate, mas descobri que se trata de um hábito adquirido em razão de orientação médica, como medida preventiva aos cânceres de pele. O sol em Parintins é escaldante e produz uma sensação de calor média de 37 graus centígrados, na sombra. No inverno, o trânsito de veículos e pessoas é determinado pela intensidade e duração das chuvas, porque a motocicleta, a bicicleta e o triciclo são os meios de locomoção e transporte predominantes.

O que lembra o festival folclórico, de imediato, são as sinalizações vertical e horizontal das ruas em vermelho e branco e azul e branco, nos territórios atribuídos aos torcedores dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso respectivamente; orelhões telefônicos estilizados em cabeça de boi; a prevalência das cores branco, vermelho e azul, e a ornamentação com motivos bovinos<sup>46</sup> nas fachadas das casas. Na área central, o vaivém nas portas dos bancos, no Mercado Municipal, no comércio de eletrodomésticos, de roupas, calçados e quinquilharias empresta a Parintins um ar de cidade ligeira, se comparada ao ritmo do cotidiano das demais cidades do interior do Amazonas. As cores em tons vermelhos e azuis também predominam nas roupas, nos veículos e nos adereços pessoais, porém arrumadas de forma mais discreta. A tensão da dualidade do ambiente festivo se atenua logo após a comemoração do boi campeão para dar lugar ao *ethos* 

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Nos Estados do Maranhão e Pará usa-se o termo "boieiro" para designar pessoas, atividades, ações e sentimentos vinculados à existência do bumba meu boi e do boi-bumbá respectivamente.

citadino da convivência ordinária. Sentimo-nos como se não estivéssemos na mesma cidade dos bois-bumbás contrários.

Quem visita Parintins fora do período do festival surpreende-se com a ausência da toada nas rádios, no comércio e nos bares da cidade. Ouve-se o gênero musical nas ruas, com certa frequência, só a partir de março, quando os bois-bumbás liberam os CDs "demos" com a seleção de toadas do ano. A temporada bovina só começa mesmo no dia 1.º de maio, por meio dos programas radiofônicos oficiais das duas agremiações folclóricas. As ondas de rádio se transformam em arena de massificação das toadas previstas para o bumbódromo, disseminação de boatos ofensivos e xingamentos entre os locutores, torcedores, artistas e diretores dos bois-bumbás.

No rádio acontece uma espécie de "esquenta" do espetáculo do festival. É com base nele que o caráter latente da disputa entre os torcedores vai se manifestando aos poucos até atingir os níveis exacerbados entre as galeras, no bumbódromo. Há dois momentos de "confronto" direto entre as galeras: na passagem de som e no espetáculo de arena. No primeiro, os apresentadores e levantadores de toadas incitam suas torcidas à competição e nesse jogo valem as agressões verbais mútuas, estimuladas por toadas de desafio. <sup>47</sup> No segundo, as galeras participam do espetáculo dos seus respectivos boisbumbás como animadoras, como coro e massa coreográfica. Enquanto uma extasia-se com o desenrolar do espetáculo na arena, a outra permanece silenciosa. À primeira vista, um sinal de respeito espontâneo ao "contrário", mas, na verdade, trata-se de um comportamento forçado. As galeras são um item do espetáculo e, por determinação do regulamento da competição, devem ficar caladas para que seus bois-bumbás não percam pontos. Essa é a maneira que os organizadores do festival encontraram, desde as suas primeiras edições, para evitar que a "galera contrária" prejudique o boi-bumbá que se apresenta na arena.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Os desafios da toada tradicional eram elaborados em versos curtos e conteúdos ácidos, irônicos ou ameaçadores, como: 1) Mandei fazer boi de ferro, pra brigar com boi de aço/ Neste ano quero ver/ Qual dos dois vai voar em pedacos.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Diz o Capítulo XIIIV (das disposições gerais), artigo 41 do concurso dos bois-bumbás: "Fica expressamente proibida a utilização pelas torcidas dos bumbás de instrumentos elétricos ou eletrônicos sonoros, que interfiram na apresentação das Associações, assim como manifestação em forma de gestos, acenos ou faixas ofensivas à Associação oposta, sob pena de nulidade dos pontos consignados referentes ao item galera" (REGULAMENTO, 2012).

O bumbódromo está dividido em partes iguais aos dois bois-bumbás: a leste, as arquibancadas do Caprichoso e a Oeste, as do Garantido. Os únicos lugares neutros são os dos jurados, das autoridades e das celebridades convidadas. Até os turistas precisam escolher se assistem ao espetáculo no lado azul ou no lado vermelho. São recorrentes as cenas de hostilidade aos "desavisados" que tentam transgredir essa regra. O "invasor" só é admitido se vestir a roupa da cor do boi-bumbá da respectiva galera. Caso se recuse, é considerado "contrário" e passa a ser hostilizado em coro: "sai! sai! sai!". Não é raro as galeras atirarem bolinhas de papel, vasilhames de bebidas e outros objetos contra o "intruso".

Em 2011, a empresa Tucunaré Turismo, concessionária da comercialização dos ingressos do festival, anunciou a criação de uma zona verde nas arquibancadas, para abrigar os turistas que preferissem assistir ao espetáculo sem declarar simpatia, previamente, a um dos bois-bumbás. Torcedores do Garantido e do Caprichoso, por meio de campanha na imprensa e nas redes sociais, barraram a proposta porque a consideraram uma agressão à tradição. O compositor Chico da Silva, ouvido pelo correspondente do jornal *A Crítica* em Parintins, Jonas Santos, deu sua opinião: "Esses torcedores neutros vão fazer o que lá no bumbódromo? O regulamento não diz que quando um boi se apresenta a outra torcida tem que ficar calada? Eles vão poder se manifestar também? Como?" (SILVA, *apud* SANTOS, 2011).

Na mesma notícia, o próprio correspondente assinala: "A festa do boi-bumbá de Parintins [...] se construiu, no decurso de cem anos, da história de uma cidade que se divide ao meio, por dois territórios: o vermelho e o azul". Destaca ainda: "Também na ilha 'se fala' que não existe espaço para alguém ficar em cima do muro quando o assunto é boi e que a rivalidade é o combustível do festival folclórico". É em situação como essa que a noção de rivalidade se revela como força edificante e criativa e não mais como sinônimo de destruição e conflito. A cidade, por meio do discurso repetido na imprensa, tornou-se concordante dessa convenção e a incorporou como tradição.

O mesmo se verifica com a noção de "contrário", também enraizada no imaginário parintinense. A depender das circunstâncias, os contrários se movimentam estrategicamente. Rivais e contrários são imprescindíveis à manutenção da diversidade social. Por intermédio dos conflitos surgem as mudanças, as adaptações, o enfraquecimento, o fortalecimento, as cisões e, também, a união dos grupos sociais e suas instituições. Assim, não é raro que os "contrários" se unam para se contrapor a ameaças

externas. É possível inferir que os parintinenses, por meio dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, convencionaram a rivalidade como um bem coletivo.

A rivalidade, simbolizada na cidade partida, que antes denotava horror, barbárie, tolice ou deseducação, incorpora outros sentidos com o êxito dos bois-bumbás no mercado de eventos. Incrustou-se na gramática dos bois-bumbás e dos seus realizadores como sinônimo de tradição, mas uma tradição que comporta o novo e suas tensões, porque se incorporou ao cotidiano e aos ritos oficiais e oficiosos de enaltecimento da cidade.

A rivalidade, igualmente, abriga, sociologicamente, as distinções de classe, de capacidade de consumo e de hábitos culturais. Discursos, falas e gestos e gostos estéticos podem ser conferidos no cotidiano: "Teu boi é de pobre!", "teu boi é de rico!" ou "meu boi é mesmo de pobre!", ou ainda: "no teu boi só tem gente feia!", "no meu boi só tem gente bonita!...". Essas provocações são correntes até nos meios de comunicação locais e nas redes sociais da internet.

## 2.5. O silêncio do recomeçar

Os programas oficiais de rádio dos bois encerram-se no dia 1.º de julho, logo após a divulgação do resultado da competição. A partir dessa data, a toada rareia na programação das cinco rádios locais: rádio Alvorada AM,<sup>49</sup> rádio Alvorada FM, vinculadas à Igreja Católica; Rádio Clube AM, rádio FM Tiradentes e rádio FM Novo Tempo<sup>50</sup> e rádio Tupinambarana FM.<sup>51</sup> A invenção do período "tradicional" de interdição da toada nas rádios é atribuída ao então monopólio dos meios de comunicação social do município pela Igreja Católica por longos anos. As emissoras religiosas não incluíam toadas de boi-bumbá em suas programações. A mudança só veio a ocorrer depois que o festival folclórico e os próprios bois-bumbás atraíram grandes patrocinadores para si e para os próprios meios.

A outra emissora mais antiga, a rádio Clube, pertencente aos Gonçalves, família de políticos e devotos católicos, aderiu ao jejum da toada fora da época do festival

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Rádio Alvorada é a primeira emissora a se instalar em Parintins, no ano de 1967.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Emissora vinculada à Igreja Adventista do Sétimo Dia.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Emissora pirata. Não possui programação regular.

folclórico. "Havia determinação explícita dos diretores das duas emissoras: toada, a partir de agora [do dia 1.º de julho], só volta a tocar no próximo ano. Daí em diante, na Alvorada, só tocava música sacra e popular bem-comportada", explica Hudson Lima, radialista e apresentador do programa oficial do boi-bumbá Garantido. A exceção à regra só passa a ser praticada a partir de 2005, com a inauguração da rádio FM Tiradentes, emissora do Grupo Tiradentes de Comunicação (RTC), com sede na cidade de Iranduba (AM), área metropolitana de Manaus. Ouve-se agora, aqui e acolá, nas emissoras católicas, na rádio Clube e na rádio Tiradentes, alguma toada fora da época do "esquenta" dos bois-bumbás para a disputa na arena.

De julho a maio, as rádios, os serviços de alto-falante das lojas e os bares da cidade tocam músicas da moda. A exceção é o bar do Ivo, na praça dos Bois, nos arredores do bumbódromo, que "roda" toada o ano inteiro. Ivo Monteverde, o dono do bar, é neto de Lindolfo Monteverde, fundador do Garantido. Por solicitação de algum cliente, Ivo também executa as toadas do "boi contrário". O bar é frequentado por universitários, artistas de boi e funcionários públicos *habituês* das madrugadas. As raridades e as novidades da toada circulam no bar do Ivo, ponto de convergências das especulações sobre a preparação dos espetáculos dos bois-bumbás.

No geral, prevalecem os gêneros "sertanejo universitário", forró-pancadão, brega, tecnobrega ou calypso, *funk* carioca, funk romântico e *hits* internacionais. Cantores e bandas nacionais, como Frank Aguiar e Bruno e Marrone; Calcinha Preta e Banda Calypso, realizaram *shows* em Parintins, no período da pesquisa. Os currais e o bumbódromo também recepcionam essas atrações nacionais, às vezes patrocinadas pelos próprios bois-bumbás. A visibilidade midiática do festival e da participação dos artistas do boi no Carnaval de desfile do Rio de Janeiro e São Paulo ajudaram Parintins a conquistar o *status* de cidade turística da Amazônia.

Observo que a "influência turística" faz transbordar o prestígio do boi-bumbá ao conjunto das atividades de entretenimento e lazer da cidade. O Boi-Bumbá de Parintins é um fator de sociabilidade permanente, porque catalisa, desde as primeiras edições do festival folclórico, a diversidade cultural, que se amplia, com o passar do tempo, para o regional e para o mundial. Ergue-se nas entranhas do folguedo a catedral das expressões multiculturais. O boi-bumbá, também em Parintins, segue a sua trajetória de dialogar com outras manifestações culturais sem negar os seus fundamentos fundadores, que se revelam na tragicomédia da morte e ressurreição do animal de estimação.

Desfiam-se na trama do espetáculo bovino representações culturais recuadas e contemporâneas — e elas permeiam a música, a dança, as alegorias e os adereços. A diversidade musical está dentro e no entorno do boi-bumbá. Literalmente. A toada harmônica, aquela tocada no bumbódromo, é um laboratório de estilização de sons: o batuque de terreiro entrelaçado ao samba, ao *reggae*, ao zulk e ao *rock and roll*. Desde a década de 1980, os turistas são recepcionados com o "baile dos visitantes", realizado na véspera da abertura do festival. O baile de 2012 foi animado pela cantora paraense de tecnobrega Gaby Amarantos e pelo "baladeiro" Latino. Uma pista para amantes da música eletrônica funcionou no Largo da Catedral de Nossa Senhora do Carmo. O bumbódromo, no decorrer do festival, é o único lugar exclusivo da toada de boi. No restante da cidade se espalha uma diversidade de ritmos e sons, com a prevalência da toada somente nos lugares públicos.

A visibilidade midiática dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso criou um mercado de lazer e entretenimento durante e fora da semana do festival. No primeiro caso, o negócio é aquecido pelos visitantes, mais ou menos 50 mil, segundo os organizadores do festival. No segundo, pela regular circulação de dinheiro na cidade que, desde há mais de uma década, consolida-se como polo universitário do baixo Amazonas.<sup>52</sup> As universidades criaram novos empregos, atraíram estudantes de outras cidades e aqueceram a economia do município, que se sustenta dos serviços públicos (União, Estado e municípios) e privados – esses últimos gerados basicamente pelas atividades dos bois-bumbás –, da agropecuária e da indústria. Nos últimos anos, a economia do município veio a se inclinar para a prestação de serviços do turismo e da educação. A concentração de populações jovens favorece o surgimento de nichos de negócios do lazer e entretenimento.

Os fatos nos levam a inferir que a cultura do boi-bumbá, mesmo defendida pelos parintinenses como "tradicional", não exclui culturas que lhes poderiam fazer concorrência ou "ameaçá-la". Em vez disso, abriga-as, com elas convive e se mistura. O fator autenticidade do boi-bumbá parintinense é reivindicado para a criatividade, para a desordem que exige a reorganização anual do festival. A estrutura tradicional do folguedo não limita "a viagem" dos criadores pelos mundos erráticos do imaginário. Seus artistas

\_

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> A cidade possui unidades da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e do Instituto Federal do Amazonas (Ifam) – este último de Ensino Médio técnico.

se inspiram nos mapinguaris, curupiras e jumas e outros seres sobrenaturais<sup>53</sup> que protegem os rios e a floresta dos malfeitores, mas se locomovem, também, pelo mundo do espetáculo, da indústria cultural, da ciência e da tecnologia.

O poder criativo valoriza, atualiza e amplia o sentido do imaginário amazônico por meio da diversidade de expressões artísticas do espetáculo do boi-bumbá parintinense. Mesmo que as florestas tombem, seus seres espirituais não morrem e, longe disso, espalham-se pelas "nuvens subquânticas" para denunciar as monstruosidades cometidas pelo modo de produção dominante. Os seres humanos movidos pelo capitalismo corroem a terra, os ares, os rios e florestas, que, mesmo morrendo não morrem; vivificam-se no imaginário-mundo, porque a natureza e a cultura se alimentam de uma imemorial aliança. No âmbito deste estudo, a criação artística é elo natureza-cultura-natureza. A música, a dança, o teatro, as artes plásticas, a cenografia e as performances religam o invisível ao visível e suscitam a atualização do mundo fenomênico, no qual a manifestação da vontade de viver não escolhe se vai se manifestar no homem mais inteligente, num animal, numa árvore ou numa pedra. No Noçoquém, as pedras falam.

O recolhimento dos tambores dos bois-bumbás após a festa da vitória e da passeata de protesto<sup>54</sup> tem explicação prática e simbólica. Primeiro, porque em seguida se iniciam os preparativos para os festejos de Nossa Senhora do Carmo, padroeira do município de Parintins. Segundo, porque a disputa entre os bois-bumbás, por mais profissional e racional que possa parecer, é assimilada pelos brincantes e pela população local como um jogo, um prática lúdica ritualizada, com hora para começar e hora para terminar.

O ex-amo do Garantido João Batista Monteverde verbaliza a *conditio sine qua non* do jogo na seguinte frase: "Neste ano, a gente ganha ou a gente perde". Ou como

dos depredadores da floresta (DESCOBRINDO PARINTINS, 1983).

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> O mapinguari, figura de homem, possui um único olho, localizado no centro da testa, e bocarra no peito, totalmente coberto por densa pelagem; emite gritos horripilantes quando sente cheiro de carne humana; o juma, na forma de homem alto e forte, possui pés enormes que usa-os, também, para se proteger da chuva; o curupira, também de compleição humana, tem os pés virados para trás e sua diversão é infernizar a vida

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Tanto o vitorioso quanto o perdedor saem às ruas após o encerramento da apuração. O primeiro carrega o troféu e faz troça do contrário e dos seus itens derrotados na arena; o perdedor culpa os jurados pela derrota.

versificou Chico da Silva na toada do boi Caprichoso "Eterna Paixão": 55 "Mesmo perdendo ou ganhando/ Eu quero é mais folclorear!". Em outros termos: como se trata de um concurso com apenas dois participantes, não há margem para outro prognóstico senão o esperado de todos os anos. E por mais trágico que seja ao perdedor, a derrota não pode desencorajá-lo ao embate seguinte.

# 2.6. Fé, paixão e negócio



Figura 3. Padre Márcio: Igreja mais próxima das festas populares

-

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> "Campeão ou não/ És eterna paixão/ Sou mais meu boi Caprichoso/ boi campeão do lugar/ Que já nasceu glorioso/ E glorioso será/ No coração da galera/ No reino do boi-bumbá/ Mesmo perdendo ou ganhando/ Eu quero é mais foclorear!".



Figura 4. Altar no curral: comunhão dos fiéis-foliões

O fim do jogo suspende os excessos do louvor ao boi de pano e inicia a devoção à santa padroeira. Estima-se que ao menos trinta mil romeiros participam das procissões – uma, no dia 10, e a outra, no dia 16 de julho, período da festa – que demarcam o tempo dessa celebração religiosa. O arraial se desenrola com uma programação de missas, *shows* de cantores locais, apresentações da Batucada e da Marujada e seus respectivos levantadores de toadas, brincadeiras e atividades de lazer nos parquinhos de diversão, nas barracas de pesca e tiro ao alvo, e nas que vendem comidas e bebidas. O "arraial da santa" extrapola as fronteiras do ofício e da moral religiosa: é um espaço de múltipla convivência. O consumo de bebida alcoólica é permitido e estimulado pela propaganda veiculada pelo sistema de som do arraial. Hábitos religiosos e não religiosos se aproximam ou se afastam em favor da sociabilidade possível. O arraial é fé, devoção, negócio, diversão, encontro e desencontro de pessoas que relativizam o curso da vida.

Fervor religioso e paixão pela brincadeira do boi-bumbá são manifestações complementares no *ethos* parintinense. Garantido e Caprichoso são bois de promessa.<sup>56</sup> Existem para pagar graças divinas alcançadas por seus fundadores por interseção de santos admirados pelo catolicismo popular. O festival folclórico, por sua vez, nasceu na

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Lindolfo Monteverde, o fundador do Garantido, teria criado o boi-bumbá para São João, em agradecimento à cura de uma enfermidade que lhe acometeu na infância; Já o Caprichoso, Roque Cid, para agradecer ao êxito conquistado na sua transferência de Crato (CE) para Parintins (AM), no começo do século 20.

quadra esportiva da Paróquia de Nossa Senhora do Carmo. O respeito ao boi amado e ao santo devotado corre no cotidiano e se acentua nos momentos ritualizados. No boi-bumbá, a cidade dá férias a certos valores da razão e extravasa uma alegria incontida; na "festa da santa", os valores da razão se deslocam, em parte, para o sentimento religioso. Os artistas e brincantes "contrários" que, por desventura, tenham "pecado" no calor da competição, quando a paixão e o "fanatismo" podem desequilibrar até o mais fervoroso crente, agora se confraternizam na "festa da santa".

Os brincantes de boi-bumbá sempre estiveram envolvidos na organização da festa da padroeira, na condição de devotos, mas há ao menos duas décadas, passaram a atuar como representantes efetivos de Garantido e Caprichoso na confecção do andor e ornamentação da nave da catedral e do arraial. O trabalho "institucionalizado" dos artistas dos bois começou com a montagem do andor. "Definimos, com o pároco da catedral, que os artistas do boi-bumbá campeão se responsabilizariam pela produção do andor", informou-me o artista plástico Coriolano Carvalho, o "Karu", <sup>57</sup> artista de ponta do Caprichoso. Ele prosseguiu com a informação: "Depois, juntamos as equipes de artistas 'contrárias' e assumimos, com o aval das agremiações folclóricas, a ornamentação da igreja e do arraial". Disse-me ainda Karu: "Os bois e a Igreja fornecem parte do material e a outra parte a gente consegue com os devotos da santa em Parintins e em Manaus".

Em atendimento a um pedido do artista do Caprichoso Juarez Lima, o pacto de revezamento para a confecção do andor foi quebrado, no começo da década de 2000. Lima ornamenta o andor da santa da sua devoção há mais dez anos, para pagar uma graça alcançada. "Meu filho adoeceu de lúpus e corria o risco de morte. Recorri à Nossa Senhora e ele está aí, vivo. Como gratidão, farei o andor dela até o fim da minha vida", explicou Lima. Na condição de devoto respeitado por sua paróquia, Lima sugeriu uma mudança no cortejo do andor, inspirado em "uma revelação divina" – ou numa epifania. Contou-me que, certo dia, olhou para os céus e viu, no desenho das nuvens, a imagem da Virgem do Carmo sobre as águas. Lima interpretou essa visão como sendo um desejo da padroeira dos parintinenses e propôs ao padre Rui Canto, pároco da catedral, que fosse realizada uma romaria fluvial. "Assim surgiu a romaria das águas. Agora a imagem da

\_

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Karu foi premiado com o Estandarte de Ouro do Carnaval carioca, concurso realizado pela Rede Globo de Televisão, como artista revelação. Na ocasião, Karu trabalhava na Escola de Samba Beija Flor de Nilópolis.

santa chega à cidade através do rio, para ser ovacionada e cultuada pelos fiéis; ela se apresenta a nós através das águas do rio Amazonas", acentua Lima.

A maioria dos artistas de boi-bumbá deve sua formação profissional à Igreja Católica, por intermédio da oficina de artes plásticas e esculturas do irmão Miguel de Pascale, <sup>58</sup> nascido na Itália. O artista de formação acadêmica e religioso chegou a Parintins em 1976, para fazer os afrescos da Catedral de Nossa Senhora do Carmo. Encantou-se com a cidade e nela se radicalizou. Ele morreu em 4 de setembro de 2010, na sua cidade natal. Por meio dos seus ensinamentos teóricos e práticos, Pascale formou, juntamente com Jair Mendes, <sup>59</sup> a geração de artistas plásticos e escultores parintinenses que transformou a brincadeira do boi-bumbá em Parintins em espetáculo de reconhecida beleza plástica. Pascale estudou em escolas de belas-artes de Roma com renomados artistas italianos contemporâneos.

Outro religioso, o jesuíta João Daniel (2004), já havia registrado, quatro séculos antes, a habilidade dos indígenas amazônicos para as artes: "[...] procede haver entre eles adequados imaginários, insignes pintores, escultores, ferreiros e oficiais de todos os ofícios" (DANIEL, 2004, p. 341). João Daniel informa que a imaginação e a habilidade dos indígenas são tão magníficas que lhes basta mostrar o original de uma peça para que sua cópia seja desenvolvida com tal precisão que, se colocadas lado a lado, não se reconhece mais qual a original e qual a cópia. E acentua: "No colégio dos padres da Companhia, em Belém do Pará, estão uns dois grandes anjos por tocheiros com tal perfeição, que servem de admiração aos europeus" (DANIEL, 2004, p. 342). Impressiona o religioso de os artistas indígenas executarem suas habilidades e técnicas sem saber ler os livros, e por isso vaticina: "E se souberem ler os livros, e neles as regras de qualquer arte, talvez levariam a palma os mais famigerados mestres do mundo" (DANIEL, 2004, p. 342).

Há mais de dez anos, os artistas parintinenses trabalham, também, nas escolas de samba de São Paulo e do Rio de Janeiro. Eles deram movimento às alegorias carnavalescas, nos desfiles, por meio de técnica desenvolvida nas esculturas do Boi-

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Irmão Miguel nasceu em 18 de fevereiro de 1917, na cidade de Avelino, Itália, e viveu por mais de 40 anos em Parintins. Morreu em 3 de setembro de 2010, na cidade de Leca, próximo a Milão, onde seu corpo está sepultado.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> O Carnaval de rua de Parintins é realizado com desfile de blocos, que se classificam por meio de grupos, assim qual as escolas de samba. Suas alegorias são, geralmente, adaptações das alegorias dos bois-bumbás.

Bumbá de Parintins. "Aprendi artes plásticas com o irmão Miguel. Sou um dos primeiros alunos da escola dele. Aprendi também com o Jair Mendes, mas devo o meu aperfeiçoamento ao irmão Miguel", explica-me Lima. Na oficina do irmão Miguel, Lima disse que também se fortaleceu na fé cristã, à qual atribui inspiração artística. Ele mencionou que lembra até hoje, com forte emoção e afeto, do dia em que recebeu um presente do religioso, um rosário. "Olha, menino, deves andar sempre com este rosário, porque ele é uma couraça contra coisas ruins. Com a ajuda dele, você vai superar todos os obstáculos. Creio nos ensinamento dele".

Há uma relação institucional oficiosa entre os bois-bumbás e a Igreja. Lembremos que o festival folclórico nasce na quadra esportiva da Paróquia de Nossa Senhora do Carmo, por iniciativa da Juventude Alegre Cristã (JAC). Nesses últimos 40 anos, os bois-bumbás conquistaram a fervorosa simpatia dos parintinenses. E assim como as atividades e festejos religiosos, as atividades e os eventos bovinos reúnem milhares de pessoas. Seria inevitável a competição por público entre a Igreja e os bois-bumbás. Os padres mais conservadores não abandonaram a crítica à "devoção" excessiva dos fiéis aos bois-bumbás, mas ao menos são hoje mais tolerantes, até porque a fé religiosa e fidelidade à folgança, também em Parintins, caminham com os mesmos pés e pulsam nos mesmos corações e mentes. Nesse jogo, fé e interesse econômico se entrelaçam.

O conflito gerou diálogo, confirmando o entendimento de que "[...] o contrário é o que mais intimamente se atrai para o que o contraria" (HEIDEGGER, 1998, p. 32). Em 2011, o bispo de Parintins, dom Giuliano Frigeni, antecipou em uma semana a festa de *Corpus Christi*, para não confrontar o festival dos bois-bumbás. O religioso reconhece a força popular, política e econômica do Boi-Bumbá de Parintins, mas expressa preocupação com os problemas que o festival atrai: "Droga é o pior destes problemas. Eles [os traficantes] sabem que esse período [do festival] é bom para vender, a polícia vigia, vigia muito, mas o problema é grave. Só neste ano já teve duas mortes" (A CRÍTICA, 2011).

Há ainda, segundo o bispo, o fato de que o festival acomodou a economia do município e teria gerado conformismo na população: "[...] o boi acomodou tudo, minha cozinheira nesse período [do festival] sai porque vai ganhar três, quatro vezes mais do que eu posso pagar, eu deixo, entendo que ela precisa, mas fico me perguntando se isso é trabalho?" (A CRÍTICA, 2011). Para o bispo, o município precisa atrair outros investimentos para não depender unicamente das atividades relacionadas aos bois-

bumbás. Ele reconhece que o festival criou um mercado de trabalho rentável para ao menos 300 artistas que, depois de junho, migram para o Carnaval do Rio de Janeiro, São Paulo e Florianópolis, mas isso é pouco para um município que não oferece empregos estáveis. Logo, ainda segundo dom Giuliano: "É preciso produzir, fazer uma boa agropecuária, uma pecuária dentro da nossa realidade, um modelo nosso, que não acabe com o meio ambiente. Tem que haver outra forma de se desenvolver" (A CRÍTICA, 2011).

As críticas de dom Giuliano ao festival dos bois-bumbás se referem a questões sociais, bem diferentes daquelas emitidas em sermões até a década de 1980 que se incomodavam com a nudez das "índias", considerada "uma falta de respeito à população" (JORNAL DO COMMERCIO, 1989). Na mesma ocasião e na mesma publicação, a brincante do Garantido Graça Faria afirmou: "Tanto a Protestante [referência genérica às igrejas evangélicas] quanto a Católica condenam a festa porque acham que as pessoas estão mais adorando ao boi que a Deus". Por trás dos sermões estavam, segundo interpretação atribuída pelo jornal à brincante, "uma questão econômica, visto que na festa da padroeira, em 16 de julho, as pessoas estão sem dinheiro, gastaram todas as economias no boi-bumbá".

Com o êxito artístico e econômico do festival, as críticas dos segmentos conservadores da Igreja deixaram de existir extramuros, porque são as atividades dos bois-bumbás, principalmente as dos três dias de espetáculo, que atraem dinheiro para o comércio e oferecem emprego e subemprego à população. Os fiéis, com dinheiro no bolso, ficam mais generosos com a festa da santa. Conjugaram-se os interesses econômicos dos bois-bumbás, da população e da Igreja. Os conflitos da fé, da moral e dos bons costumes esmaeceram diante do prestígio e dinheiro movimentados pelos bois-bumbás.

Dom Giuliano é um bispo que prestigia as manifestações culturais da cidade, inclusive "as profanas", como se referem os cristãos conservadores ao Carnaval e aos bois-bumbás. O bispo é presença assegurada no palanque das autoridades, no Carnaval de rua, e em eventos do festival folclórico. Em 2009, o Bloco Unidos do Itaúna homenageou dom Giuliano, que chegou a ser anunciado como destaque em um carro alegórico. Ele não "desceu na avenida" – esteve representado por um enorme boneco –, mas assistiu ao desfile do palanque e foi ovacionado pelos foliões. "O povo tem o direito à alegria e a se divertir. E se essa manifestação é sadia, sem violência, não há do que

reclamar. O que a Igreja condena é o exagero, a violência, a falta de respeito. O Carnaval e o boi fazem parte da alegria parintinense", disse-me, ao deixar o palanque. O Carnaval de rua parintinense<sup>60</sup> reúne, na praça dos Bois, em frente ao bumbódromo, ao menos dez mil pessoas nos dias de desfile.

Percebemos que a Igreja Católica dispõe de meios além dos serviços religiosos que mantêm as manifestações massivas sob a sua vigilância e determinado controle ideológico, como a sua rede de comunicação social, que inclui jornal, TV, rádio e internet. Os meios da Igreja não divulgam conteúdos considerados, pela sua doutrina, ofensivos à moral e aos bons costumes. Logo, uma marchinha de bloco carnavalesco ou uma toada de boi-bumbá que exagere na crítica ou que "agrida" aos princípios da fé e da moral cristãs estará fora da programação da rede de comunicação católica. O bloco carnavalesco ou o boi-bumbá se submete, em algum momento, a uma relativa censura da Igreja.

Em 1996, o então bispo de Parintins, dom João Rizatti, pressionou a diretoria do boi-bumbá Garantido para retirar um dos versos da toada "Apocalipse Carajás", 61 do compositor Mencius Melo, a palavra "demônios", segundo o próprio Mencius Melo (Entrevista em 2012). O religioso argumentou que o Garantido, por intermédio da toada, estaria fazendo apologia a Satanás. A toada, com harmonia próxima a do rock, estiliza a narrativa de um mito da etnia Carajás. Disse-me Mencius Melo sobre o episódio: "O pedido do bispo chegou a mim por intermédio do então presidente do Garantido, Walmir Lima, que me suplicou: 'Por favor, Mencius, atende ao pedido do bispo. Ele considera essa parte do texto exagerada para o contexto'. Eu relutei, mas concordei". Na mesma entrevista, o compositor afirmou: "Olhando para o fato hoje, eu reconheço que, realmente, o verso estava exagerado e até fora de contexto".

\_

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> O carnaval de rua de Parintins é realizado com desfile de blocos, que se classificam por meio de grupos, assim como as escolas de samba. Suas alegorias são, geralmente, adaptações das alegorias dos bois-bumbás. (MESMO TEXTO DO ITEM ANTERIOR)

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Verso censurado está destacado em **negrito**: "Terra, profecias do pajé filho do fogo/ Que se cumpra ao extermínio dos domínios/ De tupã dos segredos profanados da Aruanã/ Nas profundezas da escuridão/ Hei, hei/ Trevas santuário libertário dos malditos/ Devoradores de mundo de alma de sonhos/ Ó criador e criatura dos versos medonhos [**Adoradores do demônio**]/ Que encanta o pajé/ Na ocara karajá/ Ah, ah, ah, ah/ Uô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, oô/ Fogo, profecias do pajé filho do vento/ As estrelas que desabam no infinito/ No vale, nos ventos, na ira dos raios/ Planetas se chocam nos braços da morte/ A fúria das águas, os olhos perdidos no caos/ Fim do mundo Karajá/ Filho Diuré, guerreiro Aruanã/ Manchastes a casa dos homens/ Do Karajá, do Karajá/ Manchastes a glória vermelha da guerra/ Do Karajá, do Karajá/ Profanastes o segredo sagrado do tempo/ Eu profanei, eu profanei/ Terra!".

Desde 2005, as marchinhas "indecorosas" dos blocos carnavalescos não tocam nas rádios nem na TV católicas. Com a medida, os religiosos suprimiram da programação as composições de conteúdos escrachados ou de duplo sentido dos blocos "inferiores"; do Carnaval, veiculam-se somente os sambas-enredos dos blocos do primeiro grupo, desde que não sejam ofensivos aos princípios religiosos cristãos. Não há escolas de samba no Carnaval parintinense. Um informante, ex-funcionário da emissora católica, disse-me que o controle do conteúdo (no grupo de mídia católica) é sempre atribuído aos marianos. 62 "Quando há alguma coisa a censurar, é porque os marianos não gostaram", acentuou o informante.

A presença de dom Giuliano no Carnaval e no festival reforça a imagem da "igreja popular". O boi-bumbá, mesmo que se fundamente numa devoção religiosa, a promessa ao santo católico, nem sempre foi visto com bons olhos pelas autoridades da Igreja. Os eventos religiosos nos currais dos bois-bumbás, como rezas e ladainhas, eram dirigidas pelos próprios fiéis-foliões. O crescimento e a visibilidade da então brincadeira de terreiro para o mercado midiático mudou essa relação antagônica, ao menos em nível institucional. Atualmente, os padres realizam a celebração eucarística, conhecida popularmente como missa, nos próprios currais, em altares improvisados nos palcos de shows.

Padres e bois-bumbás devem estar em relação de empatia com suas cores. Para os fiéis-foliões, existem "padres azuis" e "padres vermelhos"; os religiosos dizem que aceitam as afinidades que lhes atribuem os brincantes, mas asseguram que, no altar, pregam a palavra de Deus, cuja mensagem é universal, evangelizadora e inclusiva. Nos currais são celebradas duas missas anualmente: a primeira, para "abençoar" a entrada dos artistas nos galpões, e a segunda, para rogar sucesso à apresentação dos bois-bumbás na arena do bumbódromo. No Caprichoso, em 2011, também foi realizada uma missa em recomendação ao êxito da gravação do DVD oficial.

Eu assistia a esses atos religiosos nos dois currais. Eles cumprem todos os ritos do cânone católico. Os fiéis-foliões comportam-se do mesmo modo como se estivessem diante do altar da igreja. Cantam, fazem a comunhão e demonstram que se sentem em dia com os sacramentos da Igreja, ouvem, atentamente, a homilia e a bênção final. Na

62 Grupo de homens e mulheres católicos adultos que seguem dogmas e doutrinas voltadas para a devoção e veneração de Maria, a Mãe de Deus. Em Parintins, esse grupo é formado por fiéis de vários segmentos sociais, como comerciantes, políticos e funcionários públicos. Suas posições são sempre conservadoras.

primeira, os padres rogam a proteção de Deus ao trabalho nos galpões e lembram aos artistas que "a arte é um dom divino". O padre Márcio, que em 2011 celebrou missa de "entrega" da gravação do DVD 2011 do Caprichoso, explica: "A Igreja não deve virar as costas à arte popular. Não pode fazer o que fez no Carnaval do Rio de Janeiro".

O religioso, que antes dirigia uma paróquia na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, se referia à censura que a Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) impôs ao carro alegórico intitulado *Ratos e urubus larguem a minha fantasia*, da escola de samba *Beija Flor*, idealizado e confeccionado pelo carnavalesco Joãosinho Trinta, que desceu a avenida Sapucaí, em 1999, encoberto com plástico preto porque trazia uma réplica do Cristo Redentor rodeada de mendigos. O episódio, fartamente explorado na mídia, maculou a imagem da Igreja com as tintas da censura à liberdade de expressão, motivada pelo conservadorismo eclesiástico.

O padre Edson, que celebrou "a missa de entrada nos galpões" do Garantido, também em 2011, raciocinou na mesma direção: "Os bois-bumbás são uma instituição popular dos parintinenses. A missa feita aqui [no curral] prova que a Igreja cumpre a sua missão de estar do lado do povo. É sinal, também, de que os brincantes e os artistas têm Deus em seus corações". É após esse ritual religioso que os artistas do Garantido e do Caprichoso se sentem em condição espiritual para cumprir sua missão.

O artista do Garantido Vandir Santos disse-me que se sentia, após a missa, "mais leve e mais inspirado" para fazer suas viagens pelo imaginário do cotidiano amazônico. Ele é responsável, há mais de trinta anos, pela confecção da alegoria do item "figura típica regional", que retrata as vivências de personagens como o caboclo, o seringueiro, o castanheiro, o juteiro, o curandeiro, a parteira etc. No Caprichoso, na missa que antecede ao espetáculo no bumbódromo, o artista plástico Ericky Nakanome foi enfático: "O parintinense é movido pela fé em Deus. Não há arte sem fé, porque a arte é manifestação do invisível. Então, estamos crentes de que Deus nos guiará pelo melhor caminho nesse festival".

A celebração eucarística se incorporou aos ritos de preparação espiritual dos artistas que elaboram o espetáculo dos bois-bumbás de Parintins. A Igreja, nesses dias extraordinários, dirige-se aos currais para, em termos temporais, avalizar a festa como uma obra de Deus, porque é feita por artistas devotos e inspirados Nele. Ao mesmo tempo, a Igreja autoriza – autoriza porque não contesta – a representação, no bumbódromo, das suas celebrações e personagens sacralizadas. Os atos mais recorrentes são os da

peregrinação a Parintins por ocasião da Festa de Nossa Senhora do Carmo, a padroeira da cidade e da própria aparição da santa. Os temas religiosos aparecem no item celebração folclórica ou figura típica regional, acompanhados com toada em ritmo solene. Os momentos do espetáculo reservados à fé cristã criam, na massa de brincantes e espectadores, um clima de veneração a esses trechos do espetáculo, diferentemente da postura excitativa dedicada aos demais.

A presença da celebração religiosa ocidental no espetáculo do boi-bumbá vincula a origem da brincadeira ao voto de "devoção" dos seus antigos donos a santos católicos do círculo junino. Essa peculiaridade enreda-se ao discurso da origem e da tradição, que também circula como mercadoria na versão especular do Boi-Bumbá de Parintins. Esse aspecto está presente desde o boi de terreiro ou de curral, porém mais como disputa de primazia, de distinção ou de pertencimento social do que como manifestação da mercadoria. O mercado agasalha e imprime valor a esses aspectos, para que, motivados pela concorrência, os dois bois-bumbás se esforcem para realizar espetáculos que pareçam os mais "tradicionais" possíveis. Dessa feita, a devoção particular, a fé coletiva e fé canônica se misturam no espetáculo criativo que põem em interface o tradicional e o moderno.

Os fatos conduzem à inferência de que há uma relação institucional oficiosa entre os bois-bumbás e os setores menos radicais da Igreja. Aliás, a história do próprio catolicismo atesta que a Igreja nunca foi hegemônica, embora se oriente por meio de dogmas. É assim que as partes antagônicas entram em processo dialógico nos momentos de tensão dos interesses que, por questões ontológicas, enfrentam conflitos permanentes. A presença dos atos religiosos nas atividades e suas representações sociais no espetáculo dos bois-bumbás significa um arranjo institucional pelo qual as agremiações folclóricas e a Igreja se comunicam e resolvem os seus conflitos de interesses temporais.

Em 2011, a diretoria do boi-bumbá Caprichoso convocou a sua galera para um boi de rua, com partida do curral Zeca Xibelão, na rua Gomes de Castro, e percurso pela avenida Amazonas e encerramento em frente à Catedral de Nossa Senhora do Carmo, na mesma avenida. O cortejo deveria começar às seis horas, mas só se realizou a partir das nove horas porque dom Giuliano Frigeni recomendou aos dirigentes da agremiação que "não perturbassem a missa". Não se fez nenhum comunicado público da "recomendação" do bispo nem da decisão da agremiação de acatá-la. O motivo do adiamento e o novo

horário do começo do cortejo correram boca a boca, sem que se registrasse reclamação ou aborrecimento da parte dos brincantes ou da diretoria.

Outra situação digna de registro é a combinação dos horários das missas e dos ensaios nos currais. Antes, os ensaios nos currais começavam cedo, ao cair da tarde; agora que mobilizam milhares de pessoas, iniciam-se somente por volta das nove horas. Dirigentes de ambos os bois-bumbás confirmam que, a essa altura (da mobilização massiva) não seria prudente confrontar os interesses da Igreja. Fred Góes explica: "O cara que vai à missa é o mesmo que vem ao curral brincar. É o mesmo que roga a Deus para que o nosso boi seja bem-sucedido". E segue, para desfazer o aparente paradoxo: "A época de confronto entre boi-bumbá e Igreja já passou uma vez por aqui. Agora, fé e paixão, na religião ou no boi-bumbá são vividas da mesma forma: intensamente".

A propósito, lembramos que a primeira notícia da existência do bumba meu boi no Brasil, feito em 1840, pelo padre Miguel do Sacramento Gama, no Recife (PE), tratao como um desenfado "tão tolo, tão estúpido e destituído de graça" (GAMA, *apud* NOGUEIRA, 2008, p. 105). Gama revela o juízo de valor que as elites da sua época faziam das folganças do povo. Aos bois-bumbás principalmente, porque, além da sátira que assacavam as elites e suas instituições, envolviam-se em brigas de rua. Esses conflitos, segundo Leal (s/d), relacionavam-se com a presença de jogadores de capoeira na composição dos bois-bumbás, como ele pode constatar em estudo realizado no Estado do Pará, entre 1889 e 1906.

A confusão generalizada, com agressões físicas graves, antecedia-se de ritual em que os amos confrontavam-se por meio de versos a exigir desbloqueio da passagem aos cortejos. Os versos amistosos seguiam-se dos beligerantes até o desfecho do conflito. Versões da história do Festival Folclórico de Parintins dão conta de que os bois-bumbás foram incluídos no evento com o propósito de amansá-los. Mesmo depois de "mansos", a Igreja hesitava em tolerá-los, agora não mais serem causadores de violência física, mas por despeito ao pudor, à moral e aos bons costumes ou por mera concorrência econômica, como foi mencionado anteriormente.

A caturrice entre bois-bumbás e a Igreja só se encerra quando os primeiros se assentam como festa popular de vulto, com manifesto poder de mobilização das massas. Antes, mesmo que fossem consideradas expressões folclóricas e, por isso, pertencentes à cultura do povo ou da nação, as classes médias altas e os poderes do Estado não lhes atribuíam valor cultural. Muito menos a Igreja Católica.

As igrejas cristãs denominadas evangélicas não mantêm relação institucional com as associações de bois-bumbás. Aquelas mais conservadoras até punem "por prática de idolatria" seus fiéis que venham a participar da brincadeira. Os evangélicos entendem que o boi-bumbá é uma festa profana e, como tal, reprovada por Deus, da mesma forma que foi condenada a idolatria dos hebreus ao bezerro de ouro, 63 episódio bíblico relatado em Êxodos. A Igreja Assembleia de Deus, com 280 mil seguidores no Amazonas, chega a formar turmas de orientadores para atuarem no Boi-Bumbá de Parintins. O pastor e sociólogo Nilton Barroncas afirma: "O boi-bumbá possibilita uma série de mazelas, entre elas doenças sexuais, gravidez fora do casamento e consumo de drogas legais e ilegais. Orientamos os jovens a respeito desses riscos e os convidamos a ter uma experiência da verdadeira felicidade com Jesus".

Os evangélicos usam o ritmo da toada, o boi-gospel, para se aproximar dos brincantes de boi-bumbá. O primeiro a gravar esse gênero foi o músico e cantor Abecassis, ex-brincante de boi-bumbá. Seus CDs e DVDs são executados em emissoras de rádios e TVs evangélicas. Abecassis se apresenta em cultos, reuniões, eventos sociais evangélicos de várias denominações.

Ao se tornar festas massivas, com ampla visibilidade midiática, os bois-bumbás de Parintins se institucionalizam e estabelecem relações diversas com as organizações governamentais, não governamentais e com a iniciativa privada. A então brincadeira de parentelas conquistou *status* institucional porque, ao longo dos anos, angaria para si, de forma vigorosa e crescente, apoio popular dentro e além dos limites da cidade. Constituem-se, acima de tudo, em forças socioculturais.

Não se trata mais de brincadeira junina de negros, índios e caboclos pescadores e estivadores: a classe média alta invadiu os currais e tangeu os bois-bumbás para os seus domínios. É desse modo que Garantido e Caprichoso, na sua versão espetacular, são tratados como partes do conjunto das instituições culturais do município e do Estado. Brincantes, galeras, comerciantes, industriais, membros do Judiciário, do Executivo, do

\_

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Enquanto Moisés demorava-se, no monte, onde se encontrou com Deus, para receber as tábuas da lei, o povo decidiu construir um bezerro, para adorá-lo e celebrá-lo. "Quando Moisés aproximou-se do acampamento e viu o bezerro e as danças, irou-se e jogou as tábuas no chão, no pé do monte, quebrando-as. Pegou o bezerro que eles tinham feito e o destruiu no fogo; depois de moê-lo até virar pó, espalhou-o na água e fez com que os israelitas a bebessem" (BÍBLIA, 2001, p. 117).

Legislativo e da Igreja se envolvem social e institucionalmente com a festa dos boisbumbás. Os ares dos bois-bumbás se espalham pelos escaninhos sociais e geográficos da cidade. Até os apupos e os conflitos entre os seus brincantes e admiradores, antes explorados pelas médias e altas elites como "coisa" de gente incivilizada, foram ressignificados como parte nostálgica de um tempo em que a brincadeira de terreiro e de rua desafiava as autoridades constituídas e a si mesmas.

# 2.7. A política dança conforme a toada



Figura 5. Boi na Câmara: a festa popular se manifesta como poder

No dia 4 de abril de 2010, os vereadores parintinenses se reuniram, extraordinariamente, para entregar o título de Cidadão de Parintins ao desembargador do Tribunal Regional do Trabalho (TRT) David Alves de Melo Jr., membro da Batucada, a orquestra de percussão do boi-bumbá Garantido, e também compositor de toadas. A comenda foi proposta e aprovada, por unanimidade, pelo empenho da então presidente da Câmara de Vereadores de Parintins, Vanessa Gonçalves, ex-Sinhazinha da Fazenda do mesmo boi-bumbá. A sessão não poderia se menos conturbada para o cerimonial da Casa, a começar pelos discursos dos vereadores que se referiram mais ao fato de o homenageado

participar de um dos bois-bumbás do que aos serviços que havia prestado ao município na condição de juiz do trabalho.

Vanessa revelou, em seu discurso, que foi a família do desembargador que a levou, ainda criança, ao curral de ensaios do Garantido em Manaus, no Olímpico Clube. Desde então passou a sonhar em se tornar Sinhazinha da Fazenda do boi-bumbá da Baixa de São José, contrariando membros da sua família que eram simpáticos ao Caprichoso. Ela defendeu esse item por quinze anos. David Melo afirmou, na tribuna, que o Tribunal do Trabalho e o boi-bumbá Garantido estão entre as suas grandes paixões. E, por isso, já havia até socorrido, com dinheiro do próprio bolso, a agremiação em momentos de crise. Disse que, certa vez, teve de doar a indumentária da Batucada, da lança ao sapatênis, para não vê-la esmaecida no bumbódromo.

O vereador Nelson da Caixa, torcedor do boi-bumbá Caprichoso, saudou o homenageado com o brado: "O sangue dos guerreiros parintintins também corre em suas veias! Saudações em azul e branco, meu querido contrário!". Ouviu-se, então, um murmúrio de "desaprovação", haja vista que ali os torcedores do boi-bumbá Garantido estavam em grande maioria. No ensejo, Vanessa, que presidia a sessão, apelou à plateia: "Todos que sabem, cantam e dançam o refrão do nosso queridíssimo boi-bumbá Garantido!". A essa altura, o boi-bumbá desceu ao plenário da Câmara e dançou ao ritmo de um grupo de batuqueiros. Vanessa abandonou a mesa de trabalho e rebolou como nos tempos de Sinhazinha da Fazenda. Foi então que o seu avô, ex-prefeito de Parintins, Gláucio Gonçalves, lhe lembrou aos ouvidos: "Minha filha, você ainda não encerrou a sessão!". Ela retornou ao microfone, sem reduzir o rebolado, e sentenciou: "A sessão está encerrada!". E o boi de pano fez festa no plenário do Legislativo parintinense.

O boi-bumbá Caprichoso não se fez representar, ao menos oficialmente, nessa solenidade, embora a associação houvesse sido convidada. Mas não houve reclamação ou recriminação a essa ausência. Afinal, ali haveria de se realizar, infalivelmente, uma festa do Garantido para um dos seus brincantes ilustres. A presença oficial do Caprichoso constrangeria a ambos. Nesse caso, ao invés de desfeita, a ausência se confirma como uma deferência ao contrário. A lógica do cerimonial se inverte em favor da reafirmação da tradição dos contrários em permanente conflito. Um conflito que, na prática, não é tão conflituoso, porque é bem administrado por um código de ética sem escritura, mas de domínio dos parintinenses e dos que se envolvem nas atividades dos dois bois-bumbás. O realce permanente da contrariedade mútua é uma necessidade para renovar a vida dos

opostos. "Contrário" é um adjetivo, um dístico, um discurso e uma marca não só dos boisbumbás, mas, sobretudo, da cidade, que desenvolveu uma forma de requalificá-lo em seu melhor proveito.

A importância da cultura do boi-bumbá em Parintins pode ser tocada, ouvida e vista na realidade parintinense. Uma eleição para a escolha da diretoria dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso é um acontecimento comparável à eleição para a escolha do prefeito. Os candidatos promovem passeatas, debates na TV, distribuem cestas básicas, fazem caminhada e corpo a corpo à procura dos votos dos sócios. A campanha se amplia até Manaus, onde os candidatos fazem propaganda em *outdoors*, correm às rádios para dar entrevistas e assediam os eleitores por meio de *telemarketing*, *e-mails* e redes sociais. Os votos são coletados e apurados em Parintins e em Manaus. Não faltam denúncias da compra de votos.

Em razão do dinheiro que movimenta – algo em torno de R\$ 14 milhões por ano –, do poder de mobilização da massa, da visibilidade midiática e da "imagem que abre portas" além das fronteiras do Amazonas, o Boi-Bumbá de Parintins é foco de disputa dos grupos políticos partidários locais e estaduais.

Quem conquista a direção das associações de bois-bumbá conquista poder político e distinção social. Afinal, tem ao alcance de suas mãos uma máquina, senão de fazer dinheiro, mas de mobilização e produção de imagens culturais que, por meio das tecnologias comunicacionais contemporâneas, espalham-se pelo mundo quase instantaneamente.

Ao exemplo do que ocorre no Carnaval carioca, as personagens mais importantes da cidade, no período bovino, são as vinculadas ao boi-bumbá. A Cunhã-Poranga é a mais reconhecida e celebrada pela mídia. O vínculo ao *cast* e ao círculo de poder do boi-bumbá

<sup>64</sup> Santos (2013, p. 79) nos dá conta de um episódio a esse respeito exemplar: "O poder dos bumbás é

O desfecho do encontro culminou com a decisão dos dois presidentes dos bumbás de convocar os sócios para uma assembleia geral extraordinária, em suas sedes, e José Walmir (Garantido) e César Oliveira (Caprichoso) conseguiram ampliar seus mandatos por mais um ano, decisão que cancelou o processo eleitoral".

tamanho que, em 2004, os candidatos à eleição para prefeito realizaram uma reunião de emergência com os presidentes dos bois, para que o pleito das associações folclóricas, também marcadas para o mesmo ano, fossem transferidas para 2005. [...]. O motivo da preocupação dos candidatos a prefeito era de que as campanhas eleitorais dos bois esvaziassem os comícios e as reuniões deles, comprometendo a eleição municipal de outubro em Parintins. Os eleitores davam preferência em participar das reuniões dos candidatos a presidentes dos bois a ter de ouvir os comícios dos candidatos a prefeito e a vereador da cidade.

também gera resultados na política partidária. No período pesquisado, três dos onze vereadores da Câmara Municipal eram itens de boi: Juliano Preto Velho (Catirina do Caprichoso), Israel Paulain<sup>65</sup> e Vanessa Gonçalves, Apresentador e Sinhazinha da Fazenda do Garantido. O amo do Garantido, Tony Medeiros, elegeu-se em 2010.

#### 2.8. Contrários no teatro da economia

O "ser contrário" pode ser definido como um estado performático do "estar contrário". Sua característica é a flexibilidade ou o pleno domínio das relações sociais que se manifestam em oposição. Contrariamente ao que ocorreu na Câmara Municipal ou na disputa do bumbódromo, os dirigentes do Garantido e Caprichoso esgarçam a união em favor dos contratos de patrocínio para os seus espetáculos. Uma "união de contrários" em favor da construção do espetáculo. Ao mesmo tempo, engalfinham-se em longas polêmicas e trocas de ofensas por questões que, em "situações normais", seriam resolvidas sem delongas. A polêmica, as trocas de acusações e ofensas públicas fazem parte da tragicomédia bovina.

Cito o caso do compromisso assumido entre os dois bois-bumbás, em seminário promovido pelo organizador e principal patrocinador, o Estado, para revisarem o regulamento do festival em 2011.<sup>66</sup> O seminário havia sido realizado em 2008 e em março de 2011, a três meses do festival, o regulamento mantinha-se intacto. Os dirigentes se acusaram, mutuamente, pela mídia, de tratar o assunto com intransigência. No auge do conflito, o governo do Amazonas, por intermédio da Secretaria de Cultura, ameaçou cortar o apoio financeiro<sup>67</sup> e a licença de uso do sambódromo para os ensaios dos boisbumbás em Manaus se o regulamento não fosse modificado.

No final das contas, o documento, nos itens que se referem aos critérios de julgamento, permaneceu praticamente o mesmo, porque essa era a vontade dos dirigentes

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Israel Paulain renunciou ao mandado de vereador em 2012 para concorrer ao cargo de prefeito do município de Nhamundá. Não foi eleito.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> A revisão permite adequações às mudanças que venham a ocorrer nesse período de três anos, tornando os bois-bumbás instituições dinâmicas.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> O Governo do Estado informou que, em 2011, fez um repasse de R\$ 14 milhões para os bois-bumbás de Parintins, R\$ 7 milhões para cada.

das duas agremiações, mas o episódio serviu para reforçar as atitudes "contrárias" no processo de negociação entre os bois-bumbás. A única mudança relevante foi a da antecipação do início do espetáculo das 21 para às 20h, como exigia a Band, TV concessionária da transmissão do espetáculo de arena em nível nacional. Em síntese: o drama que se desenvolve dentro e fora do espetáculo converge para o realce da convivência dos "contrários" em ambientes duros e flexíveis ao mesmo tempo. E o resultado desse jogo tende a ser favorável aos bois-bumbás, uma vez que os contrários se manifestam, em seus conflitos, como força política ao seu principal patrocinador, o governo do Amazonas. O não conflito entre os dois bois-bumbás os enfraquece e fortalece os gestores da cultural estadual.

Quem assiste, pela primeira vez, à comemoração da vitória ou à passeata da derrota dos bois-bumbás espanta-se com a violência verbal dos locutores do carro de som que conduz e animam as passeatas pelas ruas da cidade. O apresentador e o levantador de toadas, personagens que conduzem o espetáculo nas três noites de arena, não só cantam paródias que desqualificam a apresentação do contrário derrotado como lhe assacam palavrões impublicáveis. A Cunhã-Poranga, o Pajé, a Sinhazinha da Fazenda e a Porta-Bandeira, o Apresentador e o Levantador de Toadas, as celebridades dos bois-bumbás, são os principais alvos das troças, das agressões verbais e "iconografadas". Essa comemoração é impulsionada pela manifestação livre das galeras que, no bumbódromo, estão controladas pelo regulamento das agremiações. O mesmo comportamento agressivo se observa na passeata da derrota, cujos alvos são os jurados e os supostos lobistas "contrários" que tramaram a perfídia nos bastidores. No dia seguinte, a cidade está "apaziguada", pronta para realizar os festejos em honra à Nossa Senhora do Carmo e para preparar o boi do próximo ano.

Há casos que extrapolam o contexto da "brincadeira" ou da jocosidade tolerada e acabam na Justiça, como a contestação do próprio resultado do festival, mas nunca surtem o efeito almejado pelo recorrente. Há alguns anos, por sinal, que o resultado do festival não é mais contestado judicialmente. As agremiações adotavam essa medida para dar satisfação as suas galeras, mas foram convencidas, pelos organizadores e pelos patrocinadores, a evitá-las, para não macular a imagem do festival. Administradores de marcas patrocinadoras, entre elas, a Coca-Cola, a Volvo, o Bradesco, os Correios, a Petrobras e a Eletrobras, reclamaram das acusações recíprocas e constantes entre os boisbumbás sobre "compra de jurados" e fraudes na apuração dos resultados. Os prováveis

atos de corrupção no festival prejudicavam a imagem de seus patrocinadores que, em vários momentos, ameaçaram se retirar da festa, conforme me informaram dirigentes dos próprios bois-bumbás.

A tensão do pós-espetáculo transferiu-se para a escolha e vigilância cerrada do comportamento dos jurados. Entre os diretores dos bois-bumbás é corrente a afirmação de que um festival se ganha ou se perde na escolha dos jurados. Esse processo é tão complexo que envolve um grupo de pessoas especializadas na avaliação de currículos, de comportamentos e na realização de espionagem. Os pontas de lança são denominados fiscais; eles possuem uma retaguarda de advogados, lobistas e operadores da logística. Cada uma das agremiações desenvolve estratégias e táticas para conquistar a simpatia dos jurados antes mesmo de que eles ponham os pés em território amazonense.

O Garantido realiza apresentações em ambientes frequentados pelos prováveis jurados – universidades principalmente –, uma vez que eles são escolhidos em Estados não interditados pelo regulamento. O Caprichoso empenha-se em recebê-los, em Parintins, da melhor maneira possível. "Nosso dinheiro é todo investido no bumbódromo", asseverou-me a presidente do boi-bumbá Caprichoso, Márcia Baranda. O presidente do boi-bumbá Garantido, Telo Pinto, assegura que os *shows* em outros Estados ajudam a tornar o boi-bumbá mais conhecido e que atendem a uma demanda do mercado de entretenimento. "É bem provável que isso nos torne mais simpáticos em outros lugares", acentuou. Há consenso entre ambos de que o conhecimento prévio da festa, pelos jurados, influencia no julgamento do concurso, independentemente do desempenho de cada boi. Por isso, está determinado, no regulamento, que não podem ser selecionados jurados nos Estados do Norte, nem no Rio Grande do Sul, onde há rivalidade entre as cores vermelha, do Internacional, e azul, do Grêmio.

O impasse na escolha da comissão julgadora extrapolou os limites do suportável em 2004, quando o espetáculo atrasou por mais de uma hora porque os jurados foram escolhidos meia hora antes do início do espetáculo. "[Os jurados] foram escolhidos entre jornalistas, celebridades e empresários que estavam de bobeira na Ilha Tupinambarana por qualquer motivo, menos para serem jurados do mais importante festival folclórico do mundo" (GAMA, 2004). Nos dois anos seguintes, a escolha dos jurados passou a ser realizada por uma empresa de auditoria independente, escolhida por licitação realizada pelo governo do Amazonas, com a concordância das duas agremiações. Nesse período a

auditora foi alvo de suspeita de manipular a escolha dos jurados, para beneficiar um dos concorrentes.

Em 2007, os dirigentes dos bois-bumbás voltaram a escolher os jurados em três Estados sorteados entre os não interditados pelo regulamento. O sorteio é realizado em Manaus sob a supervisão da Secretaria de Estado da Cultura e dos representantes das suas agremiações. Primeiro, são escolhidos cinco Estados, para que cada boi-bumbá vete um. Depois, realiza-se outro sorteio, para se definir em qual dos três serão escolhidos quatro jurados, para que um deles seja o presidente da comissão julgadora do festival, composta por nove pessoas.

No dia seguinte, um par de fiscais viaja para os Estados sorteados, para fazer a triagem de currículos e definir os dez nomes. Além dos atributos curriculares, os julgadores devem acumular outros, tais como: renome nacional, comprovada atuação nas manifestações folclóricas e culturais brasileiras — mas não podem ter atuado em festivais anteriores nem exercer cargos de primeiro e segundo escalões em instituições públicas federal, estadual e municipal. Uma vez escolhidos, permanecem escoltados pelos ficais desde o embarque, nos Estados onde moram, até o embarque de retorno, em Parintins, antes do início da apuração dos votos. É que diz o Regulamento do Festival Folclórico de Parintins. Os processos de escolha dos jurados, o julgamento e a apuração são acompanhados pela mídia de Parintins e do Amazonas com atenção e relevância.

São temas que, também nos bastidores, alimentam redes de intriga que almejam a desestabilização emocional mútua dos que se envolvem na preparação e realização dos espetáculos. Relatórios de origem e autoria duvidosas e notícias da existência de dossiês dando conta da manipulação de jurados e dos resultados não faltam na antevéspera do festival. Produzir impacto psicológico negativo no contrário faz parte desse jogo mergulhado, como qualquer outro jogo que tenha se desprendido de seus objetivos eminentemente lúdicos, na vontade compulsiva de ganhar a qualquer custo. A paixão e até mesmo o "fanatismo" misturam-se à atmosfera dos ambientes dos que respiram essa disputa.

# 2.9. Cunhã-Poranga, a deusa da Justiça



Figura 6. Cunhã-Poranga: a deusa de olhos abertos como símbolo que clama por Justiça

Seria razoável que o problema chamasse para si, nos seus momentos mais cruciais, o seu contrário: a resolução. Na *justitia* moram as regras do Direito à disposição do ato de "instalar a ordem"<sup>68</sup> naquilo que se apresenta como caos, o estado das ideias e das matérias em processo de definições. A Justiça encarrega-se da "restauração" da ordem, da reparação aos que se sentiram prejudicados pela desordem e da punição daqueles que provocaram o caos. No Direito positivo, fundamentado por uma ciência cartesiana, os juízes aferem os níveis de desequilíbrios e sentenciam os culpados conforme os resultados de uma equação racional – ou supostamente racional.

.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Bauman (1999, p. 14) trata do conceito da ordem que aqui se aplica: "A ordem como conceito, como visão, como propósito, só poderia ser concebida para o discernimento da ambivalência total, do acaso do caos. A ordem está continuamente engajada na guerra pela sobrevivência. O outro da ordem não é uma outra ordem: sua única alternativa é o caos. O outro da ordem é o miasma do indeterminado e do imprevisível. O outro é a incerteza, essa fonte e arquétipo de todo o medo. Os "tropos" do outro da ordem são: a indefinibilidade, a ilogicidade, a irracionalidade, a ambiguidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência".

Como invenção social, a Justiça institucionalizada reconhece que a sociedade está em permanente desequilíbrio. Esse reconhecimento do não equilíbrio desarticula a aparência das leis da permanência, para pôr em contradição a Justiça e seus sistemas de leis e seus operadores. Os seres humanos fazem e refazem as suas leis conforme os movimentos de equilíbrio e desequilíbrio das sociedades. Somos filhos do caos e transitados nas franjas do visível e do invisível, da objetividade e da subjetividade, da razão e da desrazão. Seria de "bom-senso" que a Justiça, em algum momento, desse as férias à razão cartesiana ou razão instrumental.

Sem esses dois últimos parágrafos, seria difícil compreender os motivos que levaram o boi-bumbá Garantido a oferecer o Gigante Juma, uma alegoria, e as indumentárias de três tribos indígenas, apresentados no festival de 2004, como garantia de pagamento de uma dívida de R\$ 97 mil com uma gráfica de Manaus. O diretor jurídico da agremiação, advogado Wander Góes, embasou a oferta dos bens do boi-bumbá no artigo 655 do Código Penal Civil, que acolhe as seguintes garantias: pagamento em dinheiro, metais preciosos, títulos da dívida pública, créditos líquidos e bens imóveis. Wander Góes (A CRÍTICA, 2004) enquadrou o Juma e as indumentárias como bens móveis, comparáveis às obras de arte de grande valor simbólico: "Para nós, a alegoria é uma relíquia. Uma obra tão bela e tão valorizada quanto uma pintura de Portinari".

O mesmo jornal informa que a Comissão de Artes do Garantido avaliou a alegoria em R\$ 35 mil. O Juma, boneco de nove metros, confeccionado pelo artista de ponta Júnior de Souza, e o homem-voador Erick Scott, <sup>69</sup> foram as surpresas do espetáculo do Garantido no festival de 2004. O Juma chamou a atenção do público pelos movimentos anatômicos precisos, e o homem-voador, pela presença da alta tecnologia aeroespacial no teatro espetacular. O oficial de Justiça arrolou os bens apresentados pela agremiação e as partes se "entenderam", posteriormente, em audiência no Fórum da Comarca da Justiça do Amazonas no município de Parintins. O advogado da Gráfica contestou os bens penhorados, mas os advogados do Garantido, com esse ardil, conseguiram protelar o pagamento da dívida com o fornecedor.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Erick Scott já havia participado do Carnaval do Rio de Janeiro, em 2003, pela Grande Rio. Ele voa em um foguete portátil movido a hidrogênio, equipamento desenvolvido pela Nasa, a agência aeroespacial norte-americana.

O dono da gráfica<sup>70</sup> sentiu-se ofendido com a proposta do Garantido, por não reconhecer valor algum no Juma. "O doutor Wander tratou a mim e à justiça com pilhéria", dizia aos amigos. O empresário reclamava que, em razão desse episódio, tornou-se alvo de chacota dos amigos e até de desconhecidos. "Houve pessoas que, por meio de telefonemas, me ofereceram balsas para transportar o Juma de Parintins para Manaus. Sofri constrangimento com esse desrespeito do Dr. Wander", salientava.

Não tenho notícia do desfecho dessa pendenga judicial, mas seja qual for, uso-a como exemplo de que o Boi-Bumbá de Parintins insere-se, na condição de instituição cultural, como protagonista, ao seu modo e entendimento, de uma dinâmica ritual e cerimonial de valor reconhecido pela sociedade. Observamos que os mecanismos de ritualização da festa – da elaboração intelectual à encenação na arena do bumbódromo – transbordam para outros sistemas sociais. A inversão ritual do contexto da festa traspassa para os demais sistemas da vida social, como os da justiça, da política, da economia e da religião. Somente um sistema de inversão ritual contínua – se selarmos em consideração que todas as ações sociais são atos rituais ou possíveis de serem ritualizados (DAMATTA, 1997, p. 72) – transportaria a jocosidade para outro mundo semântico sem maiores complicações para rotina das relações institucionais. "Em outras palavras [...] a matéria-prima do mundo ritual é a mesma da vida diária e entre elas as diferenças são apenas de grau, não de qualidade" (DAMATTA, 1997, p. 83).

No fundamento desta ideia está o fato de que as festas populares que invertem os valores convencionados como racionais ou positivos não se esgotam nos atos rituais em si, como nas apresentações dos bois-bumbás de Parintins na arena do bumbódromo ou no desfile das escolas de samba. Aliás, elas só atingem esse nível ritual porque são favorecidas por meio de um sem-número de atos rituais no cotidiano, que mantêm instituições e pessoas de sistemas sociais distintos entrelaçadas. Os festejos populares sãos os lugares onde os papéis sociais se invertem ou se misturam: as tensões distintivas se reduzem em favor da liberdade e da criatividade. Ao mesmo tempo, desenvolvem-se relações sociais extrínsecas aos momentos festivos que, ao largo do cotidiano, também podem virar o mundo de "cabeça para baixo".

Nunca cheguei a participar de uma reunião reservada aos "fiscais de boi", onde está localizado o núcleo das articulações e decisões políticas dos bois-bumbás. Das vezes

<sup>70</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> O nome do empresário está preservado porque não consegui consultá-lo até esse momento a respeito desse caso.

que me insinuei a tal tarefa, senti-me desconvidado de forma indireta. Ouvi, todavia, da parte de dirigentes ou de pessoas próximas aos dirigentes dos bois-bumbás que as agremiações também têm os seus juízes preferidos. "Juiz tal é torcedor do boi contrário. Ele pode nos prejudicar". "Se o processo tal cair nas mãos daquele juiz, só o 'nosso desembargador' poderá nos salvar". Não há fatos que comprovem afirmações desse tipo, mas elas confirmam que os bois-bumbás esperam a consideração das autoridades que lhes devotam simpatia. No mínimo, apostam que os ideais da objetividade do direito positivo podem, em algum momento, ceder a motivações subjetivas.

O boi-bumbá oferece oportunidade de visibilidade às autoridades que, também, podem conquistar seus momentos de celebridade no decorrer do espetáculo. Por isso, elas são convidadas pelos bois-bumbás ou "se convidam" para estar entre os famosos ou entre os formadores de opinião, nos camarotes VIPs. O poder de influenciar na escolha dos convidados VIPs ou de oferecer espaço para alguém estar na arena como "brincante de boi" abre espaço ao relacionamento dos dirigentes das agremiações com os segmentos de poder. Chefes de Estado, juízes de todas as cortes, embaixadores<sup>71</sup> e homens de negócios passam pelos camarotes dos VIPs, no bumbódromo.

Em Parintins, é emblemático que o símbolo da Justiça seja a Cunhã-Poranga, item do espetáculo do boi-bumbá parintinense. A escultura, feita em cimento, ocupa um painel de três metros de altura por quatro metros de largura, instalado no *hall* do Fórum da Justiça da Comarca de Parintins, localizado na estrada do Macurany, no bairro João Novo. A Cunhã-Poranga, sem os olhos vendados, usa cocar sobre longos cabelos, gargantilha de sementes amazônicas, os seios estão discretamente cobertos por bustiê de uma alça, veste uma tanga de penas e tem um par de braceletes em cada braço.

Chama atenção a maneira como "a moça mais bela da tribo" sustenta a balança de dois pratos e a espada. Ao contrário da representação mais usual da deusa grega da Justiça, Têmis, cujos olhos estão encobertos, a "deusa amazônica da Justiça" segura a balança com a mão esquerda e a espada com a mão direita. O braço esquerdo de Têmis sempre

\_

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Os compositores Marcus Santos e Chico da Silva fizeram o registro poético na toada "Dança do Cônsul", do desejo de que os convidados de outros países, na figura dos diplomatas, divulguem o Festival Folclórico de Parintins: "Meu coração está cheio de graça/ De azul e branco/ Saltitante nessa praça/ No meio do povo/ O meu touro é mais feliz/ Amazônia virou mundo/ Parintins é meu país/ Olha o cônsul no laço/ Do passo no espaço/ Que baila morena/ Divorteando com diplomacia/ A consulesa é alegria no meio da arena/ Êo, êo Caprichoso chegou nesse embalo/ Eu vou meu amor".

aparece erguido e o direito esticado para baixo, com a espada descansada no chão. A Cunhã-Poranga ainda tem uma cobra entrelaçada em suas pernas.

Segundo a mitologia grega, Têmis era a segunda das divinas esposas de Zeus e costumava sentar-se ao seu lado para acompanhá-lo. Foi enviada a Terra para corrigir os erros humanos. Seus olhos vendados representam a busca da imparcialidade; a espada significa a força, o elemento inseparável do Direito; e a balança simboliza o equilíbrio, o bom-senso e a ponderação (FIGUEIREDO, 2012, p. 71). Na representação parintinense da Justiça estão acrescidos elementos da natureza regionais: cobra, água e floresta. A cobra está entrelaçada nas pernas da Cunhã-Poranga, membros que lhes dão a sustentação ereta, mobilidade e equilíbrio. Se interpretarmos que a cobra está sob o domínio da espada, chegaremos à inferência de que a Cunhã-Poranga, com o auxílio de uma ferramenta de guerra, poderá dominar a natureza. Com efeito, povos de diversos lugares do planeta têm a cobra como um zoema<sup>72</sup> da flexibilidade, da agilidade e da fertilidade.

Na iconografia parintinense, o símbolo da Justiça está emoldurado pelas águas e pela floresta e o corpo da Cunhã-Poranga insinua-se em movimento, porque o seu pé esquerdo firma-se no chão de barro, enquanto o direito está flexionado pelo impulso da vontade de caminhar. Têmis costuma ser retratada em pé, no pedestal, com os pés em repouso ou numa confortável cadeira em ouro polido, pois se trata de uma divindade do Olimpo grego. Na primeira imagem, sua expressão corporal ressalta os seus contornos apolíneos que, de tanta jovialidade e sensualidade, também podem ser dionisíacas; na segunda, sua postura corporal estufa-se em prudência e comedimento.

A Cunhã-Poranga é dionisíaca, flexível aos apelos sedutores da natureza. Foi uma cunhã, a mulher de Baíra, deus/herói dos Parintintin, protagonista de um dos mitos mais expressivos da Amazônia, quem inventou o cauim, bebida inebriadora e afrodisíaca servida nos dabacuris de várias etnias da região. "Baíra não podia mais suportar a sede. E disse à cunhã que queria provar da bebida que ela fizera. A cunhã lhe deu um pouco numa cuia. Baíra bebeu, pediu mais à mulher e disse: – Desta bebida eu gosto. E pediu que enchesse a cuia, de novo. A bebida era cauim. Cauim é a bebida de Cauaiua. Quem a inventou foi a mulher de Baíra" (PEREIRA, 2007, p. 34). Depreendemos desse quadro comparativo, que nos flagramos no entrecruzamento de viagens, devaneios e sonhos que se materializam nas expressões artísticas das várias épocas. Como os mitos são discursos

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Zoemas, na acepção de Lévi-Strauss, são invariantes míticos encontrados nas culturas por ele estudadas.

materializados na realidade – e por isso mesmo discursos ideológicos –, a tendência é que eles se atualizem para dar conta das novas realidades, interpretá-las e tentar controlá-las.

No "mundo grego", ocorre que conforme a interpretação de Bachelard (2002, p. 159-160), a mitologia ensina a começar pelo geral em vez de começar pelo particular: "Acredita-se fazer compreender sem se dar ao trabalho de fazer sentir. Cada cantão recebe um deus nominalmente designado. Netuno é o senhor do mar; Apolo do céu e da luz. Já não passa de um vocabulário". Segue o autor explicando que, nessa situação, um psicólogo do mito precisa se esforçar para "[...] encontrar coisas por trás dos nomes, para viver antes das narrativas e dos contos o devaneio primitivo, o devaneio natural, o delírio solitário, aquele que acolhe a experiência de todos dos sentidos e projeta todas as nossas fantasias sobre todos os objetos" (BACHELARD, 2002, p. 160).

O autor do painel "Deusa da Justiça" é o artista plástico Raimundo de Oliveira Barbosa, o "Rob", 51 anos. O artista, à época com formação autodidata, venceu um concurso público do Tribunal do Amazonas para a confecção da escultura da deusa da Justiça no Fórum da Comarca de Parintins. "Fiz o projeto inspirado em personagens das mitologias regionais, como as da iara e da cunhã-poranga, mas o público a identifica como cunhã-poranga, porque ela está vestida com roupa indígena", explicou-me Rob. Além do desenho, Rob disse que apresentou uma fundamentação teórica da obra e nela justificou a não colocação da venda na "deusa" da Justiça com a seguinte frase: "A justiça não precisa ser cega para ser justa". Segundo o artista, o argumento contribuiu para que o projeto fosse aprovado e realizado. A escultura foi elaborada em parceria com o artista plástico Jair Mendes.

A "viagem" do artista parintinense se entrecruza no mundo grego e no mundo amazônico: o mundo das mitologias contadas, dos contos, dos discursos e das fabulações em processo dialógico com as ações e experiências dos homens e mulheres em interação com a natureza. Como as ideias estão em permanente viagem, elas alcançam indivíduos e coletividades em seus lugares e suas épocas, que as ressignificam e as atualizam para que, também, expressem-se em símbolos e materialidades. Os elementos dominantes na escultura da Cunhã-Poranga como símbolo da Justiça são o rio e a floresta em profundidade. Rios e florestas são as moradas das personagens mitológicas amazônicas.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Rob possui, atualmente, licenciatura curta em Expressão Visual e é finalista do curso de graduação em Artes na Educação, ambos oferecidos pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam) em Parintins.

É da profundeza das águas e das florestas que elas surgem para as telas, para a música e para as narrativas alegóricas do Boi-Bumbá de Parintins. Na viagem dos artistas, os deuses e os heróis de todos os cantões do mundo podem se encontrar, hibridizar-se, convergir ou divergir porque, de antemão, são constructos da "viagem", do devaneio, da imaginação e da vivência do *homo sapiens*, *sapiens demens*.

A imaginação materializante nos comunica que os elementos do símbolo da Justiça em Parintins estão forjados no imaginário e na realidade locais, porém em articulação com o imaginário-mundo ocidental originário da civilização greco-romana. Ao mesmo tempo em que se harmonizam, confluem, metamorfoseiam, hibridizam e praticam autofagia na obra de arte, são produtos dos ideais humanistas e, por isso, divergentes e conflitantes. Podem ser lidas, nessa escultura, as confluências e as divergências ideológicas em que se sobrepõem as instituições culturais do local, do regional e do global. O imaginado, o simbolizado e o sonhado se materializam nas ações e na convivência social.

A Cunhã-Poranga toma o lugar de Têmis porque, em alguma medida, conquistou sentido e força para ser reconhecida como símbolo social. E ela adquire esse *status* por meio do boi-bumbá, folguedo híbrido das culturas africanas, europeias, brasileiras e amazônicas. A justiça, na versão cunhã-poranga, seria, além de forte e imparcial, mais flexível e sensual. Ao acolher as diferenças culturais, o Boi-Bumbá de Parintins avolumou-se em significado e significação, e assim tornou-se uma instituição cultural capaz de disputar o controle ideológico dos discursos e ações das demais instituições, mesmo que os seus dirigentes não tenham consciência desse fato. Sociologicamente, o Boi-Bumbá de Parintins é um fato social total, porque sua influência se espalha por todos os sistemas culturais: da política à religião.

Há de se ressaltar, outra vez, que no desenvolvimento da arte parintinense há um sujeito de ação determinante: o religioso italiano Miguel Pascale, autor dos afrescos da catedral de Parintins. Foi ele quem ensinou a arte de esculpir e pintar à maioria dos artistas de ponta dos bois-bumbás. Ele é o comandante da primeira "viagem organizada" desses profissionais pelo mundo das artes. "Ele ensinou que a arte deve extrapolar a realidade" (CANSAÇÃO *apud* JORNAL REPÓRTER PARINTINS, 2010). O afresco da peregrinação do Filho de Deus ao calvário, no episódio em que Simão Sirineu é obrigado, pelos cinturões romanos, guarda um ensinamento de irreverência artística: Miguel Pascale emprestou o próprio rosto a Sirineu.

Podemos afirmar que o bumba meu boi ou o boi-bumbá está aberto à circulação das culturas e das expressões culturais artísticas. Por isso, também são mediadores socioculturais. Em Parintins, é possível constatar que circulação de bens culturais é intensa e densa e se manifesta no conteúdo artístico apresentado no espetáculo dos boisbumbás Garantido e Caprichoso, no bumbódromo. Os artistas de boi influenciam e são influenciados nesse processo. A influência torna-se uma noção sociológica importante para analisar esse fenômeno.

Os fatos orientam-me à inferência de que a indústria cultural influenciou – de modo mais direto – no conteúdo artístico dos bois-bumbás, principalmente até o meado da década de 1980, quando os conteúdos do espetáculo começaram a ser regionalizados; no momento, é possível afirmar que hoje essa influência se desenvolve no próprio processo de circulação das culturas entre os povos. Esse modo, ao contrário do outro, caracteriza-se pela liberdade do criar e do recriar dos artistas.

A deusa da Justiça, na pele da Cunhã-Poranga de olhos abertos e amoldurada pelo ambiente amazônico, constitui-se uma crítica do artista influenciado por seu mestre, porém consciente de que não é obrigado seguir, sistematicamente, as suas influências. Assim o faz porque conquistou capital simbólico.

# CAPÍTULO 3. A TRAMA DO TRADICIONAL E DO MODERNO



Figura 7. A palminha ressoa na tessitura eletrônica da batucada do boi-bumbá

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

O 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. Debord (2008) dirá que, na era do desenvolvimento das técnicas de comunicação em larga escala, consolida-se *a sociedade do espetáculo*, onde a convivência social entre as pessoas dá lugar a uma relação mediada por imagens produzidas pelos senhores do mercado e do poder.

O modelo debordiano de interpretar as relações sociais nas sociedades capitalistas será confrontado com outras formas de interpretação e, também, com os resultados da pesquisa de campo, porque o objetivo deste estudo é observar e compreender o Boi-Bumbá de Parintins como lugar de manifestações reais e imaginárias capaz de ir além da efemeridade espetacular.

Essa estratégia implica o exercício cognitivo de aproximação-distanciamento-aproximação do fenômeno nas interações humanas – e tecnológicas – que se desenvolvem e se movimentam no espaço e no tempo local, regional e mundial. Um movimento em que as geografias e as ecologias (as casas dos seres vivos) se agitam em significações e ressignificações socioculturais. O imaginário, aqui, é tomado como motor desse movimento que se desenvolve no mundo das objetividades e subjetividades individuais e coletivas. Culturas, imaginários, tecnologias e espetáculo se articulam – interagem e se confrontam – em favor da possível compreensão dos sujeitos que, com suas energias,

conhecimentos e afetos, empenham-se na elaboração de uma *brincadeira de boi* que rompe as trancas do seu curral para realizar uma experiência, ainda que conflituosa, com o mundo espetacular do mercado.

## 3.1. Nas pegadas do boi

Começo em compreender o boi-bumbá parintinense – assim qual o boi surubim do Ceará; o boi de máscara do Pará; o boi calemba do Rio Grande do Norte; o boi-de-mamão e o boi-de-vara de Santa Catarina – como tributário das diversas culturas universais. Não farei a gênese do culto ao animal boi ou a sua imagem, tema corrente na religião, na filosofia, na história, na psicologia, na antropologia, na sociologia etc. Quanto à origem da celebração popular ao boi no Brasil, persistem ao menos três versões da metade do século 19: a da matriz europeia, por meio dos colonizadores; da matriz africana, por meio dos bantos e sudaneses escravizados nas Américas; e a matriz autóctone, resultante da mistura das culturas dos povos indígenas com as dos povos europeus e negros.<sup>74</sup>

O debate sobre a origem, que se estende com certo ímpeto até a primeira metade do século 20, está localizado no âmbito dos intelectuais que se esforçavam para estabelecer fundamentos para a cultura brasileira. Do ponto de vista contemporâneo, é possível afirmar que, para além da origem, as culturas estão em permanente processo de recriação por aqueles que as vivenciam. Esse aspecto reforça a persistência da falta de consenso a respeito da origem, haja vista que as culturas se forjam nas experimentações que se dão no curso da vida, no trabalho, no lazer, na inteligibilidade e na sensibilidade.

Cascudo (1984), por exemplo, assegura que o "culto ao boi" no Brasil veio a se desenvolver no círculo dos vaqueiros e cantadores do sertão nordestino. Boi, vaca ou touro, embora vítimas, são exaltados em suas qualidades de bravura e destreza que, no final das contas, são vencidas pelo algoz. "O cantador, mais das vezes anônimo, encarna o animal e por ele fala criticando os vencedores, apontando-lhes as falhas, as indecisões, as derrotas inconfessadas. Nenhum animal vitorioso possui no sertão a sua 'gesta' (façanha). Os vencidos é que têm o supremo direito ao louvor" (CASCUDO, 1984, p. 19-20). Sabe-se que a criação do gado envolveu, como atividade econômica importante da

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Ver Iphan **Complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão**: dossiê do registro como patrimônio cultural do Brasil. Documento produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan). Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/72102630/Bumba-meu-boi-do-Maranhão

economia nordestina, os mais diferentes atores sociais, que o folguedo muito bem ressalta. Braga (2002) enfatiza a esse respeito que, desde os primeiros escritos sobre o folguedo do boi, índios, negros, brancos e mestiços estão em seu elenco.

O primeiro registro escrito de uma festa popular no Brasil a ter o boi como figurante principal data de 1840. Trata-se de um artigo do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, publicado no jornal *O Carapuceiro*, editado no Recife, a vociferar todos os preconceitos da época contra a brincadeira da gente do povo, que ocorria nas proximidades da Festa de Reis. "De quantos recreios, folganças há nesse nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, estúpido e destituído de graça como, aliás, o bem conhecido bumba meu boi" (GAMA *apud* MARQUES, 1999, p. 54).

No Amazonas, uma das primeiras referências a esse folguedo é a do médico alemão Avé-Lallemant, que esteve em Manaus em 1859. Em seu livro *No rio Amazonas* – 1859, publicado no Brasil em 1980, o autor descreve com riqueza de detalhes toda a encenação do brinquedo: a dança, as personagens e a emoção dos foliões. Avé-Lallemant compara o bumbá ao cortejo do *boef grass*, no Carnaval, atrás do qual toda a Paris corre, sobretudo, os *faubourgs St. Marceau e St. Antonie*, onde a alta sociedade olha pelas janelas, como se aguardasse a passagem de um herói, de um César. Acentua ainda que esse cortejo e outros que presenciou no Amazonas fazem lembrar muitas danças semelhantes realizadas pelos povos dos mares do Sul.

Charles Wagley (1988) imergiu, em 1948, no cotidiano de Itá (Gurupá/PA), uma *típica* comunidade amazônica, no momento em que a região é alvo de massiva migração de mineiros, goianos e paulistas que está modificando a cultura da região e, por sua vez, recebendo a influência desta. Instalavam-se, na região, projetos desenvolvimentistas de ocupação, como o da construção de estradas e rodovias, da derrubada da floresta para a pecuária e agricultura intensivas, das grandes hidrelétricas, da exploração mineral e vegetal predatória legal e ilegal. "A Amazônia nunca mais será a mesma" (WAGLEY, 1988, p. 14), vaticina o antropólogo, referindo-se peremptória e diretamente ao perigo que corre "um dos mais delicados sistemas ecológicos do planeta", em razão dos migrantes e da transferência das populações das terras férteis de várzea para as margens das estradas, nas terras firmes.

Os bois-bumbás de Itá ensaiavam a partir de maio e se apresentavam em junho. Quando se instalou na comunidade, Wagley encontrou apenas um boi-bumbá, o *Dois de oiro*, mas registrou que "antigamente" existiam três que se desafiavam pela apresentação

da fantasia mais luxuosa e os atores mais originais. De todas as folias do lugar, os boisbumbás eram os mais apreciados, mas ao se findar o mês o povo já está um pouco caceteado com a repetição das apresentações. "Entretanto, todos os anos, ao se aproximar o mês de maio, esperam ansiosamente pelo mês de junho e o boi-bumbá" (WAGLEY, 1988, p. 210-211).

Constata-se que, mesmo com a mudança das regiões emissoras de migrantes, o boi-bumbá havia se incorporado aos ritos das folganças das comunidades rurais e urbanas da Amazônia. Vale ressaltar que hoje, também na Amazônia, urbano e rural estão mais entrelaçados territorial e socialmente, pelos meios de transporte e comunicação, mais abundantes e mais eficazes se comparados aos que existiam até o meado do século 20.

A versão espetacular do Boi-Bumbá de Parintins é o resultado da interação cultural permanente, no espaço e no tempo, dos grupos humanos. Monteiro (2004) vincula a criação literária do "nosso bumbá" – as versões que se disseminaram no Brasil – ao "domínio exclusivo da história", porque se trata da *convergência* de manifestação cultural oriunda da mistura de ritos religiosos com divertimento. Ele tece, na especulação sobre a trajetória do auto do boi-bumbá até os dias de hoje, uma continuada *convergência* com o desenvolvimento do teatro popular desde Gil Vicente. Não se trataria de uma invenção genuinamente brasileira.

Embora se embase na *convergência* das culturas para justificar a aparição do boibumbá na Amazônia, Monteiro (2004) mostra-se refratário ao fato de a brincadeira estar em processo de transformação na virada da década de 1970. Os bois-bumbás, para ele, agiriam sob a influência das tecnologias produzidas no Polo Industrial de Manaus e pela televisão. A música (partitura e letra) teria sofrido a principal mudança, por conta de uma provável "imitação tardia" dos reisados nordestinos e influência da televisão. Monteiro condena o aumento do número de percursionistas nos bois-bumbás que, em alguns casos, superariam, em quantidade, o restante dos brincantes. As "barulhentas e estúpidas baterias" mais perturbariam que auxiliariam a apresentação do boi-bumbá: "Existem baterias que superam o número de atuantes do boi, numa tentativa bem-sucedida de roubar a cena. Um *escândalo*, como diria minha comadre Leonísia, uma grande admiradora da boiada" (MONTEIRO, 2004, p. 99).

Tal posicionamento pode ser atribuído a sua provável filiação aos folcloristas que tratam *cultura do povo* como forjada na tradição, na oralidade, na persistência e continuidade histórica do fator cultural. O folclorista compreende que a convergência da

cultura popular tem seu limite: o próprio popular ensimesmado. A citação do estudo de Monteiro deve-se à escolha de uma referência que busca, na história universal, uma provável *origem pura* do boi-bumbá, para recolocá-lo, certamente, no seu *lugar* de folguedo do povo. As pegadas do boi-bumbá na história apontam, no entanto, para uma permanente interação cultural pelos lugares por onde elas se alastram. Nessa interação se processa a atualização do teatro das vivências e convivências.

O reconhecimento das manifestações folclóricas se consolida no esforço do Estado Nação se apresentar como elemento agregador das diversidades culturais. Tal reconhecimento, porém, levava em consideração a separação entre as culturas do povo e as culturas das elites. Por isso, o folclore esteve vinculado a um dos pressupostos da construção da identidade nacional brasileira, e com a autoridade de um dos principais elementos de um discurso fundador. Uma sociedade de *ethos* contínuo está fechada a novas convivências, a novas experiências e, por isso mesmo, refratária às influências externas. Mas essa é uma postura que, de certa forma paradoxal, alimenta os argumentos dos movimentos artísticos de resistência aos produtos da indústria cultural norte-americana, principalmente a música e o cinema, nas décadas de 1960 a 1970.

As controversas análises e juízos sobre as origens e trajetórias da homenagem ao boi, seja como rito religioso ou apenas quanto rito festivo, só apontam para a sua importância como manifestação simbólica da humanidade. A *festa do boi* aparece em diferentes culturas como ente aberto à criatividade e à inovação das localidades em que ela se instala, mesmo quando tratada com desprezo e violência pelas elites dominantes. Não se trata de uma repressão irrefletida em razão apenas do preconceito. O boi-bumbá é o lugar da crítica social teatralizada com sutileza ou mesmo com virulência simbólica. Ao menos é o que nos informa o registro histórico de *O Carapuceiro* e boletins policiais descobertos mais recentemente.

Esses documentos têm ajudado os pesquisadores a compreender melhor a função da brincadeira do boi-bumbá nas camadas pobres da sociedade, entre elas as dos negros e dos índios. A história do bumba meu boi e suas derivações é a história da resistência de uma tradição milenar que se renova pelo impulso criativo de cada época. Utopias que se renovam em favor da imortalidade, da mesma forma que seguem as tradições reinventando-se em outros segmentos artísticos mais ao gosto das elites: música erudita, literatura, teatro, artes plásticas, arquitetura, fotografia etc. Todas essas e outras manifestações sensíveis e inteligíveis são importantes porque elas, em vez de se

cristalizarem, aprimoraram-se em inovações contínuas. Então, por que teria de ser diferente com a manifestação artística popular?

# 3.2. O terreiro, a rua e o espetáculo



Figura 8. Boi de rua: a hora do contato com o público, sem distinção



Figura 9. A renovação do voto da tradição que se mantém na brincadeira de rua

Proponho, para melhor compreendê-lo, que o boi-bumbá parintinense seja reconhecido nas suas duas formas de manifestação: a primeira refere-se ao folguedo de

terreiro e de rua, e a segunda, ao boi-bumbá espetáculo. Observo, todavia, que ambas fluem pelos mesmos cursos dos atos de "brincar boi" e "assistir ao boi", nos quais brincantes e espectadores convergem suas energias em proveito da vida do boi de pano. O folguedo acontece nos ensaios, nos currais e nas saídas tradicionais às ruas, como nas noites dos *Santos de Junho*, quando o boi-bumbá brinca nas casas que se enfeitam de balões e fogueiras. O boi-espetáculo ocorre no bumbódromo, com três apresentações para galeras (torcedores e simpatizantes) e turistas que aportam em Parintins oriundos de outros lugares do Brasil e do exterior; na temporada de ensaios em Manaus, no período de abril a junho; e nas gravações dos DVDs<sup>76</sup> de promoção das toadas do festival.

Nos antigos currais, havia a dança de roda (maio e junho) e, em julho, encenavase a temporada anual com o auto do boi completo, com a morte e ressurreição<sup>77</sup> do animal de pano, o momento mágico da brincadeira, que só se realizava no curral. Depois do ato final, os brincantes e seus familiares realizavam uma festa de comilança e bebedeira patrocinadas pelo padrinho e simpatizantes do brinquedo. A morte e a ressurreição renovavam a afeição dos atores, brincantes e admiradores ao animal. A "matança" se desdobrava numa grande festa de confraternização. Renovam-se, nesse ritual, o compromisso coletivo com a continuidade do folguedo, com a escolha do novo ou renovação do mandato do padrinho.

O envolver-se na brincadeira do boi-bumbá designa múltiplas facetas da realidade social vivida e imaginada por atores sociais entrelaçados a outras vivências e imaginações. O ato de brincar de boi desafia a precisão e a imprecisão do cotidiano. Nesse sentido, o auto do boi de terreiro é o desenrolar de uma trama, com cenários e atores em esforço de interação, por meio das suas personagens, com o público. Selecionados na comunidade de brincantes, os atores treinam para desempenhar os seus papéis: o Tripa,<sup>78</sup> Amo, Pai Francisco, Mãe Catirina, Vaqueiros, Caboclos, Padre, Doutor, músicos de percussão e a assistência (os espectadores). Essa é a composição do elenco do auto do boi-bumbá Garantido (MONTEVERDE, 2003, p. 37-40), mas a quantidade de

-

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> As apresentações de rua eram previamente vendidas pelos donos dos bois-bumbás. O dinheiro arrecadado era empregado em foguetes e material para a confecção do boi de pano e da indumentária das personagens de destaque.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Esses eventos passaram a ser realizados a partir de 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Na tradição do boi-bumbá Caprichoso, o "auto" encerra-se com a fuga do boi.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup>Ator-dançarino que empresta vida e graça ao boi de pano e brinca dentro da armação.

personagens e de atores muda conforme o boi-bumbá, as épocas e o lugar. Os ensaios nos bois-bumbás de Parintins, a exemplo dos seus congêneres de Itá (Gurupá/PA) de Wagley, também se estendiam de maio a julho, e se destinavam ao aprimoramento dos seus atores.

Mesmo com a construção dos currais com arquibancadas e palcos, para acomodar os brincantes e os "consumidores" dos ensaios, há espaço e tempo reservados aos costumes tradicionais. Os ensaios, excetos os realizados exclusivamente para turistas, contam com a participação de grupos de famílias que saem de suas casas simplesmente para "ver o boi", assim como faziam seus antepassados. É flagrante a presença das crianças que circulam entre os músicos e dançarinos, sem serem incomodadas em suas peraltices. Nos currais realizam-se, também, celebrações religiosas, geralmente no início das atividades dos galpões e momentos antes de os bois-bumbás entrarem na arena.

Nas saídas às ruas, os bois-bumbás se entregam aos simpatizantes. O boi e seus vaqueiros, os batuqueiros e marujeiros, Pai Francisco, Mãe Catirina e alguns itenscelebridades, entre eles, a Cunhã-Poranga e a Sinhazinha da Fazenda, formam a trupe que encabeça a passeata festiva pelas ruas da cidade. No percurso, dançam nas casas que armam fogueiras, geralmente simpatizantes tradicionais; não recusam, entretanto, ao carinho das crianças e velhos, público raro no bumbódromo. O boi, na rua, é o astro que todos querem ver, tocar e fotografar: um acontecimento festivo dominado pela participação dos moradores da cidade. Avé-Lallemant certamente o compararia ao cortejo de um rei, para o qual todos os olhares se voltam.

No bumbódromo, os bois-bumbás se entregam ao espetáculo. Cada agremiação se apresenta com aproximadamente quatro mil brincantes, que se somam aos trinta mil espectadores das arquibancadas. Diferentemente dos demais espetáculos populares, os espectadores dos bois-bumbás também participam da festa na condição de brincantes efetivos, porque são itens de julgamento da competição. O espectador passivo-contemplativo cede lugar a um espectador ativo, que precisa se esforçar na realização das coreografias e no cantar das toadas. O boi espetacular é feito, segundo Paes Loureiro (1995), para ser visto e para ser vivido. E se se vive o espetáculo, é porque ele também, nesse contexto, é lugar da experiência vivida na sua forma simbólica.

A disputa pela primazia do melhor boi-bumbá da cidade, alimentada pela "rivalidade histórica" dos grupos de torcedores, é o *Leitmotiv* da busca incessante da performance lítero-cênico-musical primorosa que os faz singulares e diversos ao mesmo tempo – ou simplesmente Boi-Bumbá de Parintins. Boi-folguedo e boi-espetáculo

interagem – ora na confluência, ora na divergência – em favor das suas existências na distinção. Garantido e Caprichoso estão nos currais, nas ruas e no teatro de arena: nesses palcos se expressam tanto pela brincadeira quanto pelo espetáculo profissional.

Soma-se ao espetáculo do bumbódromo a temporada de ensaios nos "currais do boi" em Manaus, logo após o Carnaval, geralmente entre abril e maio. O evento é realizado no sambódromo, no bairro de Flores. Garantido e Caprichoso se revezam nos sábados e domingos à noite. Os ensaios servem para divulgar o "festival", conferir a recepção das toadas do ano, aprimorar os músicos da percussão que moram em Manaus, testar as performances dos "itens" e das galeras. Cada ensaio é um espetáculo que mobiliza, além de músicos e artistas dos dois bois-bumbás, profissionais e equipamentos de som, de luz, mídia eletrônica (sistema de geração de imagens para telões), serviços de logística e de segurança. Os principais patrocinadores desse evento são uma empresa do ramo de bebidas, o governo do Amazonas e a prefeitura de Manaus. Parte do público dos ensaios se desloca até Parintins, para assistir ou participar do festival.

Em 2011, o Garantido montou um espetáculo para gravar o DVD, para divulgar suas toadas e ensinar as coreografias às galeras. No ano seguinte, realizou o evento no bumbódromo. O Caprichoso gravou, também nesse ano, um espetáculo com tecnologia *Blue-Ray*, no seu curral, em Parintins. É provável que, em razão da larga participação popular, esses *shows* sejam incorporados ao calendário de eventos da cidade. As gravações de vídeo e áudio são realizadas por empresas e profissionais com vasta experiência no ramo. Bailarinos, músicos, cenógrafos e coreógrafos passam por treinamento específico para esse tipo de espetáculo.

Para os DVDs, os bois-bumbás produzem um "musical tribal", onde se destacam danças tradicionais estilizadas, como as de rituais indígenas, do carimbó paraense ao jogo da capoeira. Em 2012, promotores de grandes espetáculos do Rio e São Paulo assistiram às gravações do DVD do Garantido, a convite da diretoria do boi-bumbá. O objetivo da associação era inserir temporadas com esse formato de espetáculo no Brasil e no exterior.

A versão-espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins, resultado do aperfeiçoamento da relação do folguedo junino com o mercado de entretenimento, lazer e turismo, utiliza-se das narrativas sobre seres sobrenaturais (boto encantado, jurupari, cobra-grande etc.), episódios cosmológicos (rituais das sociedades indígenas) e representação do cotidiano amazônico como atributos diferenciadores nas vitrinas das culturas mercantilizadas. Forma-se, com base nessa compreensão, a noção de que a festa do Boi-Bumbá de

Parintins representa a cultura amazônica de forma hegemônica. Do mesmo modo, outras manifestações culturais e festas populares, com maior ou menor visibilidade fora do lugar, reivindicam cada uma para si a legitimidade de representar essa síntese cultural.

É importante que se considere, desde já, pelo reconhecimento da existência dos atores sociais de cada lugar, que há uma complexa teia de representações culturais nas festas midiáticas e demais manifestações artísticas e religiosas amazônicas. Não há, portanto, como reconhecer os bois-bumbás de Parintins como representantes de uma cultura amazônica hegemônica, em que pese a disposição de políticos populistas do Amazonas em empreender essa vã tentativa.

Os bois-bumbás se apresentam por intermédio de espetáculos produzidos intelectual e tecnicamente para conquistar a preferência dos jurados. Toda a força organizativa, emocional e criativa dos bois-bumbás se volta para esse momento crucial, que é o da conquista do título de campeão do ano. Cada brincante ou torcedor assume-se, nesse processo, como potencial competidor de um jogo que se desdobra num tempo fora do tempo comum. A elaboração do próximo espetáculo começa logo após a declaração do campeão do ano, com as discussões dos novos temas a serem defendidos no bumbódromo. Os bois-bumbás, portanto, orientam-se por um calendário que tem início em agosto e finaliza em julho.

Quem trata do espetáculo, na estrutura organizacional dos bois-bumbás, são a Comissão de Arte, no Garantido, e o Conselho de Arte, no Caprichoso. Ambos surgiram no momento em que os bois-bumbás aperfeiçoam-se como agremiações jurídicas voltadas ao *show bussines*, um dos segmentos de negócios da indústria cultural. O Caprichoso fundou o seu Conselho de Arte em 1996, e o Garantido instituiu a sua Comissão de Arte em 1999. Antes, os espetáculos de ambos os bois-bumbás eram realizados por grupos de brincantes que "pensavam o boi", mas sem a articulação do que se passou a chamar de "projeto do boi de arena". O Conselho e a Comissão, formados por artistas e profissionais de áreas distintas, conduziram os bois-bumbás a novas expressões artísticas, a novas formas de relacionamento com o mercado, com a mídia, com o público e com os brincantes.

### 3.3. Múltiplas experiências

Quando os bois-bumbás passam a competir no festival, iniciam-se as mudanças no processo criativo e organizacional da brincadeira. A rivalidade entre Garantido e Caprichoso que, vez por outra, transbordava do desafio poético para brigas entre os brincantes, canalizou-se para a competição performática em ambiente fechado, com público pagante. No palco, sob as honrarias dos espectadores, a *dança dramática* tradicional experimenta uma espécie de antropofagia cultural – a tolerância digestiva cria aberturas para o mundo, para a convivência com os outros e suas peculiaridades. Esse movimento cuja imagem é a do antropófago digerindo o estrangeiro, assimilando-o no seu corpo e eliminando a distância e a diferença que antes os separava – vitaliza e dá força à cultura autóctone (ALMINO, 2011).

O boi-bumbá parintinense fez a sua antropofagia ao jeito dos Tupinambás, índios que, na sua versão miscigenada, emprestam nome a uma das ilhas do arquipélago dos Tupinambaranas onde se localiza a sede do município de Parintins. Diferentemente dos Caetés que devoraram o bispo Sardinha (dom Pedro Fernandes Sardinha, o primeiro bispo do Brasil) e se fecharam em suas aldeias até a extinção por massacres, os Tupinambás digeriram os brancos e suas culturas e se abriram ao mundo, e assim conquistaram uma interpretação de alcance universal para sua cultura antropofágica. A esse respeito, reporto-me a Montaigne (2005, p. 192-202) sobre os canibais Tupinambás. O Boi-Bumbá de Parintins, diferentemente das demais versões existentes no Brasil, foi levado ao contato com o espetáculo e, no decorrer desse processo, passou a *negociar* com a indústria cultural as mudanças que o transformaram, nos últimos quarenta e sete anos, numa das festas amazônicas mais populares do Brasil.

O sociólogo Renato Ortiz (1995) explica que, desde a passagem da década de 1960 para 1970, já é possível tratar a cultura brasileira no contexto de um capitalismo que se

79

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Parintins alude aos índios Parintintin, de provável descendência tupinambá, que teriam habitado a ilha. Essa informação é controversa, porque a etnia nunca teria habitado a referida ilha (BRAGA, 2002). O nome Parintins tem origem, talvez, num momento de exaltação à índole guerreira dos Parintintin, que teriam se estabelecido, após cruéis refregas com os invasores, nas margens de um trecho central do rio Madeira, onde foram quase exterminados.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Há versão de que os Tupinambás, que habitavam a foz do rio São Francisco, tenham devorado o bispo Sardinha, mas a criminalização teria recaído sobre os caetés a pretexto do colonizador exterminá-los e se apossar de suas terras.

consolida no país com força econômica e política estrutural. A indústria cultural é resultado desse fenômeno e tende, desde então, cada vez mais a influir na vida e na cultura nacionais e se tornar ele mesmo uma nova tradição (HOBSBAWM, RANGER, 1997). Lembro que a indústria cultural, no conceito desenvolvido por Adorno e Horkheimer (1985), deve ser compreendida, também, no âmbito dos modelos conceituais propostos por Marx sobre a função da mercadoria na sociedade capitalista. Indústria cultural, sociedade de massa, sociedade de consumo, sociedade do espetáculo ou indústria da imagem são noções conceituais que remetem a possibilidade de alienação dos homens e mulheres por meio da mercadoria; o conceito de indústria cultural, portanto, está vinculada ao desenvolvimento dos meios técnicos de produção e reprodução (SWINGEWOOD, 1978).

O desenvolvimento da indústria cultural brasileira, nas décadas de 1960 e 1970, faz parte do macroplanejamento do governo militar (1964-1985), com apoio de amplo segmento das elites empresariais e políticas nacionais e internacionais, para estimular uma cultura de cor nacional-popular, sem deixar de reconhecer que essa estratégia também está articulada ao processo de expansão dos conglomerados econômicos dos países ponta de lança do capitalismo – entre os quais os da indústria cultural – sobre novos mercados.

Em termos de Brasil, como têm demonstrado estudos sobre a ditadura militar, a economia e a política capitalistas teceram seus interesses no controle ideológico e econômico da população, campo em que a indústria cultural sempre jogou importante papel. Incentivou-se, por meio desse artifício de cunho ideológico, um mercado interno de consumo de bens simbólicos – música, teatro, cinema, literatura, programas de TV, turismo etc. – que era *subsidiado* e *controlado* por organismos do aparato estatal voltados para a cultura e entretenimento, como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a Funarte, o Pro-Memória etc.

Do ponto de vista técnico, o avanço da indústria cultural é o resultado do aprimoramento das transmissões (eletromagnéticas) de som e imagem – em tempo quasereal – para receptores de rádio e TV em larga escala. Nos Estados Unidos, a indústria cultural se implantou e se tornou vigorosa desde 1930, por isso, quando foi lançado o primeiro satélite de comunicação controlado em terra, o *Intelsat*, na década de 1960, o mercado de bens simbólicos norte-americano já estava sob o controle dos conglomerados que disputavam a sua expansão em nível global (THOMPSON, 1995). O Brasil inaugura

a sua rede nacional de telecomunicações, por meio de um sistema de micro-ondas, em 1968, exceto a parte da Amazônia, que só será concluída na década de 1970. "O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que, no Brasil, contrariamente aos Estados Unidos, é o resultado de um investimento do Estado" (ORTIZ, 1995, p. 118).

É nesse período de consolidação do capitalismo, via Estado autoritário em aliança com a indústria cultural (TV, rádio, editoras de livros e jornais, companhias de teatro e cinema), que se expande o mercado de bens simbólicos e de setores afins, como o turismo interno. Ao turismo estão vinculadas as atividades de lazer e entretenimento, nas quais se encaixam, também, as manifestações culturais que o mercado designa de festas populares: Carnaval, quadrilhas juninas, reisados, arraiais religiosos e o bumba meu boi nas suas diferentes versões. Ainda vivia-se, nessa época, o calor dos resultados das pesquisas e estudos dirigidos à salvaguarda do folclore nacional, o conjunto das tradições e expressões artísticas populares do Brasil (VILHENA, 1997).

O incentivo ao folclore faz parte das ações integradoras do Estado e serve, também, como atração turística local nas cinco regiões brasileiras. Os poderes públicos regionais e locais foram estimulados, pelo Governo Federal, a criar as condições necessárias ao fortalecimento das tradições folclóricas pelo Brasil afora. A ideia de tradição folclórica é ancorada, principalmente, em estudiosos que se orientavam pela necessidade de preservação da cultura do povo baseada na persistência das suas características de "origem". Mas o mercado da cultura, na medida em que se enraíza na prática cultural, cria uma nova tradição: a da circulação dos valores morais e estéticos nas engrenagens da indústria cultural.

### 3.4. Novos espectadores



Fig. 10. A procura do visível e do invisível que se entrelaçam nas redes humanas

O Brasil, a exemplo de outros países que se descolonizaram, tem a cultura popular como fator de autoafirmação. Os debates entre intelectuais sobre as formas e modelos de cultura se estendem por longos anos. São antagônicas as ideias a respeito das culturas tradicionais, aquelas forjadas na tradição do povo; que se formam a partir da indústria cultural e da cultura erudita. No meio dessa polêmica, que é ideológica, está em jogo a caracterização da formação sociocultural do país. Nesse sentido, as correntes de pensamento que se instalam nas instituições culturais estatais e não estatais disputam espaços de poder (VILHENA, 1997; ALVES, 2011).

Verifica-se que, na década de 1970, já estavam em andamento, por iniciativa do poder público, programas que estimulam a participação das culturas tradicionais no desenvolvimento do turismo e do lazer como atividades econômicas. É nessa época, por exemplo, que o bumba meu boi afirma-se como tradição da cultura popular maranhense, mesmo que venha a aderir a mudanças que o distanciam da "tradição de origem". Os vários grupos de brincantes são chamados para se integrar a um programa de promoção do turismo no Estado que, àquela altura, não dispunha de acesso às praias apropriadas aos

banhistas, como às dos hoje conhecidos *Lençóis maranhenses*. Os grupos de bumba meu boi mudaram a maneira de se apresentar ao público e de se organizar, para atender aos anseios estimulados nos turistas, para os quais o tempo e espaço de consumo são determinados previamente pelos agenciadores do setor. O registro da antropóloga Luciana Carvalho (2011, p. 171) capta esse momento crucial para a invenção de uma nova tradição, agora em sintonia com as exigências da emergente indústria cultural:

Originalmente sustentado por laços de parentesco, compadrio e vizinhanças, os grupos populares de brincantes foram progressivamente adequando-se, tanto do ponto de vista estético quanto formal, às exigências de um mercado em formação, que suscitava novas demandas de representações dirigidas a públicos específicos, composto por turistas e/ou espectadores externos ao seu meio social. No caso do bumba meu boi, a padronização e o refinamento das roupas, a introdução de coreografias ensaiadas, a supressão ou substituição de elementos narrativos, a oficialização dos grupos como associações ou sociedades civis, a extensão do calendário festivo tradicional, entre outros, constituíram aspectos importantes da adequação ao novo tipo de relação que a brincadeira iria manter com a sociedade maranhense a partir de 1970.

O bumba meu boi maranhense, a partir da presença estatal na sua organização social e na forma de se apresentar ao público, é o exemplo de que a mudança se impõe por força da articulação entre o poder público, indústria cultural e comunidades de brincante. Não se trata, todavia, de uma transição pacífica – entre os protagonistas das festas e seus estudiosos – do jeito tradicional de vivenciar o "fato folclórico" para a forma moderna. O conflito tradicional-moderno é recorrente no processo de inovação das festas, porque ela chega por meio das novas técnicas e tecnologias, acompanhadas de novas formas de pensar e de exercer o poder.

Em Manaus, realiza-se o Festival Folclórico do Amazonas<sup>81</sup> desde 1957, no qual se apresentam bois-bumbás, pássaros, quadrilhas e "tribos" indígenas. A partir da década de 1980, esses grupos, oriundos dos bairros de Manaus, passam a sofrer influência dos bois-bumbás de Parintins na forma de se organizar e se apresentar ao público. Eles se afastaram das características do "fato folclórico" assentadas na popularidade, na espontaneidade, na tradição, na transmissão, na popularização e preservação do espírito do povo, segundo esquema de sustentação teórica de Monteiro (2004).

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> O Festival Folclórico do Amazonas teve início no então Estádio General Osório, no centro de Manaus, e agora é realizado no Centro Cultural Povos da Amazônia, na Zona Sul.

O boi-bumbá dos dias atuais é "uma alegoria industrial" e um "disparate" do autêntico "fato folclórico". O folclore, para Monteiro, "emerge da alma sensível do povo", sem a interferência da produção letrada ou erudita, tanto assim que não seria possível considerar matéria do folclore as insinuações (produções) dos poetas modernistas, mesmo quando suas músicas e romances estabelecessem analogias com o cordel. Mas, ao contrário do que preconiza a ortodoxia folclorista, as festas e festanças do povo não são partes isoladas das culturas humanas: elas participam — às vezes celeremente, às vezes lentamente — das interações sociais determinadas por fatores e ocasiões diversas. Como já foi mencionado, o Brasil pós-1960 é um país que passa a conviver com uma nova realidade política e econômica. Na política, instala-se o regime de exceção, militarista; na economia, desenvolve-se uma produção e um mercado interno em processo de consolidação, ainda que por meio da reserva de mercado em vários segmentos dos bens de consumo, como os instalados na Zona Franca de Manaus desde 1967.

As mudanças econômicas, no caso em questão as geradas pela indústria cultural, resultam sempre em novas formas de interação. O fenômeno global causa impacto na cultura local: valores morais, hábitos e costumes são desarrumados, rearrumados e ressignificados para dar conta das necessidades da nova realidade. É nesse momento que uma tradição cede lugar a outra, evidentemente não sem ouvir o grito do sentimento de perda que, no caso do boi-bumbá em questão, manifesta-se na escrita do guardião folclorista: "Uma alegoria industrial é um funesto tipo, que está tomando vulto na Amazônia, apelidado erroneamente de festival folclórico, oficializado pelos governos estadual e municipal, e pela imprensa, em franco desrespeito ao condicionamento científico" (MONTEIRO, 2004, p. 30).

O historiador se refere ao Boi-Bumbá de Parintins cujo formato de apresentação e organização já influencia outras manifestações culturais amazônicas, como os boisbumbás de Manaus e de Nova Olinda do Norte; a dança da Ciranda de Manacapuru; a dança das Onças em Tabatinga, no Amazonas; o Sairé de Alter do Chão e o festival de tribos indígenas de Juriti, no Pará. São festas que, com apoio do poder público, principalmente das municipalidades, almejam espaço na mídia – a mais cobiçada de todas é a TV. O interesse da mídia é, para cada uma delas, prestígio para conquistar novos patrocinadores e públicos.

Em relação às demais variantes do bumba meu boi existentes no Brasil, o Boi-Bumbá de Parintins foi o que mais sofreu mudanças radicais. A rivalidade de rua gerou esforço criativo na disputa pela melhor apresentação ao público, formado, primeiramente, por torcedores locais que se concentravam na plateia para incentivar a brincadeira preferida. Ao contrário dos grupos de bumba meu boi do Maranhão, que se "modernizaram" para atender a um projeto estatal de turismo, os bois-bumbás de Parintins experimentam formas estáticas e organizativas movidas pela competição entre membros das "elites" locais (funcionários públicos, comerciantes, políticos, intelectuais etc.), que se aliaram aos grupos de parentelas, compadrios e vizinhanças que organizavam as brincadeiras de boi-bumbá. Essa mudança começa a ocorrer a partir da inauguração do festival folclórico, em 1965, e se consolida com a transformação das duas brincadeiras em associações de personalidade jurídica. O boi-bumbá parintinense até meados da década de 1980 não era visto, ao menos por setores da política local, como manifestação cultural importante para a própria cidade.

A Câmara Municipal de Parintins negou, em 1967, a certificação de utilidade pública ao festival folclórico, por considerá-lo irrelevante. Em 1983, uma polêmica entre a prefeitura e os dirigentes do boi-bumbá Caprichoso repercutiu no plenário da Câmara de Vereadores, por intermédio do vereador José Maria Pinheiro, fato que "surpreendeu" o presidente da Comissão de Constituição e Justiça, Raimundo Desterro. O vereador, ao que indica a ata da reunião compilada por Manso (2012), não reconhecia motivo para que tal assunto estivesse em debate. O livro de atas de 1982/1983, p. 116, registra: "O edil Desterro disse que [o assunto] está dividindo famílias [...]" (MANSO, 2012, p. 360). No mesmo documento, o vereador José Maria Pinheiro denuncia que o "presidente da Casa" havia proibido de se falar sobre festival no plenário.

A postura desses vereadores reforça a interpretação de que as elites locais, a essa altura, haviam se envolvidos na competição entre os bois-bumbás, que se tornaram motivo de identificação sociocultural para a cidade e seus moradores. Esse fator se alastra dos currais para os bairros, dos bairros para toda a cidade. Por isso diz-se que Parintins é uma cidade polarizada pelas cores vermelha e azul. Somente em 1985 é que o festival recebe apoio institucionalizado da prefeitura municipal; três anos depois, o Governo do Estado do Amazonas constrói o bumbódromo, e em 1995 os bois-bumbás conquistam o patrocínio da Coca-Cola e ampliam sua visibilidade midiática como evento da cultura popular amazônica.

No meado da década de 1980, parte dos setores influentes na política e na economia de Parintins já haviam assumido os bois-bumbás como elemento importante para desenvolver o turismo e para difundir as culturas amazônicas, afinal a fama do festival. Garantido e Caprichoso mobilizavam brincantes e simpatizantes em outras cidades da Amazônia.

Em 1987, o então governador Amazonino Mendes solicitou, em encontro público,<sup>82</sup> em Parintins, que a população escolhesse a construção de um hospital ou de um bumbódromo novo, conforme relata o vereador Antônio Pontes, em ata compilada por Manso<sup>83</sup> (2012, p. 366): "Todos de braços levantados pediram um novo bumbódromo, o que ficou firmado o compromisso com o governador".

O impacto dos movimentos da indústria cultural sobre os animadores da cultura popular é controverso. Os adeptos da "tradição de origem" e da "nova tradição" confrontam-se na polêmica que tem como foco, respectivamente, efeitos da permanência e da mudança na vida social. Essas forças contraditórias funcionam como reguladoras dos impactos externos sobre o *ethos* social local: elas possibilitam uma "negociação" de bens simbólicos entre o tradicional e o moderno. É assim, por meio desse diálogo tenso, que o moderno se transforma em tradicional e o tradicional em moderno. Nem o bumba meu boi do Maranhão nem o Boi-Bumbá de Parintins, mesmo agora entrelaçados nos interesses da indústria cultural – por isso mesmo se tornaram espetáculos – deixam de buscar suas raízes e tradições. Nessa perspectiva, as críticas ao caráter apenas alienante da indústria cultural precisariam ser reformuladas para dar conta das mudanças sociais provocadas pela ampliação e diversificação dos usos das novas tecnologias.

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> Conforme ata da Câmara Municipal, esse encontro ocorreu na frente do antigo bumbódromo de madeira, substituído pelo atual de concreto armado, inaugurado em 1988.

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup>Juscelino Manso, presidente da Câmara Municipal de Parintins (2011-2012), assina a organização da pesquisa realizada pelo Instituto Memorial de Parintins (Impin) sobre a memória política da Câmara Municipal de Parintins, no período de 1948 a 1988, publicada em três volumes.

#### 3.5. Vozes em conflitos



Figura 11. Sêo Venâncio e dona Raimunda: vozes que apelam à tradição

Ao invés de negligenciar as raízes, os bois-bumbás as evidenciam, porque necessitam delas para se apresentar como espetáculos diferenciados no mercado da cultura. Por isso, elementos da tradição e da inovação criativa se juntam no mesmo espaço, no mesmo espetáculo. Esse novo momento não implica eliminação da contradição dos valores da vivência atual com os da vivência anterior, porque ele é resultado de um conflito, de uma tensão permanente entre passado e presente. Sêo Venâncio Andrade, 77 anos, brincou primeiro no Caprichoso e depois no Garantido, como compositor e tocador de palminhas. Em sua casa, no bairro Tonzinho Saunier, em Parintins, ao lado da sua mulher, dona Raimunda, conversamos por mais de uma hora sobre a sua condição de brincante de boi-bumbá. Trechos da fala ilustram os impactos das inovações que se processam nos bois-bumbás:

Brincavam mais! [eu havia perguntado ao senhor Venâncio se a brincadeira de boi reunia em torno de quarenta pessoas nos ensaios de curral]. Brincava umas cento e poucas pessoas. Depois foram aumentando os brincantes, já eram mais de quinhentos pra cima. Muita gente, muitos vaqueiros, muitos caboclos-índios. Mas aí não era uma numeração muito grande dos que brincavam. Brincavam

nas ruas, nas frentes das casas. Depois já foi nas quadras. Mesmo assim, eles ainda brincavam nas ruas até àquela hora de brincar. Enquanto um estava brincando lá na quadra, o outro estava lá brincando na rua até a saída do outro. O outro saía, ele entrava. Agora, depois de fazerem o bumbódromo, aí acabouse! Agora só indo vê lá no bumbódromo, fazendo parte dos brincantes. Eu não achei o mesmo boi depois de terem mudado as toadas (Entrevista em 2011).

Sêo Venâncio informa que, a exemplo do que ocorreu no bumba meu boi do Maranhão, os bois-bumbás Garantido e Caprichoso também foram se adequando às exigências do mercado. A brincadeira de curral, em torno da qual se reuniam perto de cem brincantes, pulou de "quinhentos pra cima". Ele traça a trajetória dos bois-bumbás parintinenses na direção do mercado. A ruptura dele com a brincadeira, como brincante e compositor ativo – e certamente de centenas de outros brincantes tradicionais – ocorreu depois da inauguração do bumbódromo, em 1988. "...aí acabou-se!", porque o boi já não era mais o mesmo de antes.

É possível dizer que o seu maior inconformismo é mesmo com a mudança na composição dos versos – as letras ficaram mais extensas e complexas – e com o ritmo, que a essa altura já estava bem mais acelerado. Na mesma conversa ele diz que a toada do boi "virou forró" e, por isso, não é mais original. Há nessa fala um sentimento de perda de espaço dos brincantes tradicionais no boi-bumbá que, ao se transformar em espetáculo, introduziu novos elementos em sua organização e apresentação. O bumbódromo inaugura literalmente um novo momento para os bois-bumbás, que é o da necessidade de aprofundamento da "racionalização" do espetáculo, para pô-lo em sintonia com as exigências da indústria do entretenimento.

Bem antes, em 1972, sete anos após o primeiro Festival Folclórico de Parintins, a então "cantiga de boi" já havia feito a sua estreia na indústria fonográfica por intermédio do cantor parintinense Chico da Silva (Francisco Ferreira da Silva), que veio a fazer sucesso nacional como sambista na década de 1980. A intenção primeira de Chico era a de gravar carimbó em disco compacto (vinil) produzido pela Crazy, gravadora paulista dirigida pelo compositor e produtor musical Venâncio Cavalcante de Albuquerque. Mas a pedido do produtor, que mais tarde se tornaria seu parceiro em sambas de reconhecida beleza, gravou-se primeiramente *Chegou meu boi Garantido*, de Ambrósio. Esse episódio ficou registrado na comunicação de Fred Góes (Frederico Rolim) ao seminário "Boibumbá na Universidade", realizado nos dias 5, 6, 7 e 8 de junho de 2001, no *campus* do

ICHL, da Universidade Federal do Amazonas, coordenado pela prof.ª Dr.ª Selda Vale da Costa:

Então, na época, o Chico estava apaixonado pelo carimbó, apesar de ele cantar samba, o Chico na realidade era sambista. O nome dele no meio de São Paulo não era Chico da Silva, era Chico Samba, ele era sambista mesmo, mas ele estava apaixonado pelo carimbó, e ia gravar dois carimbós. E aí, na noite que ele ia gravar, eu estava lá, o Venâncio disse: 'Vem cá, canta aí as músicas lá dos bois de vocês". Nós passamos a noite tocando toada, tanto as do Garantido quanto as do Caprichoso. Quando foi na manhã seguinte nós estivemos com o Venâncio, que disse: 'Olha, tem que tirar um carimbó desses para a gente deixar um espaço para uma toada do boi lá de vocês'. Como o Chico tinha um envolvimento com o Caprichoso e eu com o Garantido, nós deixamos para ele escolher. Ele acabou escolhendo uma toada do boi Garantido, e como as toadas antigas eram mais pequeninas e eles tinham a necessidade de dar um formato mais musical à toada, eles complementaram a toada. Então, o Chico da Silva acabou gravando 'Chegou boi Garantido, todo bonito, cercado de lança'. Participou, nesta época, da gravação, o Hermeto Pascoal e um grande músico argentino chamado Hector Costita, tocando flauta transversa. Quando terminou a gravação e o disco ficou pronto, ele disse: 'Olha, eu não sei se vai vender, mas isso vai ser uma grande força para o boi de vocês lá em Parintins", e deu uma caixa para o Chico, e o Chico mandou imediatamente para Parintins' (GÓES, 2002, p. 188-189).

Esse primeiro contato indireto do Boi-Bumbá de Parintins com a indústria cultural é feito por sujeitos movidos pela saudade da terra natal. Visto hoje, traduz-se numa antecipação das incursões dos bois-bumbás parintinenses no espetáculo midiático. Os dois artistas, mesmo afastados do lugar de origem, mantinham-se enraizados na cultura local. Chico, que tentava carreira de sambista, e Fred, músico do *Raíces de América*, grupo engajado nas lutas sociais latino-americanas, respiram os ares da emergente indústria cultural brasileira em São Paulo, centro produtor e distribuidor de bens culturais. Quando me refiro à indústria cultural brasileira, a intenção é exatamente ressaltar o conteúdo paradoxal do termo indústria cultural: o mercado esmagador em sua voracidade por acumulação é, ao mesmo tempo, o lugar possível das expressões artísticas e socioculturais que reagem ao aniquilamento.

Fred, Chico, Venâncio, Hermeto e Hector representavam, naquele momento, a soma de vivências e experiências que se entremeiam aos interesses do mercado fonográfico e de *shows*, com suas fórmulas preestabelecidas. Venâncio e Hermeto, pernambucanos, experimentam as cantigas nordestinas em associação com novos ritmos e instrumentos; Hector e Fred incorporam o *Raíces de América* na mistura de ritmos latinos e caribenhos, utilizando-se da infraestrutura da indústria cultural para cantar a

liberdade em oposição à sufocante presença das ditaduras militares no continente sulamericano. Chico personifica o samba que saiu do gueto para as ondas do rádio e da TV
como gênero musical com mais ginga de brasilidade, mas quer, também, incluir um novo
ritmo no mercado. A ação do trio não é um fato isolado. Relembremos: o Brasil está, na
década de 1970, em pleno processo de consolidação de uma tradição capitalista, cuja
característica diferenciadora em relação à situação anterior é o enraizamento do próprio
capital no país. No âmago da indústria cultural brasileira fervilham contradições,
interações e negociações que resultam do acúmulo da experiência e da vivência das
pessoas que nela se encontram envolvidas. Pessoas que agem e produzem ações
antagônicas.

"Ele [Venâncio] acabou escolhendo uma toada do boi Garantido; e como as toadas eram pequeninas e eles [os produtores da Crazy] tinham de dar um formato mais musical à toada, eles completaram a toada". Nesse trecho, Fred Góes se esconde na terceira pessoa do singular e na terceira pessoa do plural, para reafirmar que a escolha da toada não foi sua nem do Chico e, sim, do produtor; tampouco teriam participado da definição do arranjo. É possível especular que as esquivas de Fred Góes parecem bem calculadas, para dar a Venâncio, músico e agente da indústria fonográfica, a legitimação do interesse do mercado pelo novo gênero musical. Daí a ênfase do seu vaticínio: "Olha, eu não sei se vai vender, mas isso vai ser uma grande força para o boi de vocês lá em Parintins".

O disco não foi sucesso em vendagem, mas serviu para Chico da Silva percorrer várias cidades brasileiras e se tornar conhecido, e com ele o Boi-Bumbá de Parintins, por intermédio de um arranjo de instrumentos eletrônicos e de sopro, ritmo acelerado e uma letra mais esticada. Um gênero de toada que só iria aparecer no mercado, na década de 1990, como ritmo do Boi-Bumbá de Parintins, havia sido prenunciado quase duas décadas antes do vaticínio do poeta e produtor musical Venâncio. À primeira toada gravada, Chico da Silva fez acréscimos à composição de Vavazinho (Waldemir Aporcino Ferreira), poeta parintinense:

## Chegou boi Garantido (Vavazinho)

Chegou boi Garantido

Todo bonito

Cercado de lanças

A orelha dele balança, é verdade!

Boi Garantido tem muita coragem,

É um garrote decente.

Meu boi vale um tesouro,

Morena, tu queres?

Te dou de presente!

[Acréscimo]

Garantido é boi bonito,

Mais famoso do país.

Vem brincar na sua casa

Pra fazer você feliz.

Depois volta pra manada

E ninguém vai empatar.

Não existe neste mundo

Vaqueiro pra lhe pegar.

Em 1977, Chico da Silva gravou o seu primeiro LP, *Samba: quem sabe diz...*, pela Polygram, e então se consagrou como sambista de sucesso nacional. A faixa *Padeiro é meu nome*, em parceria com Venâncio, foi incluída na trilha sonora da novela "Sem lenço, sem documento", da Rede Globo, responsável pelo lançamento de Bruna Lombardi como atriz de telenovelas. Mesmo imerso no samba, o cantor afirma que sempre *batalhou* para gravar ritmos do Norte e do Nordeste, como *axé-music*, carimbó e *cantiga de boi*, que mais tarde viria a se popularizar como toada. Somente em 1980 é que conseguiu gravar, numa das faixas do seu LP anual, a toada "A Campina", <sup>84</sup> de Ambrósio, com acréscimo de versos e com o título "Verbena". Em itálico os versos originais.

Verbena (Ambrósio/Garantido)

Alô morena [Adeus morena!]

Vim trazer tua verbena [Vou levar boi na campina]

E vamos indo

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> A autoria dessa toada também é atribuída a Ambrósio e a Lindolfo Monteverde.

Faz silêncio no tambor

E não repare o meu amor,

O meu pandeiro,

Orvalho da madrugada molhou.

Molhou, molhou, molhou,

Mas meu samba continuou.

Caminhando e cantando

No caminho da ilusão,

Vou cantar minha alegria,

Pra alegrar teu coração.

Eu sou teu rei,

Teu arraial.

Eu sou a festa, do teu carnaval.

Em 1982, lastreado pelo sucesso de "Verbena", com o mesmo propósito de divulgar a cantiga do Boi-Bumbá de Parintins, Chico da Silva gravou "Cantiga de Parintins", em parceria com Fred Góes, 85 no LP *Os afazeres*, também pela Polygram. O cantor explica que o ritmo da toada ou cantiga de boi é "muito próximo" do ritmo do samba tradicional, porque ambos derivam do batuque da raiz africana. Ele acentua que, tecnicamente, as diferenças aparecem com a sofisticação dos arranjos, com a introdução da diversidade de instrumentos, principalmente dos eletrônicos. Mesmo assim, a gravação de "Cantiga de boi" era questionada pelos produtores da Polygram porque "desviava" o foco do cantor do seu público: "O samba de raiz com uma pegada mais romântica", como informa Silva em Conselho de Arte e a Comissão de Arte.

Assim, é possível afirmar que "Cantiga de Parintins", que tem como tema a cidade de Parintins e suas culturas, só consegue ser gravada depois que o cantor conquistou poder simbólico – em razão da condição de artista de sucesso – na indústria fonográfica. O que destoa do foco musical do artista, por decisão dos produtores, torna-se teste de mercado, por meio do seu empenho pessoal, que põe sua força e influência política, oriunda dos consumidores de música, em favor da causa de um ritmo à margem do consumo:

<sup>85</sup> No LP, não é mencionado o sobrenome de Fred e a grafia do pré-nome, Freddy, é diferente da que ele adota.

-

Eu fui criado em contato com a floresta, com os passarinhos, com as águas de terra firme e de várzea, com os animais, com a fartura de alimentos oferecidos pela mãe natureza. Isso ficou na minha memória e nos meus sentidos: a paisagem dos igapós, dos antigos pescadores, os bois-bumbás, as pastorinhas, os cheiros e os paladares da culinária indígena. Eu vivia perturbado com isso. Eu pensava: se eu tenho condição, por que não registrar isso em música? Mas esse não é um sentimento só meu. As mesmas perturbações afligem as pessoas que estão fora dos lugares em que se criaram. Isso acontecia comigo, com o Venâncio, acontecia com o Luiz Gonzaga... "Cantiga de Parintins" eu fiz com o Fred, que é parintinense e morava nessa época em São Paulo, também batalhava como músico. Eu, particularmente, achei que essa música fazia uma grande homenagem aos poetas da cantiga de boi. Esse pessoal eu reverencio. Quando me convidaram para fazer toada de boi, em 1997, eu me perguntei: o que vou fazer no meio dessas feras? (CHICO DA SILVA, entrevista em 2010).

"Cantiga de Parintins" tornou-se o hino oficioso da cidade de Parintins, fato insignificante para a multinacional Polygram, para a qual o mercado é o mundo, mas relevante para a divulgação dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso em escala nacional, nos seus primeiros anos de incursão na indústria cultural. Hoje essa letra, por conta da ética ecológica, soa como uma mensagem dúbia em relação à preservação da diversidade biológica. No contexto da época em que foi composta, tratava-se de uma ode a Parintins e suas culturas:

## Cantiga de Parintins (Chico da Silva e Fred Góes)

Na ilha Tupinambarana nasceu Parintins

Que eu vou decantar

Parintins dos parintintins é o nome da tribo

Desse lugar

No seio da mata virgem

A pureza das araras

O som do silêncio morno

A maloca dos caiçaras

O canto da ariranha

Barranco do rio-mar

O som rouco do remanso

O mormaço branco no ar

O cantar do miri miri

Mari mari e taperebá

O cheiro do muruci

O vinho de patauá

Na ilha Tupinambarana...

O lombo de peixe-boi

Pirarucu bem assado

Piracuí de bodó

Tucunaré moqueado

Manja de turma se esconde

A outra vai procurar

A tribo das andirás

E a dança do tangará

Terra de dona Ciloca

Pastoras e o meu boi-bumbá

A pesca da piraíba

Viração de tracajá

Na ilha Tupinambarana...

Em 1982, Chico da Silva juntou duas composições de poetas do Garantido e do Caprichoso e as gravou em uma única faixa do LP *Samba da casa nossa*, com o título "Sangue de guerreiro". A letra denota a presença da cultura nordestina no Boi-Bumbá de Parintins e exalta a figura de Lampião, heroicizado como força de contrapoder ao coronelismo oficioso e oficial do sertão nordestino. Está posto o imaginário dos sertanejos da seca no imaginário da gente das águas e das florestas. Lampião é, em larga medida, o grande herói das populações nordestinas que migraram para a Amazônia no final do século 19 – e também das suas primeiras descendências –, cujo legado mítico se reproduz na música, na literatura de cordel e nos folguedos juninos, principalmente nos boisbumbás, nos grupos de xaxado e nas quadrilhas. Lampião (Virgulino Ferreira da Silva) comandou um grupo de bandoleiros nos sertões de Pernambuco e Alagoas entre 1920 a 1938 motivado pela vingança da sua família expulsa das suas terras por fazendeiros.

A sua saga justiceira o fez herói das populações abandonadas pelo Estado e oprimidas pelos coronéis do sertão. Na versão oficial, Lampião morreu em combate com a polícia, e sua cabeça foi apresentada como troféu em cidades do sertão. O cangaceiro é

um dos "bandidos sociais" estudados pelo historiador britânico Eric Hobsbawm. "O principal com relação aos bandidos sociais é que são proscritos rurais que o senhor e o Estado encaram como criminosos, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, que os considera heróis..." (HOBSBAWM, 2010, p. 36). A fama de Lampião, para Robsbawn, encaixa-se nesse perfil dúbio de sujeito idolatrado pelos pobres e detestado pelo Estado e pelas elites rurais. Assim, a legenda de Lampião corre mundo na boca dos versadores e cancioneiros do boi-bumbá parintinense:

#### [Estrofe do poeta do Garantido]

Grande herói foi Lampião,

Foi homem de guerra até morrer.

Na minha fazenda todos vaqueiros são cangaceiros.

## [Estrofe acrescentada por Chico da Silva]

Sangue de guerreiro (cinco repetições com tonalidades diferentes)

# [Estrofe do poeta do Caprichoso]

É triste um homem mentiroso.

É vergonhoso um homem sem moral.

Tem duas caras

Cada qual a mais feia

Cabra bom de peia

Deve apanhar como animal

Sangue de guerreiro (repete cinco vezes)

Na minha fazenda

Todos têm sangue de guerreiro

Da fala do próprio Chico ouvimos que a indústria cultural orientava seus produtos para um mercado pronto e acabado, com retorno de investimento garantido. Os artistas e suas subjetividades confrontam a lógica do mercado, a qual não hesita em arriscar-se ao prejuízo ou ao menor lucro. Nesse caso, o artista utilizou-se do potencial artístico para pôr em movimento paixão, intuição, imaginação e o desejo de criar ou alargar brechas no território do improvável:

Minha intenção era valorizar os ritmos regionais, sobretudo os ritmos das culturas afro-brasileiras. Eu, desde o primeiro LP, sugeri a inclusão de um axé, de um carimbó ou de uma cantiga de boi. Como resposta, sempre ouvia um não, acompanhado da justificativa de que eu era sambista e que não deveria me envolver com outros ritmos. É sempre assim: o artista em início de carreira tem pouca força para impor suas vontades numa produção planejada para um determinado mercado de ouvintes. Só em 1980, com oito anos de Polygram, pude interferir mais na escolha das músicas. Lembro que, para incluir a primeira toada, argumentei que outros sambistas gravavam outros ritmos, como Martinho da Vila, um dos grandes divulgadores do calango, ritmo da região da fronteira do Rio com Minas Gerais. Acho que a minha persistência valeu, porque 'Verbena' é um dos meus maiores sucessos (CHICO DA SILVA, entrevista em 2010).

A cantiga de boi no repertório do sambista prenuncia o Boi-Bumbá de Parintins no mercado fonográfico antes mesmo de o folguedo se projetar como espetáculo de mídia, a partir da segunda metade da década de 1980. Trata-se do resultado de movimentação externa, impulsionada pela influência do artista movido pelo desejo de promover elementos da sua tradição cultural. Mas esse gesto não é um fato isolado, porque os artistas brasileiros já se articulavam contra o monopólio da música em língua inglesa desde a indústria fonográfica nascente.

O domínio da música estrangeira no mercado nacional foi tão forte, nos primeiros momentos da indústria cultural no Brasil, ao ponto de os cantores nacionais<sup>86</sup> serem obrigados a gravar em inglês, para fazer sucesso. Só as músicas da indústria cultural norte-americana teriam reconhecimento garantido. O samba, já consolidado como representante popular da música brasileira, criou espaço para outros ritmos afrobrasileiros e se tornou o contraponto dessa invasão cultural estrangeira. Assim, como o calango, o axé-música, o carimbó e outros ritmos vinculados às culturas afro-brasileiras, a toada deve a sua primeira incursão em nível nacional ao prestígio do samba. Uma incursão em razão da força do imaginário que se açulava na mente do poeta, esse ser criativo e talentoso do mundo imprevisível.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Parecem-me ser mais emblemáticos os casos do cantor e pianista Alfredo Alves da Silva, que adotou o nome artístico Johnny Alf, e da dupla sertaneja José Ferreira Neto e Ralf Richardson da Silva, Chrystian e Ralf respectivamente.

#### 3.6. Imaginário das toadas

Os versos das toadas contêm as marcas da trajetória dos bois-bumbás no território do imaginário. Os poetas do boi-bumbá de terreiro se referem, principalmente, aos temas do cotidiano, exaltação ao boi amado e zombaria ao boi rival, e aos "desafios" de estímulo de coragem e heroísmo a suas fileiras (personagens e torcedores) e de covardia ao oponente. O desafio aparece em versos de improviso, cantados no intervalo das toadas, e em toadas de desafio, um tipo irônico e malicioso. O desafio é dominante na oralidade, porque provoca ou responde a uma situação dada no contexto dos fatos e dos acontecimentos em relação aos valores sociais e morais da comunidade.

Os compositores populares tradicionais atribuem a habilidade de compor toadas – e desafios – a um "dom natural" ou a uma herança do repentista nordestina. Sabe-se que (além desses prováveis fatores) havia uma razoável circulação da literatura nordestina de cordel na Amazônia, com vínculo de origem no ciclo do gado e no ciclo heroico dos cangaceiros (CASCUDO, 1984). Walmir Barbosa (1996) pesquisou o tema e explica a presença do cordel na região por meio de "transplante cultural":

A produção e o consumo do cordel propriamente dito, na Amazônia, são frutos de um 'transplante cultural', operado pelos migrantes nordestinos. São eles que vão construir o grande mercado consumidor, disseminar o gosto entre os locais por essa nova literatura acessível ao povo. Papel muito importante exerceram os cantadores nordestinos que faziam excursões pelas capitais (Belém e Manaus) e pelas principais cidades do interior (BARBOSA, 1996, p. 10-11).

Barbosa constata que, no período de 1914 a 1949, funcionou, em Belém, a editora Guajarina, fundada por Francisco Rodrigues Lopes (1883-1947), que se voltou, também, para a publicação de folhetos de cordel. Os 35 anos que permaneceu em atividade sugerem um mercado ativo de leitores nesse período. Lindolfo Monteverde era um contumaz leitor de cordel, segundo informam seus familiares. Raimundinho Dutra, autor de toadas antológicas e da história do boi-bumbá Caprichoso, é cordelista. Sêo Venâncio também é cordelista. Versões das histórias dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso foram compostas em cordel por Sêo Venâncio e Raimundinho, respectivamente. Pode-se dizer que o boi-bumbá se consolidou em Parintins com sua verve cultural popular nordestina.

As mudanças ocorridas durante o trajeto brincadeira para o espetáculo afetaram, embora não de imediato e nem totalmente, os fundamentos de origem do boi-bumbá. No caso das toadas, prevaleceram, ao menos até a metade da década de 1980, as composições ao estilo das da primeira geração de poetas, com seus poemas em versos curtos, acompanhadas por tambores e outros instrumentos artesanais. O imaginário poético se referia, em grande medida, às lembranças do mar (o boi-bumbá era endêmico no litoral), das raízes populares nordestinas (exaltação ao legendário Lampião), às qualidades do boi amado, ao cortejo da morena bela ou em desafiar o contrário. Inscrevo, para ilustrar esse argumento, as toadas que, entre as dezenas que ouvi, cantam a *fundação* dos dois bois-bumbás:

# Urrou meu novilho (Lindolfo Monteverde, Garantido)

Urrou meu novilho

Na praia pequena

Na beira do rio

O meu boi urrou

Todo mundo sorriu

Urrou meu boi na campina

Sereia cantou no mar

Urrou meu boi na campina

Já urrou que eu ouvi urrar

## Urrou meu boi (Raimundinho Dutra, Caprichoso)

Urrou meu boi

Cantou sereia (bis)

Urrou meu boi no mar

Jogando peixe na areia (bis)

Boi Caprichoso urrou

E a morena chorou

E o galo cantou

Adeus, morena

Já vou (bis)

Até mesmo a segunda geração de poetas fez poucas mudanças na forma de compor. As toadas de Emerson Maia e Tony Medeiros, no Garantido, e as de J. Carlos Portilho e Paulo Paulain, do Caprichoso, não se distanciaram dos temas nem da melodia da cantiga de boibumbá. A toada "Ninguém gosta mais desse boi do que eu", de Paulo Paulain, um dos hinos de amor ao Caprichoso, foi lançada em 1988. Sua força poética e musical investem contra o controle da brincadeira pela burocracia e invasão de pessoas estranhas aos círculos de brincantes dos currais. Paulain revelou que fez a toada porque foi barrado por funcionários do boi numa fila de entrega de camisas a brincantes. O poeta transformou o constrangimento em lamento poético, ainda ao estilo da antiga cantiga de boi.

## Ninguém gosta mais desse boi do que eu (Carlos Paulain, Caprichoso)

Minha vida soa com a marujada

Sou o suor que balança esse povo

No mês de junho batendo tambor

Batendo palminhas renasce de novo

Ninguém gosta mais desse boi do que eu (cinco vezes)

Das minhas cores meu canto é franco

O azul do céu e o branco é o encanto

E o meu boi Caprichoso bailando de novo

Renasce com ele encantando meu povo

Ninguém gosta mais desse boi do que eu (cinco vezes)

Em 1985, Emerson Maia compôs a toada "Ao pé da roseira", para homenagear seu pai, Antônio Maia, falecido no mesmo ano. Antônio Maia, empresário do ramo extrativista, contratava, todos os anos, o boi-bumbá Garantido para brincar ao redor da fogueira que mandava erguer na frente da sua casa, na avenida Amazonas, na área central da cidade. O poema de Emerson Maia brota da saudade incontida, com versos que reverenciam o respeito e a admiração do pai saudoso ao boi amado. As lembranças do poeta simbolizam a tradição, a persistência dos valores afetivos ao boi-bumbá tradicional.

#### **Ao pé da roseira** (Emerson Maia, Garantido)

Sentei junto ao pé da roseira

Lembrei minha infância
fogueira e balões

Lembrei do meu pai
meu amigo

Aguardando ansioso o meu boi Garantido
Tempos que ficaram pra trás
Gente que partiu pra ficar
Mas deixaram isso bem definido
O boi campeão da terra
Sempre será o boi Garantido

Temas mais abrangentes da realidade e do imaginário amazônico se incorporam ao repertório de toadas do Boi-Bumbá de Parintins paulatinamente. As mudanças influenciam as expressões artísticas tradicionais (dança, coreografia, alegoria etc.) e introduzem outras nos modos de "brincar" boi, como o surgimento das personagens típicas das sociedades amazônicas (pajé, cunhã-poranga, entes mitológicos e rituais étnicos). A dinâmica dos bois-bumbás ocorre no campo da experimentação artística, a condição que lhe garante o aperfeiçoamento permanente. Por exemplo, o ritual indígena que se encena hoje se aprimora, no espetáculo, partir de 1988, com a diversificação das tribos indígenas.

Tomo como marco da abordagem dos temas amazônicos a toada "Filhos do Sol", de Tony Medeiros, Inaldo Medeiros e Paulinho Du Sagrado, que homenageia os índios Carajás, Caiapós e Andirás, cujas terras estavam sendo invadidas por mineradoras de ferro, petroleiras, garimpeiros e madeireiros. Antes, em 1984, 1985, 1986 e 1987, os artistas plásticos Ito Teixeira e Amarildo Teixeira haviam realizado rituais inspirados em tribos<sup>87</sup> indígenas norte-americanas retratadas em filmes dos estúdios de Hollywood. Esses filmes tratavam da guerra dos colonizadores contra as populações nativas. No Caprichoso, a introdução dos cordões de tribos ocorre na mesma época, por meio do então

<sup>87</sup> Tribos são cordões brincantes fantasiados de índios que imitam as danças das etnias representadas nos bois-bumbás.

-

artista de QG<sup>88</sup> Waldir Santana, que confeccionava as indumentárias e criava os passos de dança das tribos especiais – cada tribo apresentava a sua dança; ainda não havia a dança coreografada em sintonia com o tema musical.

A exaltação poética às culturas amazônicas introduz na música do boi personagens e objetos predominantes nas décadas seguintes, como Deus Sol, Deus Tupã, arco, flecha e tacape, e ainda palavras de ordem da militância ecológica: "não mate a mata" e "defenderemos o verde". Os versos se espicham e a música se torna mais complexa, com a introdução dos instrumentos percussivos industrializados. As tribos representantes das etnias amazônicas substituem as que representavam as de índios norte-americanos que chegavam ao conhecimento dos brincantes por meio das histórias em quadrinhos e do cinema hollywoodiano. "Filhos do Sol" é uma toada que apela à paz, porém sem descartar a força (da palavra poética) na resistência contra a destruição da floresta e as culturas de seus povos.

**Filhos do Sol** (Inaldo Medeiros, Tony Medeiros e Paulinho Du Sagrado, Garantido)

Tribo dos Caiapós... Tribo dos Carajás Tribo dos Andirás Êo, êo

Tribo dos Caiapós... Tribo dos Carajás Tribo dos Andirás Êo, êo

Vamos acender a fogueira Pra fazer valer o tratado de paz Somos filhos do sol

\_

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> QG (Quartel-general), antiga denominação dos galpões. Antes dos galpões mantidos pelas associações de bois-bumbás, cada artista possuía o seu QG; hoje, os artistas que elaboram figurinos designam seus locais de trabalho com o termo 'ateliê'.

Nossa gente é pacata Nossa turma é de fé, de fé Somos do São José

Não mate a mata seu moço

Deus Tupã disse que não

Defenderemos o verde

De arco e flecha e tacape na mão

Tribo dos Caiapós...

Du Sagrado disse-me (Entrevista em 2010) que, quando cantou essa toada para o então apresentador do boi-bumbá Garantido, Paulinho Faria, recebeu uma avaliação negativa: "Ele me disse na cara: 'Isso não é toada'. Só depois de muito tempo é que ele e os demais dirigentes toparam cantar a toada no bumbódromo". A posição de Paulinho Faria revela a resistência às inovações na apresentação dos bois-bumbás. O apresentador, na época, era um dos responsáveis pela elaboração do roteiro do boi de arena.

No mesmo ano, o Caprichoso apresentou uma toada com tema amazônico que, também, tornou-se emblemática da nova abordagem poética. O compositor Heliomar Conceição faz um apelo ao Deus Sol para que ele impeça o choro dos Andes, a cadeia de montanhas onde nasce o rio Amazonas. A metáfora prenuncia enchente atípica dos grandes rios e dos seus afluentes por meio da crença de populações amazônicas de que o Sol, enfurecido com atitudes desastradas dos humanos, provoca choro incontido nas montanhas e, assim, suas lágrimas enchem os rios até transbordá-los.

As enchentes atípicas causam transtornos às populações ribeirinhas que, para não migrar para as terras altas, elevam o piso de suas casas com madeiras na medida em que a água avança. O grande volume de água transforma os lagos e igarapés em imensos mananciais, fatores que dificultam a agricultura e a pesca, base da economia ribeirinha. O assoalhamento sobre as águas é conhecido como 'maromba'.

Com essa toada, o Caprichoso marca seu ingresso nos temas amazônicos em favor "desse povo que passa grande privação" em razão da ira do Sol, certamente provocada pela destruição da camada de ozônio por monóxido de carbono emitido, em grande escala, pela queima de petróleo e da floresta amazônica. A ciência moderna rebatizou esse

fenômeno – de conhecimento imemorial dos povos da Amazônia e explicado por meio das lágrimas excessivas das montanhas – de aquecimento global.

Os bois-bumbás de Parintins, como se pode constatar, ajudam na divulgação das preocupações com o aquecimento do planeta por meio do seu espetáculo. O boi, ente mágico, é gerador de esperança. Uma esperança que faz o poeta imergir nas profundezas da relação dos seres humanos com a natureza e o faz perceber que há algo em desacordo nesse pacto que os une há milênios. Só ao poeta, inspirado no altruísmo do boi que ama, é possível apelar ao Sol em favor dos que sofrem – inclusive as manadas que também são alojadas em marombas – em razão desse descontentamento que faz as montanhas "chorarem" copiosamente. Heliomar Conceição (Entrevista em 2012) revelou que fez o poema "Maromba" sem a pretensão de torná-lo música. "Quem musicou o poema foi o Niels Armstrong, que era meu aluno [do Ensino Médio] e tocava violão muito bem. Eu não sei tocar nenhum instrumento musical. A música ficou muito boa e até hoje é tocada". Eis a letra:

# Maromba (Heliomar Conceição, Caprichoso)

O brilho, ô brilho

O brilho, ô brilho do sol

Não deixe os Andes chorar

Não deixe não

Quando os Andes choram

Vai ter cheia grande

Aí, o povo vai penar

Maromba, marombê

Maromba, marombá

Mas eu te imploro

Piedade para o povo que mora na beira do rio

Boi Caprichoso exalta esse povo

Que passa grande privação

Mas se Deus quiser

Quando a vazante chegar, vou pra lá

E quero encontrar esse pessoal

Com cara de gente feliz

Os rituais indígenas e as toadas de temas amazônicos ganham força e espaço nos bois-bumbás no final da década de 1980, época em que o Brasil se prepara para realizar, em cooperação com a Organização das Nações Unidas (ONU), a ECO-92, a reunião de líderes mundiais e ecologistas que discutem prováveis soluções para o aquecimento global. A ECO-92 é um dos desdobramentos das reuniões do gênero que se iniciaram com a Cúpula da Terra, realizada em 1970, na cidade de Estocolmo, capital da Suécia. Nos rituais espetacularizados dos bois-bumbás, os heróis e demiurgos que povoam o imaginário das populações dos rios e das florestas amazônicas passam a ser recorrentes. O seringueiro e ecologista Chico Mendes, <sup>89</sup> assassinado em 1987, a mando de criadores de gado, aparece como homenageado em várias ocasiões nos dois bois-bumbás. O seringueiro tornou-se o mártir dos povos da floresta, a exemplo de Lampião entre as populações pobres do Nordeste.

A partir de 1990, por força da necessária e urgente preservação ecológica, os olhos do Brasil e do mundo se voltam para a Amazônia e para suas populações. Aos temas ecológicos, os bois-bumbás juntaram narrativas históricas e cotidianas, 90 mas ao longo dos anos seguintes é o ritual indígena que se sobressai na trama do espetáculo como potência estética. A esse respeito, Amarildo Teixeira faz uma inferência esclarecedora: "A dança do boi-bumbá de Parintins é indígena". Ele informou que, quando era organizador de tribos, foi assistir a uma apresentação da Dança da Tucandeira, ritual dos índios Saterê-Mawé, numa das escolas da cidade. Observou que a dança e a coreografia dos índios são de uma beleza impressionante. "Adotei a dança na minha tribo, com adequações ao ritmo da toada. Ficou bonito e, a partir daí, as demais tribos passaram a dotar os passos da dança indígena" (Entrevista em 2012).

Animado pela aceitação do imaginário amazônico como valor estético perante o seu público, o Boi-Bumbá de Parintins imprime visibilidade e compreensão que vão muito além do espetáculo. Essa é a questão deste estudo, por isso retornaremos mais

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> "Tributo a Chico Mendes", toada de J. Carlos, compositor do Caprichoso, em homenagem ao herói seringueiro: "Silêncio, toda selva está chorando/ Os passarinhos só cantam o seu lamento de dor/ Calaram a voz da esperança/ Ausente seu defensor/ Amazônia, Amazônia/ Aos olhos do mundo serás/ Verde fauna, flora festa/ Verás festa de boi-bumbá/ Na selva nova esperança se acende/ Pra lembrar a luta de Chico Mendes".

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> A título de ilustração, destaco o pioneirismo dos compositores Ronaldo Barbosa e Simão Assayag, no Caprichoso, e Paulinho Du Sagrado e Tadeu Garcia – esse último tem suas principais obras editadas e gravadas na obra **Entoadas**: Tadeu Garcia por Liduína Mendes. O CD foi gravado por David Assayag, acompanhado, no violão, por Niels Armstrong.

especificamente a ela em outras linhas deste capítulo. Antes, porém, abordaremos as relações dos bois-bumbás com o mercado da música para melhor compreensão dessa brincadeira de terreiro que veio a se transformar numa das maiores festas populares da Amazônia.

#### 3.7. O jogo do mercado

À medida que os bois-bumbás se popularizavam em cidades vizinhas, principalmente em Manaus, capital do Amazonas, e em Santarém, no Oeste do Pará, surgiam grupos musicais locais – autônomos ou ligados aos bois-bumbás – a tocar a toada em ritmo mais acelerado, acompanhada de instrumentos eletrônicos. O ritmo mais dançante caiu no gosto popular e se tornou veículo de divulgação do próprio festival. Houve, a partir do êxito das "bandas de boi" no mercado, pressão de fora para dentro da organização dos bois-bumbás em favor da toada mais dançante. O violonista Niels Armstrong Queiroz, 39 anos, musicólogo formado pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam), foi protagonista desse momento de transição rítmica no Boi-Bumbá de Parintins. Para melhor compreensão, dividi a fala dele em três momentos.

O primeiro momento se relaciona à formação dos primeiros grupos de toadas, com a participação de músicos vinculados aos bois-bumbás. Trata-se de um elemento novo na relação dos brincantes com os bois-bumbá. Antes, a toada circulava no meio restrito aos ensaios nos currais ou em momentos festivos. Os grupos musicais deslocam a toada dos currais, o lugar da tradição, para um ambiente mais comercial, porém com certa fidelidade ao modelo anterior. Diz Niels Armstrong:

Em 1988, quem tomava conta da parte musical do Caprichoso, que eu lembre bem, era o J. Carlos Portilho, compositor. Na verdade, a maioria das toadas era do J. Carlos Portilho, porque não existiam muitos compositores, assim, do lado Caprichoso. Havia também o Horácio (já falecido), o Daniel Cantador de Boi, que também era o amo, e o Raimundinho Dutra; antes do J. Carlos Portilho, quem fazia as toadas era o Raimundinho Dutra. Ele fazia as toadas e os desafios. Quando eu entrei, as toadas foram mudando um pouco, não eram mais só desafios. O Portilho construiu uma ideia, assim, mais para a Sinhazinha, para o boi, para o campo, mexeu um pouco com a torcida. Então, do Raimundinho para o Portilho já houve mudança. O Raimundinho era mais [compositor de] desafio, mais mexendo com o contrário, mais poética, vamos dizer assim. O Raimundinho viajava mais no auto do boi, mais na tradição do boi; o Portilho saiu um pouco dessa linha, embora ele seja bem tradicional, mas ele colocou mais elementos [nas toadas].

Naquela época, os instrumentos eram um surdo, uma caixinha, um afoxé. Nas primeiras fitas não existia o charango, era mais o atabaque, o Caprichoso usava o atabaque também, e as palminhas. [...] E o ritmo era basicamente esse: surdo, caixinha, atabaque, afoxé, palminhas e as pessoas cantando. [Os cantores] eram Portilho, o Pato [Carlos Magno], o Rei [Raimundo Nonato Azevedo]. Nessa época o Arlindo [Arlindo Jr.] estava entrando, mas não cantava tanto. Na época [1988] havia um grupo, o Sangue Azul, criado pelo Portilho. Acho que foi nesse ano que foi gravado o primeiro LP do Caprichoso, com algumas músicas antológicas, como 'Maromba', de Heliomar Conceição, 'Esse ano eu vou içar minha bandeira', de Portilho. O David [David Assayag] inclusive participou dessa gravação cantando, ele com o Rei e o Arlindo.

O segundo momento da fala de Niels Armstrong se refere, principalmente, ao aperfeiçoamento musical da toada, com a introdução de novos instrumentos musicais na harmonia. Percebe-se que esses grupos passam a influenciar os bois-bumbás e que, no decorrer do tempo, firmam parcerias deles nas suas gravações eletromagnéticas. Os LPs, as fitas cassetes, CDs e DVDs, antes de serem produtos lucrativos, servem para divulgar a festa para além dos currais. Acentua Niels:

Nos anos de 1990, aos poucos foram entrando outros instrumentos. Acho que em 1990 já foram usados dois surdos, o atabaque continuou... O lançamento do charango, no Caprichoso, foi no LP, em 1988, talvez. Antes, as fitas [fitas cassetes] eram gravadas somente com a percussão. No LP é que foi lançado o charango, com o Camaleão. Em 1989, já foi usado o violão. O Geraldo Brasil foi o primeiro tocador de violão no boi. Esse formato [com violão e charango] seguiu até 1993. Em 1992, o nome do Sangue Azul mudou para Azul e Branco porque o Portilho, que havia batizado o grupo, se afastou do boi. Os meninos [músicos] decidiram mudar o nome do grupo para não ter problema com o Portilho. Mas esse formato foi se desenhando desde 1988 até 1993: os mesmos instrumentos, os mesmos músicos e os mesmos compositores [do grupo Sangue Azul] que participaram da gravação do primeiro LP.

O Garantido possuía uma turma de músicos que veio a formar os expoentes da nova geração: Emerson Maia, Tony Medeiros, Inaldo Medeiros, Paulinho Farias. Então eu lembro que os ensaios do Garantido eram muito organizados. Todo mundo ia para os ensaios do Garantido. Nos ensaios do Caprichoso, na época da Toca do Cacique, o Campo do Quebra não existia nem palco. Eles faziam um palanquezinho, debaixo de uma cuieira, o alto-falante ficava pendurado no galho da cuieira e não havia cantor. Quem fosse chegando ia cantando. Isso era uma coisa bem primitiva. Eu me refiro a 1988, a 1989. Em 1988, foi que começou essa mudança, com o Azul e Branco cantando no curral, mas até o final dos anos de 1980, os ensaios eram bem rústicos mesmo; ensaios de terreiro, de quintal; eu achava isso muito interessante no Caprichoso, porque não havia ainda o cantor; no Garantido já havia cantor; quando o Emerson Maia cantava ali era uma festa; no Caprichoso não existia cantor nos ensaios.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> Esse instrumento de origem andina foi introduzido em Parintins por Fred Góes, que o tocava no grupo de música latino-americana Raíces de América.

As toadas começam a mudar no Caprichoso a partir de 1991, com a entrada do Chico da Silva. Nesse ano, o Caprichoso passou a ter um estilo de toada competitiva, porque antes disso eu não achava as toadas do Caprichoso competitivas. O Garantido já tocava: "Morena Bela eu vim te avisar/ Garantido acabou de chegar...". Em 1991, o Ronaldo Barbosa também fez uma música para o Caprichoso, bem tradicional. Falava da aurora do boi: "Ele surge no brilho do Sol..." [Niels cantarola].

"Em 1992, Ronaldo Barbosa aprovou novas toadas no Caprichoso, agora com letras e harmonias diferentes do que estávamos acostumados a ouvir. Certo dia, ensaiávamos uma das suas toadas, numa residência do bairro de São Vicente, vimos o Alci (músico) numa bicicleta, carregando o teclado dele na garoupa. Então o chamamos, para testar esse instrumento numa das músicas que ensaiávamos. O som ficou muito bom e aprovamos o uso do teclado na toada. A tradição do Caprichoso reprovou a nossa ideia, mas aos poucos foi se convencendo, até porque o teclado começou na harmonia do boi, no bumbódromo, de forma pontual, com um som de flauta aqui, outra acolá. Essa novidade provocou a ira dos torcedores tradicionais dos dois bois. Os dirigentes do Caprichoso enfrentaram críticas pesadas, mas a galera, principalmente a dos mais jovens, aprovou o teclado.

No terceiro momento, Niels fala de uma situação limite da experimentação da toada do Boi-Bumbá de Parintins como produto comercial. Ele se refere a episódios ocorridos no Caprichoso, mas os músicos do Garantido também levaram a toada ao ritmo do axé-music baiano. Forças da tradição dos bois-bumbás reagiram e o estilo ritmo quente se esmaeceu. Mas, como diz Niels, tradição e modernidade continuaram a caminhar juntas:

> Outro fato importante nessa história é o regional Canto da Mata, uma dissidência do Azul e Branco. A formação desse grupo foi influenciada pelo Arlindo Júnior, que achava o Azul e Branco muito conservador; ele acelerou ainda mais o ritmo da toada. Eu e o Geraldo Brasil saímos do Azul e Branco para ajudar na formação do Canto da Mata, que logo fez sucesso com toadas em ritmo ligeiro. Uma delas, o 'Ritmo Quente', 92 despertou o interesse da gravadora Polygram, porque fez sucesso além das fronteiras do Amazonas. O Joílton [presidente do Caprichoso à época] chamou os autores das toadas, o Mailson e o Alci, e apelou para que eles não vendessem a toada para a Polygram. Não sei os termos desse acerto, mas o certo é que a toada ficou com o Caprichoso e foi tocada na arena do bumbódromo naquele ano [1994]. O resultado disso foi gritaria geral dos dirigentes e das galeras mais tradicionais. Eu mesmo, que me considero da nova geração de músicos, acho que o Caprichoso exagerou. O 'Ritmo quente' tinha pouco ou quase nada a ver com a toada de boi: estava mais para o reggae. Para o boi, não foi uma boa experiência, mas, certamente, produziu muitos comentários e muitas ideias a respeito de como deve ser a toada de boi. Pra mim, as letras e as harmonias das toadas atuais estão cheias de acessórios. Ainda acho que há

<sup>92 &</sup>quot;Ritmo quente", composição de Maílzon Mendes e Alci. "No ritmo quente você vai dançar/ Preste atenção que eu vou lhe ensinar/ Veja o passinho, dois pra lá e pra cá/ É boi-bumbá/ Vim do norte, vim trazer/ Alegria de viver/ Quero só você/ É muita emoção/ Juntos vamos nós/ Em uma só voz/ Cantar pra você/ Dance pra frente, gira/ Remexe pra trás, delira/ Ergue os braços pra cima/ Eh! Eiê, iê, iê, iê, iah".

fórmulas que combinem tradição e modernidade ao mesmo tempo. 'Vermelho', de Chico da Silva, é um exemplo da toada feita pela fórmula ideal.

A mudança no ritmo e na letra da toada é o item do boi-bumbá que mais recebe críticas dos brincantes, apreciadores e intelectuais simpáticos ao boi-bumbá na sua forma mais tradicional. Há, portanto, uma massa crítica que calibra os movimentos da toada – uma vigilância que mantém um diálogo – às vezes tenso – entre o ritmo de raiz e os novos ritmos do boi. Dos itens fundamentais da estrutura do "boi de raiz", a toada foi o último a sofrer mudanças consideráveis, para competir com os ritmos mais comerciais, como o axé-music, sertanejo ou reggae. Os primeiros registros oficiais dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, na forma de LPs, são, respectivamente, de 1988 e 1989.

O Garantido gravou onze toadas acompanhadas pela batucada e palminhas (matracas). Nesse LP, com o título *Garantido – eterno campeão, o boi do povão*, a maioria dos autores ainda está fortemente vinculada ao modo tradicional de compor e cantar: Fred Góes, Emerson Maia, Tony Medeiros, Inaldo Medeiros, Paulo Du Sagrado e Manoel Aporcino. Os novos poetas dividem esse trabalho com Ambrósio, Braulino Lima, Sinebu e João Batista Monteverde, cantadores do círculo de amizade do fundador do boi, Lindolfo Monteverde. João Batista, à época amo do Garantido, é filho de Lindolfo. A gravação foi realizada nos estúdios da rádio A Crítica, em Manaus, em mesa de oito canais, e prensado na BMG Ariola Ltda., em São Paulo.

O LP do Caprichoso trouxe uma novidade: o acompanhamento do charango. As gravações, mesmo para a época, são de péssima qualidade, mas elas marcam a participação direta do boi-bumbá parintinense na indústria fonográfica. Uma estreia que, com a nova concepção de toada que se consolidou nos anos seguintes, veio a tornar-se o documento eletromagnético da "verdadeira" toada de curral. A partir daí, a gravação eletromagnética foi incorporada ao planejamento dos bois-bumbás, principalmente por meio de fitas cassetes. Somente em 1994 os dois bois-bumbás estrearam na nova tecnologia do Compact Disc (CD).

O aperfeiçoamento da toada, como já se referiu Niels, dá-se fora dos currais por meio dos grupos musicais autônomos. Os grupos de toada *Sangue Azul* (1987) e o *Vermelho e Branco*<sup>93</sup> (1989) formados, respectivamente, por músicos vinculados à

-

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Esse é o ano em que o grupo assume a função de divulgar as toadas do boi-bumbá Garantido em eventos da agremiação e na mídia; o grupo, entretanto, estava formado desde 1982, por iniciativa do radialista Paulinho Faria, que foi apresentador do Garantido por 15 anos consecutivos.

tradição do Caprichoso e Garantido. Ambos se afinavam com a toada de raiz, embora adotassem novos instrumentos, como o violão e o charango. De uma dissidência do Sangue Azul surgiu, em 1994, o *Canto da mata*. A separação deu-se em razão da discordância entre músicos que defendiam o ritmo tradicional e os que preferiam um ritmo mais acelerado. Assim, o *Canto da mata* passou a experimentar variações rítmicas e novos instrumentos, que eram divulgadas por meio de fita cassete. O nicho de consumidores de músicas e *shows* de boi o aprovou e, em 1997, o *Canto da mata* fez sucesso com o *hit* "Ritmo quente", que viria a se tornar sinônimo da nova toada do boibumbá parintinense. A essa altura o novo ritmo – com sutis diferenças em harmonia de um boi para outro – havia invadido os currais e o bumbódromo.

É razoável afirmar que a mudança na toada do boi se inicia em 1994, quando o Caprichoso utiliza o teclado (instrumento eletrônico) na arena do bumbódromo, por influência dos músicos do *Canto da mata*. No embalo do "Ritmo Quente" proliferaram no Amazonas, a partir de 1997, as "bandas de boi", com seus ritmos mais próximos do *axé-music* e mais distantes do boi-bumbá tradicional.

O ritmo quente, agora tratado como novo gênero musical, acirra a reação da tradição dos dois bois-bumbás. Havia nesse segmento de brincantes um sentimento de que a toada havia se perdido no cipoal das experimentações de apelo estritamente comercial e, assim, os bois-bumbás correriam o risco de se descaracterizar totalmente. Enquanto as bandas ao estilo do ritmo quente agradavam as massas, grupos de brincantes e torcedores, dentro e fora organização dos bois-bumbás, pressionavam pelo retorno ao ritmo tradicional. Fred Góes também abordou essa questão no já mencionado seminário Boi na Universidade, na Ufam, em 2001:

O que eu vou falar aqui não é uma questão de crítica musical, ou crítica às pessoas que fizeram este trabalho. Eu acho que a música é música, e nesse ponto eu sou universal mesmo, gosto de música de tudo quanto é canto do mundo, eu não tenho preconceito contra nada, nenhuma música, a não ser os emergentes aí, que querem vender milhões de cópias com besteira. Mas os músicos das regiões, com suas peculiaridades culturais, são sempre excelentes. Mas tivemos um problema gravíssimo, e eu vou contar isso, porque é importante nesse processo de arte, da nossa arte regional. O Caprichoso foi tricampeão, vindo num processo como um turbilhão que desencadeou o que a gente chamou de *ritmo quente*. Acabou marcando um momento, e ninguém pode contestar isso. O *ritmo quente*, não a música "Ritmo quente", mas o estilo, ritmo, inconsciente, caiu no *axé-music*. Procurou o *axé-music*, tentando se projetar para se levar para uma identidade mais para a juventude, que é ligada mais no axé. Chegou um momento que nós, no Garantido, em 1999, eu me lembro da primeira reunião, eu disse: Olha, se nós

perdermos para o Caprichoso, o boi de Parintins vai pro buraco. Porque nós do Garantido vamos ser obrigados a correr atrás [do *axé-music*] como o Caprichoso (GÓES, 2002, p. 191).

Na virada do século, ambos os bois-bumbás estavam se distanciando da toada tradicional, composta de letras de poucos versos e acompanhada apenas pela percussão, palminhas e chocalhos. Aliás, as mudanças na toada são até tardias em relação às que se processaram na organização e apresentação dos dois bois-bumbás desde o primeiro festival. Em 1999, ano ao qual Fred Góes se refere acima, Garantido e Caprichoso já haviam se tornado um grande espetáculo de arena. Àquela altura, o boi-bumbá da antiga tradição se expressava por meio do calidoscópio cultural da nova versão. Elementos tradicionais e modernos se misturam no momento em que se movimentam na arena do bumbódromo e se revelam em cores, gestos e vozes em profusão. O próprio Fred Góes que se contrapõe aos excessos no ritmo da toada entende que os bois-bumbás não teriam motivos plausíveis para permanecer com seus instrumentos rústicos:

Quando reclamam que o boi-bumbá de Parintins se transformou numa orquestra, eu sempre apresento o seguinte quadro: até a década de 1960, os tambores do boi, aqui em Parintins, eram feitos com couro de cobra sobre uma armação de madeira; depois os tambores passaram a ser armados em vasilhames de óleo lubrificante, com couro de boi; nas duas situações, obtinha-se a melhor percussão esquentando os tambores na fogueira; mais tarde chegaram os tambores industriais, com os recursos de afinação. Então, eu me pergunto: será que, em nome da tradição, teríamos de ter permanecido lá atrás, com os nossos tambores de couro de cobra, afinando-os ao calor da fogueira? Claro que não! As demais manifestações artísticas, populares ou eruditas, incorporaram e continuam incorporando novas tecnologias em suas atividades. Por que só o boi deveria ficar com o seu tambor de couro de cobra? (Entrevista em 2010).

O festival abriu os currais para novas personagens, novas performances e novas vozes no boi-bumbá. Atualmente, a competição envolve 21 itens que são avaliados pelos jurados. A toada, por sua vez, não se encerra em si, haja vista que sua influência se espalha por todo o espetáculo. Dessa feita, justifica-se a temeridade de o boi ir "para o buraco" com o *ritmo quente*, que havia agradado às galeras. Mais que a voz da tradição, o apelo de Fred Góes é para que, mesmo acelerada, a toada não se iguale ao ritmo *axé-music*. O estilo *ritmo quente* encarna a exacerbação das experimentações rítmicas desde que o boi-bumbá se transformou em espetáculo midiático. Ao se envolver nesse ritmo, a toada do Boi-Bumbá de Parintins poderia mesmo se confundir ou se igualar, como cópia, ao *axé-*

*music* e, em quaisquer dessas situações, enfraqueceria a sua retórica em torno da tradição e de um produto diferenciado no mercado das mídias, do turismo e do entretenimento.

A participação da toada no mercado nacional e internacional ocorreu em 1996 e 1997, respectivamente, com as toadas "Vermelho", de Chico da Silva, e "Tic, tic, TAC", de Braulino Lima, ambas do boi-bumbá Garantido. A toada "Vermelho" foi gravada pelas cantoras Margareth Meneses e Fafá de Belém e conquistaram fatias do público de música popular. Com Fafá de Belém, "Vermelho" fez sucesso também em Portugal. "Tic, tic, tac", gravada pelo Grupo Carrapicho, de Manaus, transformou-se em *hit* do verão europeu daquele ano, com imediata repercussão na televisão e no rádio brasileiros. Em "Vermelho", Chico da Silva explora os adjetivos e substantivos que derivam da cor-signo do boi-bumbá Garantido, para ressaltar e exaltar os estímulos psíquicos à paixão – afetiva, sensual ou ideológica – atribuídos à cor vermelha. Eis a letra:

## **Vermelho** (Chico da Silva, Garantido, 1996)

A cor do meu batuque

Tem o toque

Tem o som da minha voz

Vermelho, vermelhaço

Vermelhusco

Vermelhante.

Vermelhão

O velho comunista se aliançou

Ao rubro do rubor do meu amor

O brilho do meu canto tem o tom

E a expressão da minha cor

Vermelho!

Meu coração é vermelho

Ê, ô, ê, ô

De vermelho vive o coração

Ê, ô, ê, ô

Tudo é Garantido

Após a rosa avermelhar

Tudo é Garantido

Após o sol vermelhecer...

Vermelhou no curral

A ideologia do folclore

Vermelhou

Vermelhou a paixão

O fogo de artifício

Da vitória

Vermelhou

Braulino Lima, antes de se tornar compositor de toadas, era brincante de boi, assim qual a maioria dos poetas da chamada velha-guarda — ou brincantes do círculo dos fundadores. Ele brincou de vaqueiro, toureiro e tocou caixinha (percussão). "Tic, Tic, Tac" é uma onomatopeia do som produzida pela caixinha que tem lugar de destaque entre os instrumentos de percussão que se agregaram aos tambores rústicos, na nova forma de se tocar e cantar toada no Boi-Bumbá de Parintins. Seus versos sugerem que o tic, tic, tac estimula os visitantes ("o povão que vem de fora") a brincar no boi-bumbá e a ter contato com a beleza natural que Deus criou. As toadas também são criadoras de imagens, nesse caso imagens românticas. Mas o principal apelo da toada de Braulino é a melodia: um ritmo dançante que também contagiou a Europa. Eis a letra:

Tic, tic, tac (Braulino Lima, Garantido)

Bate forte o tambor

Eu quero é tic, tic, tic, tac

Bate forte o tambor

Eu quero é tic, tic, tic, tac

É nessa dança que meu boi balança

E o povão vem de fora pra brincar

É nessa dança que meu boi balança

E o povão vem de fora pra brincar

As barrancas de terras caídas Faz barrenta o nosso rio-mar As barrancas de terras caídas Faz barrenta o nosso rio-mar

As barrancas de terras caídas
Faz barrenta o nosso rio-mar
Amazonas rio da minha vida
Imagem tão linda
Que meu Deus criou
Fez o céu
A mata e a terra
Uniu os caboclos
Construiu o amor.

Bate forte o tambor...

Mesmo que tenha tido só uma temporada de sucesso, a toada divulgou, em nível nacional, o espetáculo dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso. Para Chico da Silva, a toada é um ritmo de fácil empatia com o público porque tem como base melódica a percussão de origem africana, o batuque, porém não há como torná-la comercial sem o empenho da própria indústria cultural que, mesmo sem o controle total das novas mídias, ainda possui uma estratégica infraestrutura de produção, distribuição, divulgação e comercialização dos seus produtos. "Sem esse aparato, a toada continuará com inserção esporádica no mercado nacional, com cantores consagrados em outros gêneros" (CHICO DA SILVA, entrevista em 2010).

A toada com letras e arranjos mais complexos vai se consolidando nos boisbumbás de Parintins na medida em que eles estreitam suas relações com o mercado de bens culturais, intermediado pela cobertura dos meios e comunicação, principalmente da TV. A transmissão da TV por si só já exige uma nova dinâmica na apresentação da brincadeira, que precisa ser mais rápida, mais animada e encher a tela de movimentos incessantes. Mas as exigências técnicas esbarram na força do boi de "origem tradicional",

por isso nem sempre são atendidas integralmente, porque as associações precisam das referências do passado para existir como cultura diferenciada no presente.

O auto do boi-bumbá tradicional, no qual se desenvolve a encenação dos conflitos humanos em torno da morte e ressurreição, não faz parte do espetáculo dos bois-bumbás desde a primeira edição do festival. A teatralização do auto do boi, em suas versões tradicionais, não cabe na lógica do espetáculo de arena – nem do televisivo. A TV traz uma nova linguagem: a do espetáculo midiático, cuja comunicação se volta para uma audiência sem rostos.

Por isso mesmo, teleteatro ou o teatro de TV, gênero dramático que marcou a primeira década da TV no Brasil, desapareceu das telas no começo da década de 1960, com a popularização das telenovelas diárias (ORTIZ, 1995, p. 145). Não há nesse fato um desprezo da TV ao teatro, mas um novo jeito de se fazer teatro, dessa feita com a utilização de novos meios técnicos. Os bois-bumbás de Parintins também não descartam seus fundamentos de origem: os encenam de outro modo, com elementos da vivência cotidiana – com suas preocupações e conflitos – entremeados da memória e da imaginação. Aliás, o boi-bumbá se mantém como folguedo popular expressivo, disseminado por todo o Brasil, porque sempre tolerou e abrigou novos elementos culturais. A prova disso é o número de versões de brincadeira de bumba meu boi no Brasil, cada qual enraizada nas culturas que as abriga. No espetáculo parintinense, o auto do boi-bumbá se desenvolve na celebração folclórica, quando todos os atores interagem em torno do boi de pano, reafirmando com suas performances a devoção e o respeito a ele.

A trajetória do Boi-Bumbá de Parintins, na sua relação com o mercado, é sinuosa como os trajetos percorridos pelos rios amazônicos rumo ao Atlântico. Rios em fluxo não há como detê-los, embora não falte vontade nem ação para represá-los. Mas os rios não se contêm nos continentes represados: eles transbordam pela potência que adquirem no fluxo incessante das águas. Na Amazônia, a força das águas tem a potência, a fluidez, a indeterminação e a inconstância da imaginação que produz as "amazônias" que se entrecruzam no tempo e no espaço.

As "amazônias" se fragmentam e se reajuntam movidas pelo imaginal endógeno e exógeno, numa diversidade de imagens que se aproximam e se distanciam em dança caleidoscópica. Esse é o fenômeno datado pelo contato do europeu ao Novo Mundo (SILVA, 1996, 2000; GONDIM, 2007). O próprio nome Amazônia, derivado das

amazonas, mulheres guerreiras da mitologia grega, é marca dessa presença invasora nas terras dos povos autóctones dos trópicos.

O imaginário europeu se impõe aos habitantes dos trópicos por meio das ideologias do cristianismo, dos impérios e das versões de Estado Nação. Houve, principalmente na colonização, tentativas de esmagamento cultural e físico das populações índias – denominação do invasor europeu ao habitante do Novo Mundo. Tal intenção só não foi totalmente concretizada em razão da estratégia dos índios que perceberam a superioridade bélica dos invasores.

Grupos humanos como os Sateré-Mawé, no rio Andirá, médio Amazonas, e os Ticuna, no alto Solimões, estão em contato com os europeus há mais de quatro séculos, sempre em vigília incessante para não se anularem étnica e culturalmente. Na alma do povo indígena habita a inconstância, a árvore amazônica – prefiro arbitrariamente não citar a murta de Castro (2002), para exercitar a inconstância da minha alma – que desorganiza a moldura que lhe atribui o escultor de árvores e de almas. Dos encontros e dos desencontros das culturas humanas e da natureza amazônicas nascem as várias "amazônias" contemporâneas, frutos das atitudes e atividades reais e imaginárias. São elas que coabitam com a religião, com a ciência e com a arte e também se apresentam como continentes e conteúdos da realidade e da imaginação criativa.

O boi-bumbá-espetáculo é uma dessas imagens amazônicas que, como podemos observar em sua comprimida trajetória, conquistou visibilidade por meio do mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 2005). Logo, o boi-bumbá-espetáculo se entranhou no mercado e o mercado no boi-espetáculo: uma associação em que ambos se alimentam e se retroalimentam em favor da sobrevivência mútua. O imaginário amazônico é a proteína dessa simbiose e por isso se desdobra em diversidade simbiótica, da qual emerge pluralidade imaginal. Assim, a simbiose metafórica nos leva à pluralidade imaginária: a Amazônia torna-se, desse modo, um fluxo de imaginação impulsionado pela ecologia das suas gentes, das suas terras, das suas águas, das suas florestas e ares. Imaginários em ebulição! Uma ebulição ecológica capaz de mobilizar vontades, afetividades, solidariedades, contrariedades e mercados. Mercados e suas tecnologias incrustadas na indústria cultural tentam controlar o imaginário.

Como a água que se esvai entre os dedos das mãos, o imaginário escapa do represamento pela potência criativa que o move pelos mundos da significação e da ressignificação permanente, porém difusa, errante, desordenada e desorientada. O

imaginário rejeita o controle de toda ordem, até porque desconhece ordem que não se desmanche diante da imaginação. Percebemos essa compreensão em Bachelard (2005, p. 98): "Nunca o imaginário pode dizer: é só isso. Sempre há mais que isso. Como dissemos tantas vezes, a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação da realidade".

Juremir Machado da Silva (2003) pontua a versatilidade do imaginário, porque, assim como a razão, também possui suas tecnologias. São elas: todas as tecnologias existentes ou imaginadas, porque, por força da imaginação, todas as tecnologias podem operar na razão, na desrazão ou no lúdico. Em síntese: assim como a razão se apropria das tecnologias, a desrazão, o lúdico e a imaginação também podem se apossar delas em favor da renovação do imaginário, essa "rede etérea e movediça de valores e sensações partilhadas concreta ou virtualmente" (SILVA, 2003, p. 9). Silva é claro: as tecnologias do imaginário se contrapõem às tecnologias ideológicas de poder empenhadas no controle dos seres humanos e da natureza.

É no e com o mercado que a brincadeira do boi-bumbá em Parintins se transforma em espetáculo midiático e adquire significação espetacular em escala imensurável. As metamorfoses processadas nesse mundo que se deitam nas fronteiras do real e do imaginário fazem emergir um novo ser conceitual e cultural: o Boi-Bumbá de Parintins. Repete-se o rito do "culto ao boi" no espetáculo: o boi morre, ressuscita ou foge. Ou melhor: o boi faz de conta que morre, faz de conta que ressuscita ou faz de conta que foge. A morte e a ressurreição do boi de pano se desdobram, no ambiente espetacular, em diversos episódios que movimentam outros elementos míticos, como deuses e demônios que povoam a floresta amazônica.

A imaginação estabelece um jogo, no qual morte não significa morte morrida, mas, sim, morte para a vida lúdica e metafísica, uma *brincadeira*, uma magia que desafia os perigos da vida e da morte como fatalidade, e também o mercado com suas técnicas de controle. O boi-bumbá rompeu as trancas do curral, lugar marcado pela paixão, a afetividade, pela saudade, pelo amor telúrico, pelo sonho. Os artistas envoltos pela sensibilidade que os fazem *brincantes de boi* instigaram o mercado e abriram picadas, canais aquáticos e criaram correntes de ar para imaginários sedentos de fluxos imaginativos. Por meio do Boi-Bumbá de Parintins circulam os imaginários amazônicos, estejam eles onde estiverem: na sabedoria popular, na arte, na ciência ou na religião. Com o mercado, o boi-bumbá possibilita a visibilidade da Amazônia por meio do seu imaginário em forma de espetáculo midiático.

# 3.8. Diversidade de atores sociais



Figura 12. Sinhazinha, reforço do mito das três raças no espetáculo



Figura 13. Pajé: personagem étnico incorporado ao boi-bumbá espetacular

Com o surgimento do festival, novos atores e elementos alegóricos foram se incorporando nos folguedos conforme os hábitos e os costumes da Itá/Gurupá parintintin. Foram mudando em razão das influências e contrainfluências dos novos atores sociais que se mobilizam no espaço real e virtual das tecnologias da comunicação. O auto espetacular do boi-bumbá desfia-se em entrechos de performances coletivas e/ou individuais composto por personagens e itens com desenvoltura performática, avaliados por jurados convidados pela organização do festival: Apresentador, Levantador de Toadas, Batucada/Marujada (percussão), Ritual Indígena, Porta-Estandarte, Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Rainha do Folclore, Cunhã-Poranga, Boi-Bumbá Evolução (dança e bailado do Tripa), Toada (letra e música), Pajé, Tribos Indígenas, Tuxauas, Típica Regional, Alegoria, Lenda Amazônica, Figura Vaqueirada, Galera (assistência/torcedores), Coreografia e Organização do Conjunto Folclórico. Pai Francisco, Mãe Catirina e Gazumbá permanecem no espetáculo, mas não são julgados.

Outros personagens tiveram vida curta nos bois-bumbás de Parintins porque não se adequaram à retórica da "tradição de origem" e "da nova tradição", como o Toureiro, a Miss do Boi e as Tribos de Tontos (referência ao índio Tonto, amigo do Zorro, personagem do cinema *holywoodiano*). Os novos personagens ampliam a presença do

imaginário amazônico no boi-bumbá espetacular em relação ao boi-bumbá tradicional, no qual a figura tipicamente amazônica era a do caboclo, porém com papel secundário em outras versões do folguedo.

O termo caboclo (gente do mato, em *nheengatu*, língua geral inventada pelos jesuítas para doutrinar os índios) se torna corrente na região no contexto da segunda metade do século 18, depois da expulsão dos missionários e do estabelecimento do Diretório dos Índios, nos anos de 1770. Tenta-se, por meio dessa tipificação, de dar conta do índio fora da aldeia e dos seus descendentes miscigenados biológica e culturalmente com o colonizador. Mas é um conceito problemático, uma vez que pode resvalar para o âmbito do preconceito ou do racismo. Utilizo-o no sentido de que, na Amazônia, forjaram-se sociedades no entremeio das sociedades nativas e invasores. Sociedades que aprenderam a lidar com novos modos de pensar, produzir, imaginar e agir.

Harrys (2008) entende que o modo de ser do sujeito caboclo ou ribeirinho pode ser comparado ao andar sobre a crista de uma onda, uma vez que seria contra a sua natureza traçar limites em torno da sua possível identidade. "As demandas postas sobre o campesinato ribeirinho o orientou para o presente, para satisfazer as demandas rapidamente, por exemplo, a oferta de um produto" (HARRYS, 2008, p. 105). Acentua Harrys que a base ideológica desse fenômeno social deriva da combinação do catolicismo que enfatiza a hierarquia, a tolerância e a fidelidade aos santos, e da política colonial e pós-colonial, que forçou a incorporação dessas populações por intermédio da miscigenação. Essas práticas e ideologias as colocaram diante de um mundo para ser assumido e negociado. "A abertura a influências externas e as consequentes modificações dessas influências impõem um valor no ser e fazer no fluxo corrente da vida, e representa sua resposta ambivalente à modernidade, cujos ventos ocidentais levaram [o modo de ser e estar do caboclo em relação à modernidade] para o sistema mundial" (HARRYS, 2008, p. 106).

Oliveira (1981), em estudo da etnia Ticuna e suas relações intergrupais, explica a noção de caboclo como a condição do Ticuna transfigurado pelo contato com o branco. Para ele, o termo serve ao "jogo social" interno e externo à etnia, nas mais diversas situações de "fricção interétnica", principalmente nas realizadas com os brancos. O caboclismo, nesse caso, afigura-se mais a uma instituição política móvel, para ser usada quando conveniente, do que a um fator de identidade. "O caboclo é, num certo sentido, a própria negação do Ticuna; noutro, a sua própria afirmação em relação ao branco" (OLIVEIRA, 1981, p. 96). Assinala ainda que, para a compreensão da história do caboclo

e seu destino, torna-se indispensável uma referência à sociedade do branco e do mundo que esta promete aos Ticuna. Em Harrys e Oliveira converge o entendimento de que o caboclo é um sujeito cuja história se articula entre a aldeia e o contato com a civilização invasora.

O caboclo representado nos bois-bumbás possui as características culturais herdadas dos índios. Destacam-se as técnicas de produção e obtenção de alimentos (cultivo de raízes, grãos e frutos, pesca, caça, coleta de frutos e sementes silvestres), desenvolvidas nas florestas e nas águas. Remanescentes dos negros, dos colonos invasores e dos migrantes nordestinos, apreenderam meios de sobrevivência na floresta tropical com os seus primeiros habitantes, a partir dos quais outros meios foram desenvolvidos. Fazer farinha, coletar seringa, balata ou castanha, pescar ou caçar são atividades atribuídas a índios e caboclos, mas as personagens do seringueiro, do castanheiro, do pescador e do caçador vinculam-se, no teatro do boi-bumbá, à noção de caboclo, o termo ambíguo que se move entre a ideia de identidade fixa e a suas perspectivas políticas.

No boi-bumbá, o termo caboclo se localiza mais no campo da política, uma vez que representa o sujeito social que, ao contrário dos invasores, é capaz de extrair benefícios da natureza sem depredá-la. Ao caboclo são atribuídas práticas, habilidades e saberes capazes de contribuir com a preservação da Amazônia. O índio, além de acumular as mesmas qualidades, ainda possuiu forma de organização social, econômica, política e religiosa vinculadas às suas ancestralidades. Tais elementos estão nas etnias que sobreviveram às invasões ou naquelas que só permanecem nos registros dos administradores coloniais, dos religiosos, dos viajantes, dos naturalistas ou dos antropólogos. Os bois-bumbás representam os modos de vida das populações indígenas e caboclas como mensagens capazes, também, de suscitar reflexão crítica, mesmo no contexto do espetáculo.

É por meio da abertura às influências externas que o boi-bumbá dos currais se transforma em espetáculo midiático, pelo qual circulam representações das cosmologias, acontecimentos históricos, narrativas orais, tradições e hábitos das populações amazônicas urbanas, tradicionais. Nessa ópera cabocla, <sup>94</sup> o real e o virtual da vivência da

\_

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> O termo se refere ao modelo de apresentação com que o boi-bumbá Caprichoso se apresentou, em 1996, por meio de projeto artístico assinado pelo engenheiro civil, poeta e escritor Simão Assayag. Isso implica na roteirização dos episódios das três noites de espetáculo do boi-bumbá. O modelo foi seguido pelo Garantido e hoje os bois-bumbás se apresentam em atos.

Amazônia se expressam no lugar<sup>95</sup> e no lugar-mundo.<sup>96</sup> O bumbódromo, teatro de arena, sintetiza a transfiguração do imaginário amazônico em espetáculo, a mercadoria que alimenta e realimenta mecanismos de mercado e arrasta o fazer lúdico para o seu campo de influência.

Reafirmo que os bois-bumbás mudaram suas formas de apresentação e organização a cada festival até atingirem o espetáculo lítero-cênico-musical, conforme a denominação dos artistas que o elaboram. A saber, o boi-bumbá sempre se expressou pela literatura (oral), pela música, pela dança e pela cênica. <sup>97</sup> O auto do boi-bumbá é uma peça teatral e/ou uma dança dramática aberta à criatividade artística. É só observar as várias modalidades de bois-bumbás que proliferem no Brasil.

Em Parintins, a partir do festival, é determinante, para o espetáculo que o boibumbá viria a se tornar em breve, a introdução da fantasia e da alegoria ao jeito do Carnaval de rua difundido a partir do Rio de Janeiro. Observo que, como o teatro do boibumbá é encenado em círculo e não em linha reta, como acontece com a ópera popular carnavalesca, a utilização das fantasias e alegorias é flexível e compõe os diversos episódios da ópera cabocla, que se desenvolve em tramas e episódios que se atualizam de modo constante, embora seus personagens (itens) se tornem permanentes.

As lendas amazônicas da cobra-grande, do boto-vermelho, do boto-tucuxi, do jurupari, da cãoera, do guaraná etc. são enredadas no boi-bumbá desde os primeiros festivais até se tornarem obrigatórias dos itens *Lenda Amazônica* e *Figura típica regional*<sup>98</sup> – este último se propõe à representação de homens e mulheres que habitam as áreas de florestas e/ou rios amazônicos, seus hábitos, costumes e convivência (harmoniosa) com o meio ambiente. Os mesmos temas podem surgir na representação do *Ritual indígena*, versão dos rituais das etnias representadas no espetáculo.

<sup>95</sup> Corresponde ao lugar onde se reúnem, expressivamente, as narrativas de uma determinada região ou localidade. Esse conceito enfatiza aspectos da cultura do local em oposição a uma suposta cultura global.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Refere-se ao lugar midiático das redes de comunicação ampla e imediata, como as das TVs, rádios e internet. Estar nesses meios é estar no mundo em razão das interconexões que eles estabelecem em escala planetária.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Os artistas dos bois-bumbás denominam de cênica o conjunto de alegorias que, mais recentemente, passaram a funcionar como elementos de cenários do espetáculo.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Em 2010, segmentos artísticos dos dois bois-bumbás discutiam a possibilidade de retirada desse item do regulamento da disputa. Alegavam que essa tipologia se expressa nos demais itens. Setores da tradição querem a permanência da representação dessa alegoria, na qual o caboclo é o autor principal.

Desfiam, no espetáculo, versões da representação do imaginário amazônico que rompem com as noções de tempo e espaço consagrados no entendimento racional. O Boi-Bumbá de Parintins é o lugar da visualidade imaginária em transbordamento: "causos", lembranças, lendas e mitos represados pelas ideologias de compartimentos exclusivos misturam-se, avolumam-se e saturam os represamentos. Assim, impulsionado pelo jorro criativo, o Boi-Bumbá de Parintins foi se envolvendo com o espetáculo e o espetáculo com ele – uma relação dialógica<sup>99</sup> que produz novas formas de se compreender o vivido, real e imaginariamente.

Certamente, a criação do Conselho de Arte (Caprichoso), em 1997, e da Comissão de Arte (Garantido), em 1999, consolida a forma espetacular de apresentação do folguedo junino. Implanta-se, dessa feita, o planejamento minucioso e articulado do tema a ser defendido como o conjunto das atividades artísticas que compõem o espetáculo: roteiro, trama, cenários alegóricos, música e performance teatral. Todos esses itens se amoldem, paulatinamente, a um novo padrão até desaguar na ideia de ópera cabocla, assim como o Carnaval do Rio de Janeiro chegou à sua fórmula de ópera popular a céu aberto. Elejo como ato seminal desse novo momento a substituição das "tribos" de tontos por tribos das etnias amazônicas, em 1988. A nova geração de artistas estava motivada pela crítica de que os bois-bumbás exaltavam culturas forasteiras em detrimento das culturas amazônicas. Destaco, para melhor compreensão dessa abordagem, trechos da entrevista do artista de alegorias Ito Teixeira, que já atuou nos dois bois-bumbás:

Em 1982, eu havia retornado a Parintins, depois de concluir o segundo grau [hoje Ensino Médio] na Escola Técnica Rainha dos Apóstolos [instituição vinculada à Igreja Católica, localizada nas proximidades de Manaus, capital do Estado do Amazonas] com uma ideia fixa de contribuir com a melhoria do nosso festival. Essa vontade decorreu das críticas que ouvi durante a minha permanência na escola, principalmente dos meus professores. Eles me diziam: 'O festival de vocês precisa melhorar. Que história é essa de miss do boi, de toureiro, de tribo de tonto? Isso não tem nada a ver com a nossa realidade nem com a Amazônia. Na verdade isso é muito feio pra nós'... As críticas iam daí pra frente. Eu pensei muito sobre isso. É verdade: a Amazônia é rica em culturas. Eu cheguei aqui [em Parintins] com essa ideia, e logo me envolvi com o setor artístico do Garantido. Éramos voluntários. Não ganhávamos nada. Mas era difícil mudar as coisas assim de uma hora pra outra. Então eu e o meu primo, o artista Amarildo Teixeira, decidimos organizar as tribos [cordões] de índios inspirados no cinema e nos livros em quadrinho do Tex e do Tarzan. Com essas tribos, em 1984, fizemos o primeiro ritual indígena, a Dança do Fogo. A galera gostou. Então, em 1988,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Refere-se ao conceito desenvolvido por Morin, pelo qual os fenômenos sociais e da natureza podem ser compreendidos por meio da convivência entre antagonismos e oposições, gerados por complexidades.

realizamos o primeiro ritual indígena amazônico, que teve como tema central a Dança da Tucandeira dos índios Sateré-Mawé. Não havia alegoria. O ritual se resumia a uma dança do pajé com luvas encharcadas de cabas tucandeiras nas mãos e os índios com luzes [velas imitando lamparinas] nas mãos em roda, dando volta em torno do índio em iniciação. É assim que começou o ritual indígena. Depois vieram outras tribos e outros rituais (TEIXEIRA, entrevista em 2010).

Teixeira informa que, em 1988, juntamente com Amarildo, preparou as tribos do boi-bumbá Garantido para uma toada do compositor e cantor Tony Medeiros sobre um dos rituais dos índios Carajás. Daí por diante, o ritual indígena viria a representar nos dois bois-bumbás o momento mágico de aparição e performance do pajé em grandes alegorias em movimento, com a participação coadjuvante das personagens e/ou grupos de personagens envolvidas na trama encenada conforme o roteiro previsto para a noite. A representação dos rituais cosmológicos e de iniciação dos povos indígenas é a mais recorrente nesse momento apoteótico. Por meio da sua forma espetacular é que o boibumbá – que aportou na Amazônia com a bagagem do imaginário nordestino, incrustado no arquétipo morte-ressurreição, animado pelo batuque dos escravos africanos, como se pode constatar no repertório das cantigas de boi – adota o imaginário amazônico como *Leitmotiv* das suas performances.

No contexto da influência das temáticas contemporâneas, o espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins interage com os discursos da necessidade de preservação dos ecossistemas amazônicos e dos saberes milenares das suas populações, nas quais os indígenas e os caboclos dos rios e das florestas são figuras centrais. Infiro, a título de ilustrar a minha compreensão a respeito dessa questão, que o imaginário amazônico latente adquiriu potência, por meio da conjuntura de perigo da ecologia planetária, para se manifestar como discurso e imagem e sensibilizar as novas gerações de poetas. Sobre esse repertório de imagens e discursos empanados pelas ideias racionalizantes do colonizador ignaro ou esclarecido, destaco as explicações de Loureiro, em entrevista concedida ao *blog* textobr.com, em 2008:

Esse caráter [do imaginário] tão presente na vida amazônica decorre de um sistema de vida em que a relação do homem com a natureza propiciou essa necessidade de criar, pelo seu imaginário, novos mundos e novas realidades. O imaginário povoa esses mundos de deuses, mitos e lendas e, ao mesmo tempo, de entidades de uma significação tão rica em modos de compreender a realidade e de interpretar o mundo por meio de uma reflexão alegórica. Essa particularidade na relação do homem com a natureza, com a solidão, com as distâncias, com os rios das águas doces correntes, deu, para o acervo do imaginário que temos, uma

condição exemplar de intermediação entre o real e o não real, o que é preenchido pelo imaginário como outra forma de realidade. O que ocorre é que essa mitologia toda, essa simbologia que decorre da nossa cultura, não é de um caráter propriamente filosófico, de um caráter propriamente místico ou de um caráter normativo. O que eu percebo é que todas essas formulações do imaginário, esses seres fantásticos, essa realidade fantástica, são construídos por via da aparência, por via do que elas conseguiram como luminosidade, como forma. Ou seja, são exatamente qualidades que dotam os objetos de uma dimensão poética e estética. O Boto, a Iara, as Mães-d'água, a Mãe do Vento, para citar alguns exemplos simples... em todos esses casos, o que se tem é uma configuração sensível de algo que impressiona pela beleza e não pelo caráter de religiosidade, de normatividade ou de dimensão reflexiva sobre a realidade. Então, o nosso imaginário se configura e estimula essa dimensão poética nos produtores e nos receptores, tanto que a Amazônia sempre é encarada por toda a sua história, predominantemente, como uma dimensão do imaginário e como uma força poética desse imaginário capaz de poetizar todos os discursos (LOUREIRO, 2008).

#### 3.9. Imaginário em conexão

O imaginário regional, entrelaçado ao imaginário planetário, é a matéria-prima do artista do boi. As narrativas do lugar e do lugar-mundo constituem-se em objetos mensurados em escala temporal-espacial e desse modo podemos compreendê-las como elementos articuladores de uma determinada cultura, independentemente de origens e/ou datações. Imaginário conecta culturas e culturas conectam imaginário em sobreposições aleatórias de camadas tão tênues que elas se tornam interdependentes. Não há como separá-las sem confusão e problemas, não há como conceituá-las somente no campo das regras de controle social, do controle científico ou somente fora delas. Real e irreal, na prova do laboratório biossociofísico, 100 são faces da mesma moeda. Homens e mulheres pensam, transformam suas ideias em matéria e matéria em ideias.

Loureiro (1995, p. 64-65) 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. A reflexão conduz à inferência de que natureza e cultura amazônicas coabitam, entrelaçam-se e partilham processos de organização, desorganização e reorganização. A interdependência entre seres humanos e natureza (bichos, água, rio, florestas etc.) é comunicada pelo imaginário humano, que se expressa por meio das narrativas orais, das artes plásticas, da

<sup>100</sup> Referência aos humanos como seres indissociáveis da condição de espécie, sociedade e indivíduo.

prosa, da poesia e demais formas linguísticas. É esse manancial criativo que jorra nas festas e festividades amazônicas.

O conceito de imaginário tem força explicativa sinérgica, principalmente quando ele tece as sobreposições particulares do âmbito do lugar em oposição ao não lugar ou ao lugar-mundo, onde elas se dispersam e, pela química do fetiche, amalgamam-se no espetáculo. O lugar-mundo – ou o lugar do mercado – tanto se alimenta dele mesmo quanto do lugar e, dependendo da sua conveniência, transforma os macromundos e micromundos em expressão concentrada, como se fosse uma única coisa. As festas amazônicas, incorporadas pelo mercado, das quais o Boi-Bumbá de Parintins é o melhor exemplo, orientam-se pela junção das multirrelações e multissignificações sociais contidas nas culturas assumidas pelo local.

Como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 27). Essa transformação se viabiliza pela liberdade de criar, fingir e improvisar, para estabelecer correlações entre os objetos e situações de maneira improvável e sintetizar ou fundir representações da realidade. A realidade amazônica é plasmada pelo rio, pela floresta, pelos encantamentos, pela vivência humana e pelas contradições do habitar-se, mutuamente, nela. Não seria esse o mais improvável dos lugares da livre criação, do livre imaginar, do livre sonhar. Diz Bachelard (2002, p. 25): "A vida caminha melhor se lhe dermos suas justas férias de irrealidade".

Gondim (2007) e Loureiro (1995) analisam a cultura amazônica sob a tensão do imaginário. A autora defende a tese de que a cultura amazônica deriva de episódios das representações dos europeus aplicadas à tentativa de compreensão da realidade do Novo Mundo. Os colonizadores seriam, assim, mediadores involuntários e/ou voluntários da multidiversidade cultural amazônica forjada no imaginário presente e recorrente. Amparada nos relatos dos viajantes, cientistas, religiosos e na literatura do século 19, Gondim demonstra que a cultura na Amazônia é, antes de quaisquer definições acadêmicas, o resultado do repertório imaginativo do europeu sobre uma região até certo ponto desconhecida. O cotejamento da pesquisadora indica que os viajantes da Amazônia beberam no imaginário da construção do antigo Oriente por influência do explorador veneziano Marco Polo, no século 13.

Loureiro sugere que a cultura amazônica constitui-se da combinação dos fatores isolamento e identidade. As dificuldades de penetração e de consolidação do

empreendimento capitalista na região deixaram-na isolada em relação às metrópoles europeias e ao próprio Brasil sulista, a partir do qual se irradia o processo colonial português e brasileiro respectivamente. Essa situação gera uma predominância numérica dos índios e caboclos durante alguns séculos e cria as características socioculturais singulares que a diferenciam do conjunto da sociedade nacional. O isolamento, para Loureiro, permitiu que os povos tradicionais amazônicos se mantivessem articulados mental e socialmente com as forças naturais e sobrenaturais que regem a duração e a extensão da vida amazônica. Para Morin, os princípios de exclusão e inclusão são complementares (MORIN, 2007), haja vista que tencionam por aberturas.

Loureiro e Gondim têm em comum o fato da busca de fundamentos de uma possível cultura amazônica. Gondim compara, analisa e reinterpreta os textos dos descobridores dos mundos asiáticos e americanos. Nesses textos, ela identifica as marcas ideológicas de narradores e escritores a modelar o outro na monstruosidade e na ingenuidade para se autorreconhecerem superiores e se sobreporem material e intelectualmente. Imprime-se à natureza e aos povos tradicionais da Amazônia representações que, no decorrer dos séculos, vulgarizam-se como formadores da cultura regional.

O imaginário amazônico corrente, em vez de autóctone, teria sido transladado de outros mundos para cá. O maior exemplo dessa abordagem seria o mito das amazonas, do qual se originou o nome do rio Amazonas e da região amazônica. O mito grego inspirou a frei Gaspar de Carvajal a reportar uma suposta luta entre os homens da expedição de Francisco Orellana e mulheres guerreiras, provavelmente na foz do rio Nhamundá, no médio Amazonas. Sobram evidências à conclusão de que há, realmente, uma Amazônia inventada a partir do imaginário mediado pelos colonizadores. É fato, é real, está registrado, que a invasão se consolidou em razão de um etnogenocídio principalmente.

Loureiro inspira-se nos *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss (1995), e no *Eros* – *tecelão de mitos*, de Joaquim Brasil Fontes (1991), para flanar como um viajante por passagens da vida cultural amazônica e por sua floresta-galeria – ornada de mitos e de símbolos. O resultado dessa viagem que se espraia em uma etnologia de festas populares amazônicas, tais como o Sairé de Alter do Chão e o Boi-Bumbá de Parintins, é a compreensão de que a cultura regional é plasmada nas encantarias das superfícies e profundezas dos rios, florestas, terras e ares amazônicos.

Nada está totalmente organizado em compêndios. A cultura amazônica, para Loureiro, diz respeito a um mundo ainda não dessacralizado, onde os seres humanos não se separaram cosmologicamente da natureza. Mas adverte que, para vê-la dessa forma, é necessário ter-se o espírito, a paciência e os sentidos treinados, também, para a subjetividade, para que ao "viajante" – de ontem e de hoje – não passe despercebida a sociodiversidade – do mundo dos índios, dos ribeirinhos, dos citadinos, dos migrantes etc. – e a biodiversidade – do mundo dos botos, das cobras-grandes, dos juruparis, mapinguaris e das cãoeras.

É possível afirmar que ambos tentam, por percursos intelectuais distintos, localizar e explicar a formação cultural amazônica e se convencem de que esta, autóctone ou alienígena ressignificada, tem valor simbólico latente e manifesto ainda nos dias de hoje. Indicam que o sobrenatural, por exemplo, tem força explicativa para eventos e acontecimentos da vida cotidiana, e que, também, tem expressão estética para nutrir as festas populares com beleza e narrativas eloquentes.

É na festa espetacular que esses elementos do imaginário das populações amazônicas se materializam como produto mercantil: adquirem forma e vida, não mais para explicar a natureza humana, a natureza ou fenômenos metafísicos, mas para sustentar os negócios do lazer e do entretenimento. Nesse novo ambiente, compõe-se o espetáculo na forma de representações socioecológicas e sociometafísicas remotas ou próximas, cujas marcas inscrevem-se na cultura vigente. A materialização do elo passado-presente valoriza o *show* monetário, emocional e esteticamente para um público mobilizado, também, para reencontrar suas prováveis origens ou para celebrar a sua cultura e a cultura do outro.

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. Para que essa metamorfose se processe, são imprescindíveis as telecomunicações e o aparato intelectual dos artistas plásticos, dos escultores, dos coreógrafos e dos diretores de teatro. A TV, o rádio, o jornal e a internet dão visibilidade ampliada a rituais e seres surreais oriundos da interpretação metafórica da vida material e espiritual das gerações atuais e anteriores.

Os artistas colhem narrativas da vivência cotidiana dos citadinos, dos caboclos e indígenas, principalmente em fontes primárias e secundárias, entre elas contadores de histórias, livros e documentos religiosos e, assim, realizam a interpretação artística da

produção intelectual dos povos amazônicos. É essa *mistura* de visões de mundo e experiências da vida nos rios e na floresta que se manifesta na festa dos bois-bumbás de Parintins e nas demais festas que estão sob a sua influência, entre elas a Ciranda de Manacapuru, os Cordões de Peixes de Barcelos, a Dança das Onças de Tabatinga, no Amazonas; e o Festribal de Juriti e os Botos-Vermelho e Tucuxi, de Alter do Chão, no Pará.

No espetáculo, a história, o cotidiano, a cosmologia, a imaginação e energia mobilizadas pelos contadores de histórias e pelos artistas que compõem músicas, danças, alegorias, fantasias e adereços geram outras energias alimentadoras de um mercado formado por torcedores, espectadores, cujo interesse de alcançá-lo é, prioritariamente, das empresas de serviços de turismo, lazer e entretenimento. A mídia é a principal evidência do interesse mercantil. Ela é, também, como veiculadora do espetáculo, ambivalente no resultado dos prováveis efeitos sobre o repertório das visões de mundos, de ecologias e geografias imbricadas na imaginação dos homens e mulheres que vivem na Amazônia, principalmente dos que dependem delas para dar férias aos incômodos do real.

Para Debord (2008), a efemeridade do espetáculo propicia o esquecimento. O espetáculo desarticula as singularidades coletivas e pessoais em favor da hegemonia e da simetria técnica e estética, para que ele possa alcançar, com competência e eficácia, um público disperso geograficamente, porém domesticado aos padrões dos diversos formatos midiáticos – televisão, jornal, rádio, revista, internet e telefone. "O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social" (DEBORD, 2008, p. 30).

#### 3.10. Metamorfoses contínuas

Todas essas questões resultam das metamorfoses contínuas provocadas pela necessidade humana de se comunicar e de se relacionar com os seus semelhantes e com a natureza. Na relação das culturas tradicionais com o mercado, a tendência é a da mudança, com sentimento de parda para as primeiras. Nos bois-bumbás de Parintins, percebo que a "perda", quando vinculada à noção de tradição, refere-se a um sentimento de apego a alguma coisa "que é" e que "está aí", porém não mais do jeito que existia e funcionava antes. Esse parece ser o exemplo, narrado por Fred Góes, das mudanças ocorridas nos instrumentos de batuque do boi-bumbá.

Marx, Adorno, Horkheimer, Benjamin e Debord estão, cada qual ao seu modo, preocupados – e com toda legitimidade – com a voracidade das tecnologias a serviço do

capitalismo e das ideologias totalitárias. Ideologias que se reproduzem nos aparelhos ideológicos do Estado (ALTHUSSER, 2007) – entre os quais os meios de comunicação, a religião e a escola. Daí sua vigilância aos movimentos do capital e da política sobre o monopólio da produção e manejo das modernas tecnologias. A análise em torno do provável controle total das técnicas, pelo capital e pelo poder político, precisa ser contextualizada, no tempo e no espaço, para não se distanciar da compreensão da realidade de cada época, até porque o capitalismo continua voraz como sempre, do mesmo modo que é fato que o próprio capital gera seus antagonismos, no interior dos quais se confrontam interesses sociais.

A preocupação – de ontem e de hoje – a respeito da relação do mercado com as culturas é paradoxal, porque o próprio mercado é ente cultural e, assim sendo, entrelaçase na vivência dos lugares em que aporta e se instala. Além da mercadoria em si, o mercado permeia as relações socioculturais das mais singulares às mais gerais. O mercado interfere na memória afetiva dos seres humanos com os rios, florestas, com os bichos e fenômenos metafísicos e afeta o diálogo que sustenta suas existências em interação. Um provável desaparecimento do narrador oral dos povos amazônicos implicará o encolhimento e empobrecimento da memória vivenciada.

Mas, certamente, as tensões resultantes entre o que é matéria do imaginário local/regional e o que é criado por meio do estímulo proveniente do mercado não excluem as possibilidades da memória (a lembrança) nem da imaginação (projeção). Lembrar, nesse contexto, é resistir às exacerbações do mercado, e imaginar é a possibilidade de o presente não se tornar prisioneiro dele mesmo nem do passado.

Como se pode observar, a Amazônia constitui-se de particularidades socioculturais e ecológicas que lhes dão condições de existência singular e plural ao mesmo tempo. As cosmoecologias amazônicas estão contidas nas cosmoecologias planetárias e vice-versa. Nesse aspecto reside a interdependência dos seres humanos em todos os continentes. Homens e mulheres trabalham, dançam, brincam, sonham, imaginam, namoram e procriam para preservar a espécie humana; e cada uma dessas atividades ou desejos tem sua significação. Caso não fosse assim, não teríamos como compreendê-los sociologicamente, porque estariam esvaziados de sentidos (WEBER, 2009).

As culturas amazônicas são tão importantes para o planeta quanto as de outras regiões, mas elas se processam na dinâmica da vida: ganham novos contornos, novas interpretações e abordagens, atualizam-se e reatualizam-se no contexto sociocultural de

cada época. É isso que acontece com as culturas ocidentais. Historicamente, é possível localizar suas raízes na cultura greco-romana, mas é impossível localizá-la hoje sem a influência das raízes das culturas por ela entrelaçadas. Então, as culturas em suas andanças adquirem formas conforme seu jeito de caminhar. No estudo em questão, a dialógica moriniana nos fornece melhor compreensão desse processo resumido na convivência de antagonismos entre as narrativas orais tradicionais e as narrativas contemporâneas das mídias – as tecnologias do jornalismo, do videoclipe, da televisão, da internet etc.

A presença do mercado nessa tensão tende a aguçá-la e a empurrá-la para a formação de novos antagonismos produtores de organização e complexidade. O mercado, como é de sua natureza, fará pressão para que os desdobramentos desse fenômeno lhes sejam sempre favoráveis. Porém, o mercado, aqui tomado também como a globalização que subjuga, não é a única força social presente nesse jogo de interesses multidimencionais. Forças que o próprio mercado reconhece como potências transformadoras, como é o caso das culturas, e interage com elas. As culturas, por sua vez, precisam se constituir em forças sociais de fato capazes de se manifestarem como geradoras de mudanças. Sem consciência desse potencial, elas tendem a se tornar presas fáceis do mercado, cujo espírito indômito é o lucro pelo lucro. A consciência desse jogo tenso é importante porque ela gera a possibilidade do diálogo como forma de pressão, um diálogo com conhecimento de causa, menos frágil.

O diálogo aberto entre as sociedades locais, os agentes culturais e os representantes dos meios técnicos de comunicação pode criar novos caminhos pelos quais fluem as culturas dinamicamente. Esse diálogo, como sugere David Bohm (2005, p. 69), precisa atingir um nível de "consciência compartilhada" entre os interlocutores, para que os interesses particulares e de grupos não se sobreponham aos interesses comuns da sociedade. Nesse aspecto, verifica-se a necessidade de se amalgamar as culturas amazônicas – os frutos do imaginário das suas populações – em fundamentos socioculturais locais e regionais, para que elas resistam aos impactos tanto do preconceito quanto da voracidade do mercado.

#### 3.11. O Turismo e a cidade

A versão espetacular do festival dos bois-bumbás parintinenses proporcionou maior visibilidade sociocultural à Amazônia, principalmente a Parintins que, na classificação da Empresa Brasileira de Turismo (Embratur), está entre as cidades indutoras de turismo do Brasil. No Amazonas, além de Parintins, estão classificadas nessa categoria as cidades de Manaus e Barcelos. O *status* de "cidade do festival" fez com que Parintins recebesse serviços e equipamentos públicos e privados importantes, como aeroporto para aviões de grande porte, hospitais, rede hoteleira, unidades da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e do Instituto Federal do Amazonas (Ifam) e obras de embelezamento, como praças e asfaltamento de ruas. Mas a população de Parintins ainda enfrenta sérios problemas com a produção de energia elétrica e com o tratamento do lixo, que têm solução paliativa durante o festival, sinal de que é possível resolver esses e outros problemas de forma definitiva.

Está evidente que, ao se inserir no mercado do turismo de entretenimento, Parintins conquistou melhorias que não se verificam na grande maioria das cidades amazônicas, mas tais equipamentos e serviços atendem, prioritariamente, aos turistas, porque para essa finalidade é que foram instalados — e outros providenciados provisoriamente. As obras de embelezamento se localizam e funcionam, de forma prioritária, nos lugares frequentados pelos turistas, na área central, no entorno do bumbódromo e nas chácaras que hospedam celebridades. A impressão que se tem, no decorrer do festival, é de que a cidade atende aos seus habitantes a contento. Assim que os turistas deixam a cidade, parte da infraestrutura da energia elétrica, da segurança e das comunicações é subtraída precariamente.

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

Os artistas parintinenses, desde a década de 1990, trabalham no Carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo. Eles introduziram as alegorias com movimentos nos desfiles das escolas de samba das duas cidades. Na atividade carnavalesca, tiveram contato com novos materiais (tintas, papéis, estruturas plásticas etc.) e com novas técnicas artísticas que enriqueceram o espetáculo dos bois-bumbás.

À medida que acumulam experiências com o mercado, os bois-bumbás podem aperfeiçoar a via de mão dupla com mundo globalizado. Lembro que o espetáculo dos bois-bumbás é forjado, em grande medida, no imaginário das culturas amazônicas e que, por isso, concorre, principalmente em termos de conteúdo estético, com as demais festas que se realizam em outros lugares do planeta. Assim sendo, nada mais justo que os agenciadores e patrocinadores culturais – entre os quais se encontram instituições governamentais – buscassem contrapartidas sociais que atendessem ao conjunto das sociedades que têm seus patrimônios materiais e imateriais apropriados pelo mercado.

A antropóloga Ana Rosa Montencón, 101 professora e pesquisadora da Universidade Nacional Autônoma do México, também pauta as suas preocupações nos impactos das relações do mercado de turismo com as culturas locais. Ela adverte que as comunidades envolvidas pelo mercado de turismo precisam se articular para não se deixar seduzir pelos afagos dos agenciadores do setor. É preciso, antes de tudo, que cada lugar, cada localidade ou cidade, organize-se para decidir, coletivamente, quais são as suas reais necessidades em termos de serviços públicos. A atitude mais correta, para ela, é que as comunidades definam, no diálogo com os gestores públicos e com as empresas do setor turístico, os benefícios que lhes serão oferecidos nessa relação. No caso dos empregos, ela aponta que é comum que os moradores dos lugares turísticos fiquem com os empregos menos especializados e, por isso, de pior rendimento socioeconômico:

Ao mesmo tempo em que se dá o processo de mercantilização [das culturas], abrem-se as possibilidades para que o local arranque para o desenvolvimento, mas a única maneira para que isso ocorra, verdadeiramente, é a colocação da interculturalidade como o centro dessas políticas. Isso implica pensá-la como um espaço de encontro ou que as pequenas comunidades tenham mais que isso. Geralmente nesse modelo globalizado, o problema, para os nativos, é que eles são subordinados nas indústrias hoteleiras. Para eles, sobram os piores postos de trabalho, como os de vendedores ambulantes. Quando pensamos

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> Rosa Montecón foi palestrante do 2.º Seminário sobre Cultura Popular, Patrimônio Imaterial e Cidades, realizado em Manaus, em dezembro de 2008, organizado pelo Grupo de Pesquisa em Cultura Popular, Identidade e Meio Ambiente na Amazônia, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Amazonas (Ufam).

como realmente podemos converter isso em um arranque de desenvolvimento, precisamos colocar as comunidades no centro, permitindo que não somente os grandes projetos se beneficiem. As sociedades locais devem obter contrapartida social e devem reconhecer seus direitos de acesso ao patrimônio cultural e natural valorizado (MONTECÓN, entrevista em 2008).

É preciso afirmar que a relação do local com o global tem sido e sempre será conflituosa, senão em todos, mas em quase todos os seus aspectos, entre eles, o político, cultural, religioso, artístico, científico etc., mas seria necessário enfatizar, igualmente, que o processo de globalização, que não é novo – ele pode ser identificado desde as primeiras diásporas do *homo sapiens* e se intensifica nas grandes navegações – também enfrenta os seus limites como projeto a perseguir a hegemonia. Refiro-me, evidentemente, à globalização por meio da economia de mercado, que pode ser resumida no estímulo ao consumo exacerbado e ao mercado financeiro. É no plano da cultura – e mais precisamente na produção e na criação artística, cuja relação com esse sistema é, ao mesmo tempo, antagônica e complementar – que a resistência se torna mais factível. No ato de produzir e criar trava-se a luta contra a homogeneização, a padronização e a perda das diversidades. Recorro a Morin (2011, p. 98) para ilustrar esse ponto de vista:

[...] a indústria cultural não pode eliminar a criatividade, o que se chama de talento. Ela só não pode eliminá-lo como tem necessidade dele. Mesmo se um filme é concebido em função de algumas receitas-padrão (intriga amorosa, *happy end*), ele deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade. [...] isso se aplica tanto à produção de uma novela de televisão, de um filme, quanto à de um automóvel ou a uma máquina de lavar.

## 3.12. Além do espetáculo

O exercício intelectual realizado neste capítulo, com a colaboração dos pensadores e pesquisadores, dos artistas e brincantes dos bois-bumbás, com a interlocução de professores e colegas da academia — os citados e não citados — conduziu-me ao entendimento de que o Boi-Bumbá de Parintins rompeu com a compressão que lhe impunham as forças da chamada tradição dirigidas por ideologias e tecnologias de controle social; essas forças são as mesmas que qualificam as culturas das populações não letradas como ingênuas; são as mesmas forças que tratam o imaginário como manifestação da loucura patológica ou delirante; elas são as mesmas que relegam a criatividade e o talento do artista popular... Elas estão por todo lugar: movidas pela

ingenuidade utilitária ou pela má-fé. Tais forças não admitem a possibilidade de circulação das culturas, entre elas as chamadas culturas populares, sem antes que elas se desmanchem no ar.

Essas forças, entretanto, não são as mesmas da tradição que se contrapõe à exacerbação do mercado, que abre brechas para que as culturas circulem no mercado, inclusive no mercado globalizado, com suas peculiaridades respeitadas e reconhecidas. Ora, essa questão não se refere apenas aos bois-bumbás de Parintins, mas a todas as culturas tradicionais modernas, que conseguem conviver em situação ambivalente com as mudanças sutis ou radicais que deslocam, por exemplo, os eixos do poder político, econômico, militar e cultural do mundo.

O Boi-Bumbá de Parintins, portanto, move-se pela e com a complexidade cultural e, por meio do talento e da criatividade dos seus atores, instiga reflexões para muito além do espetáculo efêmero.

# CAPÍTULO 4. A VIAGEM DOS CONSTRUTORES DO ESPETÁCULO



Figura 14. "Rascunhada": uma viagem coletiva da imaginação rumo ao boi de arena



Figura 15. Rascunho: passo da materialização da imagem em arte concretizada



Figura 16. Ateliê do artista: o lugar onde a impossibilidade é parte do cotidiano sem ser obstáculo

Esta narrativa, que se inscreve no campo da multidisciplinaridade, trata da compreensão da tessitura das relações socioculturais de comunidades ou grupos, por meio de observação compartilhada. Independentemente da aproximação ou distanciamento dos sujeitos desta pesquisa – pesquisador e pesquisados –, o grau de estranhamento determina o alcance e a qualidade da investigação. Estranhar, nesse contexto, é deixar-se envolver pela sede de conhecer e produzir conhecimento, mesmo que os ambientes socioculturais não pareçam tão estranhos ao pesquisador.

A pesquisa de campo ensina que cada indivíduo ou grupo social – entre os quais o pesquisador – desempenha seu papel social segundo as exigências ou condições objetivas do momento: uma conversa informal, uma entrevista gravada em áudio e/ou vídeo ou simplesmente ouvida e anotada no papel e/ou na memória, um encontro imprevisto ou uma observação mais sistemática do cotidiano. Os sentidos do contato, da interação, da imaginação e da vivência são construídos em cada um desses momentos pelo pesquisador – mais por esse – e pelos sujeitos da pesquisa. Por isso, há sempre risco de violência simbólica na pesquisa social (BOURDIEU, 1997). Cabe ao pesquisador esforçar-se para desenvolver uma comunicação *não violenta*, para que compreenda o essencial e o necessário das culturas do grupo com o qual interage por força de ofício.

Essa consideração da pesquisa participante vem ao encontro do fato de Parintins (AM) estar física e afetivamente muito próximo deste pesquisador. O mesmo se diz do sujeito/objeto desta pesquisa: o boi-bumbá parintinense, por meio da sua história e dos seus atores. Mas o pesquisador encarna, também, um sujeito estranho, um ser que, pela inquietude, constrói destruindo e reconstruindo. O que desconheço naquilo que conheço? Esse sujeito busca conhecer do interior para o exterior e vice-versa, tornando o surpreendente ou o estranho como fatores importantes as suas inquietações e investigação. Tais situações exigem uma *reconstrução do ser* antes edificado em estruturas imaginadas indestrutíveis.

O pesquisador-narrador é um ser cambaleante em busca dos sentidos que lhes foram surrupiados ou escondidos por algum gênio egoísta. Algo lhe diz: há alguma coisa nessa ordem ou desordem que você precisa compreender melhor. O sussurro da incompreensão lhe aguça os sentidos na busca da decifração dos sinais emitidos em profusão pelas vidas pulsantes dos grupos sociais. O pesquisador se alimenta da ideia de que está sempre diante de um enigma e que pode, antes mesmo de revelá-lo, compreendê-lo.

## 4.1. Criação, segredos e a revelação

Assim, num belo dia, o conhecido pode se revelar desconhecido e vice-versa. Numa manhã de domingo, em junho de 2010, eu conversava com algumas pessoas, na Baixa de São José, nas proximidades do antigo curral do boi-bumbá Garantido, quando me deparei com uma cena inusitada: várias crianças, vestidas com roupas de crisma, acompanhadas de seus pais, caminhavam na margem direita da avenida Lindolfo Monteverde, no sentido Centro-bairro. Aquelas famílias seguiram, em sol a pino, indiferentes ao vaivém dos carros e motocicletas que se multiplicam nos dias de festival. As famílias e suas crianças a caminho de casa são fazem parte da ritualidade local, mas, naquela manhã, elas pareciam intrusas ou um elemento perturbador naquele vaivém de turistas.

À noite, no bumbódromo, os bois-bumbás encenaram romarias de fiéis em homenagem a Nossa Senhora do Carmo, a padroeira da cidade. As cenas e os cenários revelam um lugar entranhado na ubiquidade da vida como ela é ou parece ser. Estar em campo, por isso, pressupõe caminhar em um território de situações parciais ou totalmente desconhecidas. A vida está tanto no real quanto no alegórico, porque ela se articula entre

os sentidos e as sensibilidades. Perceber a vida em densidade de sentidos é fruí-la como uma obra de arte naquilo que mais espantoso possa se manifestar a obra de arte.

É da realidade ou do imaginário que os artistas extraem as substâncias estéticas para a escultura e pintura alegóricas, para a dança, para a composição musical e para a encenação teatral do Boi-Bumbá de Parintins. Realidade, imaginário, artistas e artes formam as partes e o todo das culturas que lhes emprestam ânimo e a genialidade que os tornam significativos do ato de viver em territórios sem fronteiras. Realidade e imaginários pluralizados nas culturas-mundo. Crianças que reafirmam no rito da crisma a fé cristã imergem no imaginário indo-europeu. Nem por isso, esvaziam-se das culturas locais. Ao contrário, enchem-se de todas elas e ainda são tomadas como "típicas" de uma realidade sociocultural determinada no tempo e espaço histórico e imemorial; os artistas, por sua vez, mergulham nas culturas-mundo para tê-las em simbiose com as culturas locais.

O Boi-Bumbá de Parintins é, por isso, singular e universal ao mesmo tempo, porque nele se manifesta material e simbolicamente no *homo sapiens* em sua trajetória cósmico-existencial. Da matéria do cotidiano e da imaginação ergue-se o espetáculo dos bois-bumbás parintinenses, mercadorias elaboradas para o mundo da diversão e do entretenimento, porém incrustada de conteúdos que podem contestar tanto o mercado quanto as ideologias dominantes.

O aspecto fundamental deste estudo é elaborar uma narrativa sobre a qual possa se edificar uma interpretação que considere a singularidade e a pluralidade do espetáculo dos bois-bumbás de Parintins. Para atingir essa meta, partimos da observação participativa dos diversos processos de elaboração e realização do boi de arena, cujos núcleos criativos e decisivos são o Conselho de Arte, no Caprichoso e a Comissão de Arte, no Garantido. Os membros desses grupos especializados, os artistas de ponta, são os responsáveis pela arquitetura intelectual e material dos espetáculos encenados nas três noites de competição entre os bois-bumbás. Em 2010 e 2011 estive com esses artistas dentro e fora do seu ambiente de trabalho, em momentos distintos. Não fiz acompanhamento sistemático das suas atividades pelo fato de considerá-lo desnecessário aos objetivos e metas deste estudo. Com efeito, procurei estar presente nos momentos decisivos da concepção do boi de arena.

Ressalvo que, no Garantido, associação com a qual tenho relação afetiva, atuei com mais desenvoltura, enquanto que no Caprichoso fui recebido de maneira respeitosa,

porém com tratamento dado a um "contrário". Por isso, não foi possível acompanhar a elaboração do espetáculo etapa por etapa, mas tive acesso às informações e aos dados com os quais seus artistas trabalharam. Eu estava, oficialmente, "autorizado" a circular nas dependências do boi-bumbá, para conversar com seus artistas e brincantes e acompanhar suas atividades, mas se tratava de uma autorização relativa, uma vez que estive "impedido" de acompanhar as reuniões do Conselho de Arte. As aspas relativizam o impedimento porque não houve, em nenhum momento, uma atitude oficializada que pudesse caracterizar uma proibição expressa. <sup>102</sup>

Ao mesmo tempo, contei com a colaboração de membros do mesmo Conselho e de outros informantes a respeito das discussões sobre os conteúdos dos espetáculos, das estratégias e táticas do Caprichoso, para serem confirmadas ou não no decorrer da temporada de atividades e no boi de arena. Tanto no Garantido quanto no Caprichoso assumi o compromisso de não levar ao público os "segredos" do âmbito dos galpões. As restrições, mesmo que tenham dificultado a ação em campo, não comprometeram os resultados do estudo. Elas decorrem de questões éticas que se expressam em limitações<sup>103</sup> com as quais o pesquisador precisa lidar honestamente.

Em 2010, quando busquei a autorização para circular nos galpões do Caprichoso, apressei-me em informar a minha interlocutora no Conselho de Arte que havia nascido na Baixa de São José e que torcia pelo boi-bumbá Garantido. E ela me respondeu seca e laconicamente: "Assim, fica difícil!". Só consegui "o passaporte azul" um ano depois, por intermédio da presidente Márcia Baranda que, antes de liberá-lo, ouviu artistas e assessores de imprensa a respeito do meu trabalho como pesquisador e jornalista.

Na entrevista coletiva de imprensa da gravação do DVD do Caprichoso de 2012, no curral Zeca Xibelão, Márcia Baranda cumprimentou-me na condição de "contrário": "Olá, contrário, tá tudo bem contigo?". Há, em gestos como esses, a demarcação dos limites impostos ao pesquisador em razão da sua pública afetividade a um dos bois-

<sup>102</sup> Na condição de "contrário", procurei não constranger nem ser constrangido, por isso só estive em lugares e momentos para os quais havia sido convidado ou me sentia bem-vindo. Esse procedimento foi adotado no relacionamento com os dois bois-bumbás. No Garantido, por exemplo, não pude participar das reuniões dos fiscais.

O tema é abordado, com exemplos de campo, pela antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti no ensaio "Conhecer desconhecendo: a etnografia no espiritismo e no carnaval carioca", publicado no livro *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*, organizado por Gilberto Velho e Karina Kuschnir, publicado pela Zahar, em 2003.

bumbás. Limites que exigem superação; superação que se alcança com paciência, determinação e, sobretudo, com o reconhecimento da alteridade. A observação desses princípios ajuda no desempenho da pesquisa de campo, mesmo em situações adversas.

Para assistir à gravação do *blue-ray* do boi-bumbá Caprichoso, no curral Zeca Xibelão, em março de 2012, credenciei-me na assessoria de imprensa. O ingresso era a camisa oficial do boi. Havia, no curral, ao menos três mil pessoas, mas outra multidão do lado de fora, assistindo ao espetáculo em telões. Vesti a camisa azul e me localizei próximo ao palanque da equipe da produtora de TV. Fiquei ali, tranquilo, até que um repórter conhecido, torcedor do Garantido, gritou no meu ouvido: "Viu só, a Marujada parou! A Márcia não disse que a gravação seria corrida? Esses caras não estão com nada!". O meu interlocutor fez a provocação e prosseguiu no seu ofício de fotografar.

Daí em diante, até o final do *show*, fui xingado por um torcedor, cujo rosto preferi não ver, porque fingi que a agressão não era comigo. "Tem gente, aqui, que não é do nosso boi! Os incomodados que sumam daqui!", repetiu insistentemente o brincante, às vezes bem próximo aos meus tímpanos. Depois do espetáculo, ainda vestido com a camisa do Caprichoso, segui para casa, pela avenida Paraíba, quando me deparei, a menos de um quilômetro do curral, com uma galera do boi-bumbá Garantido visivelmente embriagada. Os mais exaltados insultavam o boi-bumbá Caprichoso e ameaçavam tirar a minha camisa. Fui salvo por uma carona providencial. O terreno por onde anda o boi de pano é permeado de situações limites.

O Conselho de Arte e a Comissão de Arte diferenciam-se na nomenclatura, mas se assemelham na função, que é a de elaborar e realizar o espetáculo competitivo de cada um dos bois-bumbás. Seus membros estão encarregados de criar momentos mágicos e surpreendentes para os jurados, espectadores, telespectadores, leitores, internautas e ouvintes. Visto desse ângulo, a aparente exagerada proteção dos conteúdos do boi de arena torna-se compreensível, porque é nos segredos que se manifestam o êxito e o poder dos indivíduos e grupos de cada um dos bois-bumbás. Lembro que, no bumba meu boi do Maranhão (CARVALHO, 2011, p. 254), o segredo se localiza no bordado do couro do boi de pano, que se renova a cada ano. Os artesãos maranhenses ornamentam o "couro" do boi em segredo absoluto e só o revelam na primeira apresentação oficial de cada ano. O couro do bumba meu boi do Maranhão é um artefato artístico que, por meio da renovação permanente, motiva seus artistas, brincantes e público a buscarem a distinção estética entre os demais.

No espetáculo do boi-bumbá parintinense, o fator segredo está distribuído por todo o processo de elaboração e realização do espetáculo: da escolha dos temas à indumentária dos itens individuais. Os momentos de revelação de cada segredo estão estrategicamente bem definidos para cada um dos bois-bumbás. O segredo constitui item da estratégia competitiva, porque sua administração ou manipulação pode resultar em êxito ou fracasso da agremiação. Segredo, nesses termos, não conota falta de transparência ou ato de máfé, principalmente porque sua existência só tem função e sentido até o momento da sua revelação. Logo, o ardil e o blefe também são elementos presentes na competição dos bois-bumbás parintinenses.

Ao mesmo tempo em que assumem os núcleos criativos dos bois-bumbás, os artistas de ponta aglutinam as tensões da competição, porque são, também, os guardiões das surpresas do espetáculo. Um segredo revelado antes do momento previsto pode levar o "contrário" a tentar esmaecer a apoteose prevista para a arena por meio de uma apresentação antecipada semelhante. A ordem do desfile, definida horas antes do espetáculo, por meio de um público sorteio, é fundamental para a composição final do espetáculo de arena. Haverá sempre algum espaço para alterações de última hora num roteiro preparado nove meses antes.

A possível revelação do extraordinário concentra-se nos dois grupos de artistas responsáveis pela elaboração e realização do espetáculo. Eles devem voltar suas energias, criatividade e astúcia para o desfecho da competição: o êxito ou o fracasso. Sua tarefa "é pôr em cena" um espetáculo com oito mil personagens – quatro mil de cada boi-bumbá – durante três noites, afinado com os anseios de uma plateia de trinta mil torcedores – quinze mil de cada boi-bumbá. Os artistas membros do Conselho de Arte e da Comissão de Arte, mais os artistas de ponta, são os formuladores, realizadores e, ao mesmo tempo, animadores do espetáculo. São eles que, no processo competitivo, transmitem ânimo ao conjunto da associação folclórica por intermédio da expectativa daquilo que será inventado para a apresentação do boi-bumbá na arena.

Cada brincante ou torcedor assume-se, nesse processo, como potencial competidor de um jogo (HUIZINGA, 2008) que se desdobra num tempo fora do tempo comum. Um tempo que se renova com a divulgação do resultado da competição. O fator "aceitar" o resultado do jogo, por mais esdrúxulo que venha a parecer aos olhos do competidor-perdedor, é fundamental para que o espetáculo continue. Caracteriza-se, nesse aspecto, o cunho lúdico do espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins, sem o qual se

reduziria aos interesses do mercado. Por isso, a elaboração do próximo espetáculo começa logo após a declaração do campeão do ano, com as discussões dos novos temas a serem "defendidos" no bumbódromo. Os bois-bumbás se orientam por um calendário que se inicia em julho e se fecha em julho do ano posterior.

O Conselho de Arte e a Comissão de Arte se instituíram no momento em que os bois-bumbás aperfeiçoavam-se como agremiações voltadas ao *show bussines*, um dos segmentos de negócios da indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 1985). O Caprichoso criou o Conselho de Arte em 1996, <sup>104</sup> para planejar e realizar o boi de arena. "O boi já estava grande e precisava de uma estrutura organizacional melhor" (ASSAYAG, entrevista em 2011). Assayag, artista plástico e engenheiro civil, foi o primeiro presidente do Conselho de Arte e exerceu a função, de maneira ininterrupta, até 2004. Na sua gestão, o Caprichoso passou a apresentar um espetáculo em três atos sequenciais – um em cada noite –, como uma peça de teatro ou "ópera cabocla". Avalia Assayag, na mesma entrevista: "No meu entender, deu certo [...] deu uma sacudida. O contrário também teve que [...] mudar sua estratégia. [...] a competição ficou muito acirrada e muito equilibrada".

O Garantido formalizou a sua Comissão de Arte em 1999, <sup>105</sup> na gestão do presidente Raul Góes (1999-2000), falecido em 2003. Antes, havia grupos de artistas que "pensavam o boi", mas ainda não dispunham da legitimidade funcional caracterizada pelo Conselho e pela Comissão. O primeiro diretor de Arte da Comissão, João Pedro Gonçalves, <sup>106</sup> explica: "O boi de arena era realizado na marra. Cada artista ou grupo de artista preparava a sua apresentação aleatoriamente. A associação não controlava suas próprias atividades. Havia desperdícios de inteligência e de material" (GONÇALVES,

\_

<sup>104</sup> Primeira composição do Conselho de Artes: presidente, Simão Assayag; membros: Gilvandro Viana Gonçalves, Márcia Auxiliadora Baranda e Luciano Hudson de Lima; assessores: Maria das Graças Ferreira Assayag (pesquisadora), Roberto Roger Santana (direção); Paulo Rojas (figurino), Aldo Albuquerque (artes cênicas), Luís Pinheiro (fotografia), Arlindo Júnior (som), Ronaldo Barbosa (música), Emerson Brasil (desenho), Marcos Falcão (coreografia), José Augusto (narrador oficial), Grupo Canto da Mata (arranjos especiais), Coca, Pão Doce, Mariozinho Guimarães, Enna Carvalho e Cristiane Garcia (vocais de arena); Jura (cocar da marujada), Marita (vestidos regionais), Karu Coreolano Carvalho, Oséas Bentes, Jair Mendes Filho, Réo Renilson, Otávio Muniz e Sávio Buteel (artistas plásticos); Gláucio, Léo e Jair Mendes (mecânica e movimento). Fonte: ASSAYAG, Simão. *Projeto Caprichoso 1997: Caprichoso, o boi de Parintins*. Manaus: Ed. Autor, 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> Primeira composição da Comissão de Arte: Fred Góes, João Pedro Gonçalves, Júnior de Souza, Vandir Santos, Lauro Teixeira e João Bosco Baré (Fred Góes, Conselho de Arte e a Comissão de Arte em 2012).

<sup>106</sup> João Pedro, então vice-presidente do Garantido (1999-2000), não é artista, é político, e a sua função, naquele momento e naquela situação, era sistematizar o trabalho da Comissão de Artes, inclusive recrutando artistas.

entrevista em 2010). Desde então, o Garantido passou a organizar o seu espetáculo ao modo de uma "revista do cotidiano", para não se prender à rigidez do espetáculo operístico. O atual presidente da Comissão, Fred Góes, justifica a opção por esse formato: "Nosso espetáculo é organizado com nove meses de antecedência, mas pode ser mudado na boca da arena sem nenhum problema. Afinal, estamos numa competição" (GÓES, entrevista em 2010).

Com o Conselho de Arte e a Comissão de Arte, os dois bois-bumbás institucionalizaram o controle sistemático de todas as etapas dos espetáculos das três noites do festival: desde a escolha do tema e sua transformação em toadas, alegorias e coreografias até a cronometragem do tempo das apresentações na arena. Antes, os artistas, individual ou coletivamente, elaboravam os trechos do espetáculo sem a preocupação de estabelecer uma continuidade dos episódios ou uma relação temática entre as noites. A ex-brincante de tribo do Caprichoso e hoje historiadora Irian Butel confirma: "As coisas iam acontecendo sem muito planejamento e acabavam se encontrando na entrada do bumbódromo" (BUTEL, entrevista em 2010). Os depoimentos, no geral, indicam que o processo de criação e realização do espetáculo do boi-bumbá parintinense não podia mais prescindir do planejamento dos grandes espetáculos.

Eu mesmo testemunhei, na entrada do bumbódromo, situações estranhas a um espetáculo da envergadura do enfocado neste estudo, como a da alegoria de uma cobragrande do boi-bumbá Garantido que entalou na entrada da arena. Os artistas tiveram de reduzi-la naquele momento, enquanto o apresentador improvisava para camuflar o problema aos olhos dos espectadores. O cinedocumentarista Roberto Roger Santana conta que, em 1997, fez papel de figurante num episódio do espetáculo do Caprichoso e confessa que ficou impressionado com o nível de improvisação: "[...] usamos aquela indumentária e fomos para a cena. Só que a gente perguntava: O que a gente vai fazer? Para onde a gente vai? E ninguém tinha uma orientação [...] como a gente tinha uma ideia já ligada a isso, a gente mesmo começou a se dirigir" (SANTANA, entrevista em 2012). Santana foi contratado, dois anos depois, como membro do Conselho de Arte e exerceu as funções de assistente de direção de espetáculo, roteirista e diretor de espetáculo, durante a permanência de Simão Assayag na presidência do Conselho.

O Boi-Bumbá de Parintins, desde o final da década de 1980, pontificava como expressão cultural amazônica popular, atraía os holofotes da mídia nacional e patrocinadores do setor público e da iniciativa privada. Naquela altura, as associações

folclóricas Boi-Bumbá Garantido e Boi-Bumbá Caprichoso já se constituíam como organizações institucionais complexas, com responsabilidades e atividades a exigir uma administração profissionalizada, principalmente para a sua atividade-fim: a produção do espetáculo, que envolve uma diversificada rede de inteligências, criatividades e habilidades técnicas. A existência da coordenação central do espetáculo não eliminou a improvisação ou as ações espontâneas, por sinal, muito necessárias ao desempenho da atividade artística, mas reduziu as possibilidades de sobressaltos e contratempos no decorrer da competição.

Ao longo da sua experiência com o espetáculo, o Boi-Bumbá de Parintins veio a incorporar as técnicas da música, da dança, do teatro, da televisão e do cinema. Mas não havia a intencionalidade da técnica pela técnica: "[...] as coisas foram acontecendo de modo espontâneo" (ASSAYAG, Conselho de Arte e a Comissão de Arte em 2011), como numa performance 107 ou num balão de ensaio, para testar a reação do público. Essa tessitura de gêneros artísticos e a pressão do mercado pela organização e inovação constante da apresentação dos bois-bumbás ao modo dos megaespetáculos populares consolidaram o Conselho de Arte e a Comissão de Arte como núcleos de competência multidisciplinar. Seus componentes são artistas plásticos, diretores de teatro, escultores, pintores, coreógrafos, compositores, músicos, pesquisadores e jornalistas. Juntos, propõem, criam, avaliam e decidem sobre como será a participação de cada setor no espetáculo.

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> Assayag usa o termo performance no sentido de *spetaculum*, referindo-se a algo produzido coletivamente para ser visto por público espectador e não como expressão artística individual ou individualizada.

## 4.2. Processo de produção



Figura 17. Mãos que transformam insumos em obras de arte

O núcleo multidisciplinar de cada boi-bumbá projeta o espetáculo por inteiro em desenho convencional ou em computação gráfica, acompanhado de fundamentação teórica segundo a temática do ano; no passo seguinte, cada setor artístico assume a sua parte laborativa e criativa no processo de "produção" do boi de arena. Assim, esses núcleos acompanham o andamento das tarefas de cada setor: os prazos, a qualidade dos artefatos artísticos (alegorias, adereços e indumentárias), o desempenho dos dançarinos em suas coreografias, das galeras e suas coreografias e domínio das toadas, dos itens individuais, da afinação da batucada e da composição do roteiro das três noites do concurso. Os testes de alegorias, iluminação e som, ensaios musical, teatral e cênico-coreográfico e a contagem do tempo de apresentação são realizados antecipada e isoladamente. Os componentes do espetáculo não fazem um único ensaio geral. O que o espectador e o telespectador assistem são montagens ao vivo de partes de uma performance feita para "dar certo", conforme as regras do concurso.

Observo que a racionalização da produção e a liberdade do fazer artístico são conflituosas. Os galpões e os ateliês dos artistas parecem uma linha de produção, mas não

o são no sentido clássico do termo. Os "kits" elaborados no Conselho e na Comissão podem ser modificados pelos artistas que os realizam, desde que essas mudanças sejam resultados de "negociação" com os núcleos de decisão. O artista de ponta do Garantido Ito Teixeira explana: "Às vezes os membros da Comissão de Arte fazem 'viagens' que não têm nada a ver com a alegoria proposta nem com o *slogan* do boi. Aí a gente muda, embora isso resulte em discussão acirrada e às vezes em descontentamento" (TEIXEIRA, Conselho de Arte e a Comissão de Arte em 2010).

Os artistas, no geral, não se sentem tolhidos em sua criatividade. Reconhecem a importância e a necessidade da organização da produção do espetáculo. Há, como confirma o também artista de ponta do Garantido Amarildo Teixeira, sempre um espaço para o artista imprimir a sua identidade: "Não abro mão da representação de uma lenda bem fundamentada na versão do cotidiano amazônico" (TEIXEIRA, Conselho de Arte e a Comissão de Arte em 2010). Ao mesmo tempo, acentuou, na mesma entrevista, que o artista de boi-bumbá é desafiado permanentemente em sua criatividade: "Trabalhamos no limite: temos sempre que adaptar o que foi idealizado pelos colegas da Comissão ao que dispomos de material em quantidade e qualidade. Nem sempre o que é imaginado pela Comissão de Arte é realizado no seu todo".

No boi-bumbá Caprichoso, o Conselho de Arte desenvolve, no período de setembro a fevereiro, o "anteprojeto do boi de arena", com a devida fundamentação teórica, para ser avaliado pelos artistas de ponta, que só entram nos galpões em março, porque a maioria trabalha no Carnaval do Rio e São Paulo. Depois de avaliada – ou até modificada –, essa versão retorna ao Conselho de Arte e à diretoria do boi-bumbá, para ser finalmente aprovada. É só a partir daí que o espetáculo começa a ganhar forma física, segundo informou Edwan Oliveira, diretor de arena: "Aí, então, ele [o artista] começa a fazer essa alegoria ou fantasia. Então, tem todo esse processo que leva meses para se concluído. Começa em setembro e só termina mesmo quando acabam as três noites do festival" (OLIVEIRA, Conselho de Arte e a Comissão de Arte 2010).

No geral, o Conselho de Arte e a Comissão de Arte assessoram, também, as diretorias de suas associações em decisões importantes, como em sugestões para modificações na estrutura física do bumbódromo e mudanças no regulamento da competição, que, teoricamente, seriam das alçadas dos engenheiros e dos advogados. Os dois setores também definem os orçamentos dos espetáculos. Tais atribuições tornam os membros do Conselho e da Comissão pessoas importantes na sociedade local. Percebi

que chegar a essa função é sonho de parte significativa dos artistas que trabalham no boi. Ser membro do Conselho ou da Comissão é como chegar ao topo de uma carreira e, acima de tudo, conquistar reconhecimento profissional e social. O artista com essa função é um personalidade pública da cidade.

Os presidentes dos bois-bumbás e os membros do Conselho e da Comissão escolhem as equipes que irão comandar a elaboração e a realização do espetáculo: primeiro, os artistas de ponta de cada segmento artístico e esses escolhem seus auxiliares. É possível afirmar que, em grande medida, essas escolhas são influenciadas pelas disputas políticas pelo controle da associação. Quem se envolveu na disputa eleitoral vitoriosa sempre aguarda a convocação, embora a regra explícita seja a competência comprovada por vitórias e o amor ao boi. De outro lado, os artistas, conscientes da sua importância na produção do espetáculo, agem politicamente para conseguir o melhor contrato. Esse jogo se espraia por todos os segmentos de profissionais e afetam diretamente o espetáculo, desde a sua imaginação até a sua realização. Da capacidade de controlar os supostos fatores negativos ao desempenho do boi-bumbá também emana poder político para o Conselho de Arte e para a Comissão de Arte.

#### 4.3. Comissão de Arte

Francisco Walteliton de Souza Pinto, <sup>108</sup> o Telo Pinto (atual presidente do Garantido, 2010-2013), membro-fundador da Comissão de Arte, informou que esse núcleo, além de organizar as atividades artísticas do boi-bumbá, democratizou as decisões sobre os rumos do espetáculo de cada ano. "Antes, quem decidia sobre o que deveria entrar no espetáculo, desde a música até as alegorias, era uma ou duas pessoas. Agora, essas decisões são debatidas e decididas por artistas que conhecem o boi-bumbá do galpão à arena" (PINTO, Conselho de Arte e a Comissão de Arte em 2011). Ao mesmo tempo, esse núcleo de artistas está afinado com as equipes responsáveis por todos os setores que confeccionam alegorias, fantasias, indumentárias ou definem as coreografias do boi de arena e da galera – são artistas que costumam formar equipes e trabalhar juntos.

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> Telo Pinto foi primeiro torcedor, depois batuqueiro, assessor financeiro, coordenador de tribos e capacetes, diretor administrativo, coordenador da Comissão de Arte, diretor financeiro e, atualmente, é o presidente do boi-bumbá Garantido.

A Comissão de Arte do Garantido, desde a sua primeira composição, é composta por artistas e dirigentes da associação. A função da Comissão é preparar um espetáculo para convencer os jurados, emocionar brincantes e torcedores, e esmorecer o contrário. Os artistas são profissionais experimentados na arte de "colocar o boi na arena", expressão que significa o mesmo que fazê-lo do começo ao fim, como enfatiza o artista de ponta Júnior de Souza: "Esse é um trabalho que exige experiência e habilidade para superar as dificuldades técnicas e financeiras de cada boi de arena" (SOUZA, Conselho de Arte e a Comissão de Arte em 2010).

Em 2010/2011, a Comissão estava formada pelos seguintes artistas: Fred Góes, músico, compositor e produtor musical; Júnior de Souza, projetista e construtor de alegorias; Chico Cardoso, publicitário, produtor e diretor teatral; Roberto Reis, artista plástico e figurinista; e Telo Pinto, contabilista e presidente do boi-bumbá. Além do critério "capacidade profissional", os membros da Comissão se diziam unidos pelo fator "ousadia artística". Eles mesmos são responsáveis pela escolha dos demais artistas que fazem o boi de arena.

O coordenador da Comissão de Arte, Fred Góes, explica que, para os artistas desse núcleo, o festival começa, tecnicamente, no final de julho ou começo de agosto, depois de duas ou três semanas de férias. Assim, podemos considerar que o espetáculo do Garantido de 2011 começou a ser elaborado em julho de 2010. "A poeira mal assenta e já estamos em atividade. Primeiro, fazemos as avaliações informais, para ver onde acertamos e onde erramos. Depois, partimos para a formalidade, para corrigir os erros ou consolidar os acertos" (GÓES, entrevista ao pesquisador em 2010).

O birô da Comissão funciona no segundo pavimento do galpão principal da Cidade Garantido, <sup>109</sup> colado ao gabinete da presidência do boi-bumbá. Existem três compartimentos nessa área: uma sala de reunião e duas salas de trabalho. O acesso a esses locais é controlado, por questões óbvias. "Área restrita da Comissão de Arte", avisa uma plaqueta afixada na porta principal. A medida tanto afasta visitas inconvenientes quanto protege os segredos do boi-bumbá. Na parede, ainda do lado de fora, estão afixados trechos das estratégias do general chinês Sun Tzu, extraída do seu livro *A Arte da Guerra*,

<sup>109</sup> Trata-se de um complexo de quatro galpões, que pertenceu à antiga empresa Fabril Juta S.A., e de um prédio de escritório, construído pelo boi-bumbá, localizado na margem do rio Amazonas. Três abrigam alegorias e um foi transformado em palco de ensaios. A associação possui outro galpão, um antigo armazém da empresa estatal Cibrazem, localizado no conjunto João Novo, próximo à Cidade Garantido. Na mesma área funciona a Faculdade do Folclore Paulo Faria, onde o boi-bumbá desenvolve projeto socioeducativos.

tais como: "Daí o ditado: se você conhece o inimigo e a si mesmo, sua vitória não será posta em dúvida"; "A arte de dar ordens não é procurar retificar os pequenos erros nem ser dominado por pequenas dúvidas", "Não cometer erros é o que dá a certeza da vitória, pois significa conquistar um inimigo já derrotado". Os móveis e equipamentos dessa sala são modestos e surrados. Destaca-se, pelo contraste, a geladeira, nova e sempre lotada de comidas e bebidas para refeições rápidas. Não são raras as ocasiões, nas proximidades do festival, em que o birô tem de funcionar por vinte quatro horas.

O espaço mais amplo também funciona como "sala de visitas"; outro menor, onde o presidente da Comissão trabalha; e uma sala para desenhistas. Não se chega ao setor dos desenhistas sem passar pelas demais. O trabalho desses profissionais é fazer a versão definitiva dos desenhos das alegorias que lhes chegam às mãos em rabiscos e ganham forma e cores definitivas. Dali, os desenhos seguem para as mãos dos artistas de ponta, para que sejam materializados em maquetes e em alegorias.

Na primeira reunião informal do ano bovino de 2010/2011, os membros da Comissão assistiram aos DVDs, sem cortes, das três noites do festival de 2010. "É possível, pela comparação, verificar o nível da competição. Estabelecemos os nossos pontos fortes e nossos pontos fracos, para então traçarmos os próximos movimentos do boi-bumbá" (GOÉS, entrevista em 2010). O resultado dos estudos comparativos dos espetáculos definiu as mudanças apresentadas pelo Garantido em 2011. Eu assumi o compromisso de não revelar as novidades previstas. Uma delas, que não se confirmou integralmente, seria a redução drástica dos módulos, as estruturas que se juntam na arena para formar as alegorias e a introdução de um fundo de palco com várias cortinas-cenários articuladas com o desenrolar dos episódios do espetáculo.

Os artistas debateram a possibilidade de realizar um espetáculo menos alegórico. Não se tratava de uma ideia consensual, porque implicava mudança na forma e no conteúdo do boi de arena. O "menos alegórico" significa menor destaque para as alegorias, que passariam a compor cenários em vez de protagonizar o espetáculo. Alegorias representando personagens folclóricas, lendárias, mitológicas ou elementos da natureza, como animais, rios e florestas, constituíram-se, desde os anos de 1990, nas principais atrações do Boi-Bumbá de Parintins.

A proposta de mudança não agrada aos artistas de ponta, mas é possível notar que, aos poucos, ela ganha espaço no Garantido, principalmente porque um boi-bumbá menos alegórico empresta mais movimentação humana ao espetáculo. O diretor de teatro Chico

Cardoso, no boi-bumbá desde 1999, defende "um espetáculo mais rico musicalmente", pelo fato de considerar que o modelo atual já estaria modorrento e linear. "Acho que as partes coreográfica, plástica e teatral já 'usaram e abusaram' da própria ousadia, a ponto de um grande Curupira [um boneco de doze metros de altura] bater palmas e rir dentro da arena" (CARDOSO, entrevista em 2011). Chico Cardoso, que também exerce a função de diretor cênico no boi-bumbá, reconhece que a mudança é difícil, "porque o ritmo [da toada] ainda está muito preso à tradição".

Observo que Chico Cardoso evita confrontar-se, abertamente, com os artistas de ponta responsáveis pelo desenvolvimento das grandes alegorias e que, por meio delas, destacam-se como celebridades artísticas do festival. As alegorias são uma obra de arte que veiculam o nome do artista para o público. A redução da função das alegorias diminuiria a importância individual do artista de ponta no espetáculo. Relembro que a toada foi o elemento da tradição do boi-bumbá que mais se modificou na sua versão espetacular. A mudança na toada, principalmente na harmonia, possibilita as experimentações no boi de arena que, a essa altura, já é mais teatral que alegórico, se comparado à versão alegórica dos anos de 1990 e começo dos anos de 2000.

Fred Góes acentua que cada artista é livre para expor suas propostas e ideias inovadoras e que o Garantido se alimenta desse debate, que é permanente e polifônico. A compreensão do artista de boi-bumbá, para ele, "é não colocar o boi na redoma de uma pseudotradição, porque tradição não significa ficar parado no tempo; tradição é respeitar as raízes sem temer as inovações e, nesse aspecto, o Garantido é inovador" (GÓES, entrevista em 2011). Há, entre os artistas, o consenso pela inovação, mas seu ritmo depende muito das circunstâncias, entre as quais a financeira. O germe do espetáculo "mais musical", por exemplo, pode ser visto nos DVDs do boi-bumbá de 2011/2012, e também no CD do Caprichoso de 2011/2012. Trata-se do espetáculo de boi-bumbá em que dançarinos e os "itens de arena" dividem o palco, numa sequência musical ininterrupta, com cenários alegóricos.

Com respeito à inovação, percebi que ela não se incorpora ao boi-bumbá antes de ser testada e aprovada, pelo público, fora do bumbódromo, nos ensaios dos currais ou, no caso da toada, nos grupos musicais desse gênero. Por mais que os artistas pressionem por mudanças, como faz Chico Cardoso, elas só se implantam depois de testadas fora do boi de arena. Nas discussões a respeito da redução do protagonismo das alegorias em favor de um espetáculo mais teatral, os artistas sempre advertiam para uma provável reação

negativa da galera, já acostumada com a grandiosidade e com o espetáculo das alegorias. A "ousadia" dos artistas dos bois-bumbás é calibrada, em grande medida, pelas galeras, que representam o espectador e o mercado.

Ainda em 2010/2011, observei a movimentação da Comissão para a produção de um boi de arena com o uso de tecnologia holográfica. Estabeleceram-se contatos com uma empresa europeia, que atende a companhias de TVs e cinematográficas em vários países. Membros da Comissão fizeram visitas técnicas à sede da representação da empresa em São Paulo e os técnicos em holografia estiveram em Parintins, para verificar se haveria condições de aplicação dessa tecnologia no bumbódromo. Haveria, sim. Mas, internamente, houve resistência dos artistas de ponta, afinal a holografia competiria com a "tecnologia robótica", uma referência aos movimentos realizados pelas alegorias, desenvolvida por eles ao longo desses quarenta e sete anos de festival.

Participei de uma reunião entre os membros da Comissão e um representante da empresa especializada em holografia. O técnico fez uma exposição de projetos realizados por sua empresa em cinema, TV e em área aberta, como seria no bumbódromo. Juntos, concluíram que poderiam contextualizar episódios do boi de arena daquele ano aos efeitos holográficos. Seria possível perceber, por exemplo, a "viagem" do pajé por um mundo sobrenatural que tomaria conta de todo o bumbódromo. Esse seria o "elemento surpresa" do espetáculo. O encontro prosseguiu com apresentação de um vídeo do ritual *Paramaku*, protagonizada pelo macaco gigante Maricá, apresentado no festival de 2001.

No episódio, um macaco malévolo, representado numa alegoria de doze metros de altura, com peso de duas toneladas, foi abatido por uma flechada disparada por um índio ungido pelo pajé da aldeia ameaçada pelo monstro símio. A flecha, cuja ponta estava embebida de uma porção mortífera, atingiu o rosto do macaco, que "gritou" de dor, emitiu esguichos de sangue e contraiu os dentes perfeitamente. Aos poucos, as duas toneladas de ferro forradas com material cenográfico desabaram na arena do bumbódromo sob os gritos extasiados e estupefatos da galera vermelha e branca. Como recompensa, o índio flecheiro casou-se com a moça mais bonita da aldeia, a Cunhã-Poranga. O técnico em holografia então comentou: "Esse espetáculo é digno de Hollywood!". Em seguida perguntou a Júnior de Souza: "Como você chegou a essa verossimilhança?". O artista respondeu-lhe: "Eu só te conto se tu me contares como fizestes os truques holográficos...".

Júnior de Souza disse-me, mais tarde, que usou quinhentos metros de cabo de aço para realizar os movimentos do macaco gigante, inclusive os das expressões de dor e desespero. Dezoito pessoas, colocadas no interior da alegoria, manipularam os cabos articulados nos pontos vitais da anatomia do animal. O sangue foi produzido com *ketchup*, corante e goma de mandioca, e depositado numa determinada região do rosto da alegoria. Construir a alegoria, para Júnior de Souza, autor de outros "monstros", não deu tanto trabalho quanto treinar o índio flecheiro. "O índio precisava acertar o alvo: o depósito do sangue cenográfico, que estava em movimento. Para isso ele treinou durante um mês, todos os dias, com um alvo do tamanho da cabeça do macaco em movimento e a uma distância exata da sua posição na arena" (SOUZA, entrevista em 2011).

Não acompanhei o desfecho das discussões sobre o uso da holografia, mas fui informado de que os artistas consideraram inviável o projeto em razão dos custos financeiros. Ao mesmo tempo, sustentaram que o boi-bumbá correria o risco de ser mal interpretado pelos jurados, mesmo que seus efeitos fossem contextualizados ao propósito do espetáculo. Penso, todavia, que o principal motivo está na explicação de um dos artistas que pediu para não ter seu nome divulgado: "O dinheiro para a holografia era alto. Não havia como justificá-lo perante aos artistas que doam sangue ao boi. Depois, se a moda pega, os bois-bumbás poderiam até vir a usar mais os efeitos holográficos que os 'efeitos robóticos' desenvolvidos em Parintins". Os artistas não haveriam de concordar com uma tecnologia que lhes poderia tirar o próprio trabalho e o reconhecimento como artistas célebres. Afinal é essa "robótica" que emprestou movimentos às alegorias dos blocos e escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo.

Há, no processo de amadurecimento do projeto de espetáculo, certo diálogo informal entre a Comissão de Arte e outros setores da organização do boi-bumbá, como os de compositores, galeras, artistas de ponta, batucada e diretoria. Nada que possa comprometer os segredos do espetáculo, trata-se apenas do necessário para que todos se mantenham informados a respeito do andamento do projeto do boi de arena. O tema do boi, por exemplo, não pode ser divulgado fora do momento acertado entre os membros da Comissão e outros setores, porque ele resume o conceito geral do espetáculo. Em 2010/2011, o Garantido se inspirou no fenômeno étnico-cultural da miscigenação. A divulgação oficial do tema é mais um dos inúmeros eventos do calendário da associação, cuja função principal é despertar o ânimo e aguçar a imaginação dos brincantes e galeras.

O tema sintetiza conjuntos de ideias, sem fornecer pistas seguras a respeito de como se desenvolverá cada peça do espetáculo. Sobre ele especula-se no rádio, no jornal, na TV e na internet, nas esquinas, nos currais e nos bares frequentados por dirigentes e artistas dos bois-bumbás. Nesses lugares, em 2010/2011, era dado como certo que o Garantido desenvolveria o tema *Coração*, *o tambor da vida*, para homenagear os batuqueiros da Baixa de São José, berço da tradição do boi-bumbá. Na avaliação de Fred Góes, os falsos temas circulam como vírus, provavelmente, para influenciar ou desestabilizar os núcleos de artistas que preparam os bois-bumbás para a arena. "Nós, membros da Comissão, somos vacinados contra vírus" (GÓES, em entrevista em 2011). *Miscigenação*, segundo ele, só foi para a rua no momento certo. "Isso prova que nossa Comissão também é à prova de vazamento de informação" (GÓES, entrevista em 2011).

A esse respeito pude observar que esses "vírus" são espalhados, em sua maioria, pelos compositores ou seus aliados. É deles o interesse de que suas toadas sejam selecionadas para os CDs oficiais dos bois-bumbás. Relacioná-las ao provável tema seria meio caminho percorrido até chegar aos ouvidos dos avaliadores. As toadas escolhidas para sustentar o tema são as mais tocadas, por isso têm vida mais longa na mídia e atribuem prestígio aos compositores. Também há a recompensa financeira por meio de pagamento de "prêmio" do boi-bumbá e da arrecadação dos direitos autorais. Os "prêmios" são definidos em edital ou em negociação direta dos compositores com os dirigentes das associações.

Os bares da praça dos Bois, em frente ao bumbódromo, são tidos como os melhores ambientes de propagação de vírus ou boataria bovina. Nesse ambiente de diversão e entretenimento são comentadas as toadas de quem concorre à seleção dos CDs oficiais. Elas não podem ser tocadas em ambiente público porque precisam ser inéditas, mas circulam ao "pé do ouvido", numa incursão lobística dos seus autores. O tema *Miscigenação* é homônimo, por sinal, da toada vencedora do Festival de Toadas de 2010, evento realizado pela prefeitura do município, para incentivar os compositores dos boisbumbás. A composição não concorreu à seleção interna, porque, conforme acordo entre os bois-bumbás e os organizadores do festival, as toadas vencedoras devem ser incluídas nos respectivos CDs.

A toada-tema é que deflagra a fundamentação teórica do espetáculo, embora no Garantido ela não seja tão determinante na composição do espetáculo, cuja estrutura não se ergue de forma linear. Mas é, a partir dela, que se imaginam as alegorias, os figurinos

de destaque (itens e batucada), as coreografias (da arena e da galera) e a composição dos espetáculos das três noites. Assinalo que, ao menos em tese, os compositores criam suas toadas sem ter acesso ao tema. Há sempre a expectativa de que o tema se encaixará numa toada-força que caia no gosto da galera, fator decisivo para divulgar dentro e fora do festival do Amazonas.

# 4.4. Repertório de toadas



Figura 18. Comissão e sócios convidados escolhem toadas oficiais

A escolha do repertório do CD do boi-bumbá Garantido é por meio de concurso público. Os compositores são informados por intermédio de edital, em setembro, e as inscrições se estendem até outubro ou novembro. Inscrevem-se anualmente em torno de 200 composições, das quais são selecionadas ao menos vinte, em audições coordenadas pela Comissão de Arte, com a participação de membros da diretoria e sócios convidados. Houve, anteriormente, outras modalidades da seleção, como às que se restringiam aos organizadores do espetáculo e às realizadas com a participação da galera. No Garantido, são os próprios compositores e músicos que escolhem seus temas, arranjos e pesquisa de fundamentação de conteúdo.

Fred Góes informou que a modalidade atual é mais rica e mais proveitosa para a composição do espetáculo. "Antes, as toadas eram escolhidas por duas ou três pessoas; na escolha pelo público, sempre há risco da contratação de torcidas para influenciar os jurados" (GÓES, anotações em 2011). Sem tema definido, os compositores se orientam pelos vinte e um itens de julgamentos, distribuídos nos blocos A, Comum musical; B, Cênico-coreográfico; e C, Artístico. Com o tema já definido, conforme explicou Fred Góes, os candidatos centralizavam suas energias na ideia principal do espetáculo e enfraqueciam itens que exigem toadas fortes. Os itens individuais, entre os quais, o Pajé, a Cunhã-Poranga, a Sinhazinha da Fazenda, a Porta-Estandarte e o Boi-Bumbá, possuem toadas-tema para se apresentar.

Acompanhei, em 2010, as audições para seleção de toadas do Garantido. Participaram ao menos quinze pessoas. Elas foram coordenadas pelo presidente do boibumbá, Telo Pinto; começavam por volta das três horas e entravam pela noite. O coordenador abre os envelopes, entrega a fundamentação da letra aos jurados e roda a toada em aparelhagem de som. Em seguida, os jurados se manifestam abertamente e passam à frente aquelas que conquistam cinquenta por cento mais um dos votos. Essas são separadas em blocos por modalidades, como "toada genérica" (aquela que não se prende a nenhum item), "toada de galera", "toada de ritual", "toada de figura típica regional" etc., para posteriores fases eliminatórias. O número de audições depende do volume dos concorrentes inscritos.

Na audição daquele ano, foi possível notar que a toada "Miscigenação" (Enéas Dias e Arisson Mendonça), vencedora do Festival de Toadas de 2010, realizado pela Prefeitura de Parintins, seria o tema homônimo do espetáculo de 2011. No evento, competem toadas feitas para os dois bois-bumbás. "Miscigenação" foi inscrita como toada para o Caprichoso, com a assinatura de Enéas Dias (compositor do Garantido) e Adriano Aguiar (compositor do Caprichoso). Os bois-bumbás só aceitam composições de autores exclusivos. Depois de uma polêmica disputa pública entre os dirigentes dos dois bois-bumbás, "Miscigenação" apareceu no CD do Garantido sem a parceria de Adriano Aguiar.

Enquanto no âmbito externo especulava-se que o tema do Garantido seria *Coração, tambor da vida*, referência à toada homônima, de Geandro Pantoja, Demétrius Haidos e Néferson Cruz, que também consta do CD de 2011, "Miscigenação" tocava, sistematicamente, na Cidade Garantido e pelas ruas da cidade em carro de propaganda

volante. Quem cuidou da divulgação de "Miscigenação", só anunciada como tema do espetáculo após a escolha do repertório do CD, foi o próprio presidente do boi-bumbá. Como me referi anteriormente, o Garantido não depende do tema para desenvolver o boi de arena, porque a Comissão de Arte se orienta pela modalidade espetáculo "revista do cotidiano", cuja montagem das peças lítero-musical-teatral não se prende a uma sequência de episódios nas três noites de espetáculo. Com efeito, é a partir da definição do tema que as peças começam a ser encaixadas em seus respectivos blocos, conforme cada noite.

#### 4.5. Montagem do espetáculo

Inicialmente, a Comissão de Arte estabelece uma rotina de trabalho para montar os espetáculos de cada noite, que têm como base os vinte e um itens do regulamento do festival.

B-A COMUM	B-C CÊNICO-COREOGRÁFICO	B-B ARTÍSTICO
MUSICAL	D-C CENICO-COREOGRAFICO	b-b ARTISTICO
Apresentador	Porta-Estandarte	Ritual Indígena
Levantador de Toadas	Sinhazinha da Fazenda	Tribos Indígenas
Batucada/Marujada	Rainha do Folclore	Tuxauas
Amo do Boi	Cunhã-Poranga	Figura Típica Regional
Galera	Pajé	Alegoria
Toada (letra e música)	Boi-Bumbá (evolução)	Lenda Amazônica
Organização do Conjunto	Coreografia	Vaqueirada
Folclórico		

Quadro 1. Itens do regulamento do Festival Folclórico de Parintins.

Então se iniciam as buscas pela fundamentação teórica e prática do temaespetáculo e de cada um dos itens que o compõem. Vasculham-se teses acadêmicas, livros, revistas e o repertório do imaginário – de cada um dos artistas – dos povos amazônicos. Os porquês da *Miscigenação*, por exemplo, apoiaram-se nos estudos de sociólogos e antropólogos sobre a formação biossociocultural da Amazônia. Os boisbumbás de Parintins também não têm escapado ao mito das três raças.<sup>110</sup> Vêm-me, a esse

110 Os bois-bumbás de Parintins prendem-se à ideia de que o bumba meu boi ou o boi-bumbá são uma contribuição das culturas negras, índias e brancas.

177

propósito, as análises de Samuel Benchimol (1999) e Darcy Ribeiro (2002), bastante citadas por Fred Góes nos seus argumentos para o espetáculo de 2011. Assinala Benchimol:

Assim sendo [referindo-se aos povos que migraram para a região desde a colonização até os dias de hoje], a Amazônia é um segmento tropical de múltiplas correntes e grupos culturais. A sociedade que aqui se formou traz, ainda, as marcas e os insumos sociais, biológicos e étnicos de muitos povos, tradições e costumes. Por isso, nos tornamos, como bem visualizou Gilberto Freyre, uma sociedade aberta, social e acolhedora, capaz de incorporar novos valores e técnicas, adaptando-os e recriando-os. Apesar das múltiplas forças e formas de modernização e terraplenagem cultural, conseguimos manter vivas as peculiaridades regionais e a nossa identidade amazônica, que enriquece e valoriza os outros regionalismos brasileiros (BENCHIMOL, 1999, p. 15).

A esse respeito, Ribeiro, que é interpretado como um dos disseminadores do mito das três raças, não esconde o otimismo com a futura civilização mestiça brasileira:

Somos povos novos ainda na luta para fazermos a nós mesmos como um gênero humano novo que nunca existiu antes. O Brasil é já a maior das nações neolatinas, pela magnitude populacional, e começa a sê-lo também por sua criatividade artística e cultural. Precisa agora sê-lo no domínio da futura civilização, para se fazer uma potência econômica, de progresso autossustentado. Estamos nos construindo na luta para nos fortalecer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra (RIBEIRO, 2002, p. 444-445).

A pesquisa de fundamentação do espetáculo de 2010/2011 foi realizada por Fred Góes. O fechamento do texto é precedido de discussão com os membros da Comissão de Arte e da diretoria. Textualizado, o *fundamento* é um discurso enxuto e objetivo para convencer os jurados de que o que eles assistem embasa-se em registros históricos e/ou no imaginário dos povos da Amazônia. O fundamento chega aos jurados por meio do roteiro do espetáculo, editado em formato de revista, toda em cores e em papel de alta qualidade. Toda *performance* do espetáculo é explicada em detalhes nessa publicação, que também traz uma preleção do presidente, história resumida do boi-bumbá, a apresentação dos itens, programação prevista para cada noite e as letras das toadas.

Estabelecido o tema e seu fundamento, os artistas da Comissão de Arte simulam todos os momentos dos três espetáculos. Entram em cena os projetistas e desenhistas, profissionais organizados em dois grupos: um que capta as ideias e as representa em

imagens rascunhadas e o outro, que as transforma em desenhos finalizados, sempre em cores. A rascunhada é o momento mais importante da elaboração do boi de arena. Tratase de uma "tempestade de ideias" que varre os confins das ordens, das classificações e das linguagens. Esse é o momento, para os artistas, das viagens metafóricas e utópicas. O artista de ponta e figurinista Roberto Reis o define assim: "Nesses dias [de criação] a gente "viaja" sem limites. A qualquer momento podemos nos deparar com uma grande sacada. Aí vale a pena pensar no boi na hora de dormir, na mesa de bar ou na sala da Comissão de Arte" (REIS, anotações em 2011).

No rascunho, as várias ideias se agitam como se estivessem num liquidificador para, desse processo, resultarem os primeiros esboços do boi de arena. Há sempre uma proposta central determinada pelo tema, mas, nessa fase, não existem ideias resistentes a essa tempestade criativa. A rascunhada, portanto, é um momento de confronto de ideias particulares em busca de ideias "consensualizadas" em benefício do espetáculo geral. É nessa fase que aparece mais nitidamente o conflito entre as forças que determinam o formato do espetáculo. "É preciso parar... Não dá mais para sustentar um espetáculo onde as alegorias escondem os brincantes. Esse formato está superado. Precisamos criar um novo espetáculo", reclama um dos membros da Comissão, que pediu para não ter seu nome publicado.

Outra voz, por sua vez, pondera: "A grandiosidade é a marca do boi. Os brincantes e a galera estão acostumados a esse tipo de espetáculo. Se fizermos uma mudança radical, podemos esmorecer os brincantes e a galera, e perder no nosso próprio terreno". Das entranhas desse debate, às vezes radicalizado e violento na defesa dos pontos de vista, é que surgem os primeiros desenhos do espetáculo. O presidente da associação e também membro da Comissão, nesse caso Telo Pinto, funciona como arrefecedor das tensões e, quando necessário, tem a palavra final. "Cada um dos artistas tem suas vaidades e convicções. Elas são colocadas à mesa para ser discutidas. Existem as situações de conflitos, mas, no final das contas, tudo converge para o que for melhor para o boibumbá" (PINTO, anotações em 2011).

Dos rascunhos às pranchetas dos desenhistas e dessas aos computadores, as ideias ganham movimentos tridimencionais. Os membros da Comissão de Arte e alguns poucos convidados assistem aos momentos apoteóticos do boi-bumbá em realidade virtual meses antes de ocorrerem no bumbódromo. Júnior de Souza acentua a importância da computação gráfica ao espetáculo: "Esse é o espetáculo perfeito. É por meio dele que nos

orientamos para realizar o espetáculo real, quem nem sempre ocorre perfeitamente" (SOUZA, anotações em 2011). Pude constatar que Júnior de Souza age para fazer funcionar grandes estruturas alegóricas, assim qual o artista plástico Roberto Reis e o desenhista Alexandre Haidos, o "Grego", conseguem, em segundos, transformar a imaginação em desenhos perfeitos e convincentes.

Roberto Reis é o responsável pela criação das roupas dos destaques individuais – Sinhazinha da Fazenda, Porta-Estandarte, Rainha do Folclore, Cunhã-Poranga e Amo do Boi, da Batucada e das Tribos. Chico Cardoso define os cenários, as cenas e a coreografia do espetáculo. A convergência dessas habilidades é articulada por Fred Góes. Como coordenador da Comissão, Fred precisa, além de acompanhar todos os processos de elaboração e realização do espetáculo, ter uma visão geral e particular do funcionamento do boi-bumbá. Cabe-lhe a mediação das diretrizes macro e micro entre artistas e outros segmentos envolvidos diretamente na produção do espetáculo.

Dos desenhos e das imagens computadorizados em três dimensões, os projetos das alegorias e figurinos passam para os galpões e ateliês. Os realizadores dessa fase são os artistas de ponta, especialistas na arte de transformar aquilo que foi imaginado em artefatos artísticos espetaculares. O início das atividades nos galpões é tão importante que é precedido de uma celebração eucarística, no curral, ocasião em que os torcedoresdevotos rogam a proteção de Deus e do padrinho do boi, São João Batista, para que os artistas realizem suas obras sem atropelos e conquistem a vitória.

O rito religioso, na tradição do Garantido, é um pedido de licença às forças sobrenaturais para que os artistas ocupem galpões e ateliês em estado de inspiração. "Tudo isso [o padre aponta para as alegorias espalhadas no curral] é um dom que vem de Deus. Só precisamos acreditar que Ele pode nos dar muito mais do que aquilo que já nos deu". Vive-se o culto ao boi e ao Cristo: alinham-se os rituais antes separados pela concorrência de domínio simbólico. O sacrifício da vida pela ressurreição prometida se enche de significado nesse momento extraordinário. Na sala da presidência, logo após a missa, os artistas recebem seus projetos, assinam contratos de trabalho e se informam das regras que nortearão suas atividades.

Dali em diante, os artistas de ponta e as suas equipes trabalharão nos galpões, em espaços delimitados de acordo com tamanho previstos para as alegorias e com a ordem do translado desse material para o bumbódromo. Os três galpões do Garantido estão sempre lotados de restos das alegorias dos anos anteriores. Antes de os artistas entrarem

em atividade, eles passam por limpeza geral, checagem das instalações elétricas e hidráulicas, arrumação e reciclagem das estruturas metálicas. O galpão principal tem goteiras em várias áreas e, por questão de segurança, alguns setores param nos dias de chuva.

Em 2010/2011, a direção do Garantido determinou que fosse reaproveitado todo o material que não comprometesse o acabamento do espetáculo nem a segurança dos brincantes. "Precisamos economizar para pagarmos as dívidas acumuladas do boi. Se não fizermos isso corremos o risco de inviabilizamos nossa brincadeira" (PINTO, anotações em 2010).

Em novembro de 2010, um grupo de figurinistas e artesãos entrou no galpão de tribos para selecionar material. Milhares de penas sintéticas com pontas quebradas, que em época de abundância seriam jogadas no lixo, foram aparadas com tesouras caseiras e reaproveitadas. O figurinista Fernando Sérgio Gudu, especializado em fantasias de tribos e de tuxauas, disse-me estar satisfeito com a reciclagem: "Dá trabalho, mas é gratificante constatar que é possível colaborar com o caixa do boi e com a natureza" (GUDU, anotações em 2010).

Trabalho idêntico foi realizado nos galpões das alegorias. Cada um dos artistas de ponta escolheu o seu material. Amarildo Teixeira explicou-me que o reaproveitamento das "sucatas" deve se ajustar ao formato das novas alegorias e à necessidade de segurança. "Dependendo da alegoria, dá para reaproveitar até cem por cento das estruturas de ferro e aço das bases das alegorias" (TEIXEIRA, anotações em 2010).

A reciclagem se realiza por meio de uma varredura nas alegorias que se encontram dentro e fora dos galpões. A visão que se tem desses espaços é de uma floresta cheia de bichos feitos de ferro retorcido, sem partes dos materiais que lhes recobriram. Os olhos reclamam a profusão de cores e a coerência do espetáculo de arena, mas as cores se esmaeceram e o que se vê no ferro nu é ferrugem em abundância; ali repousam restos incoerentes de um espetáculo.

Há casos em que podem ser reaproveitadas alegorias por inteiro. No festival de 2010/2011, o Garantido levou para o bumbódromo uma cobra-grande que, em razão de problemas na montagem dos módulos, ficou fora da visibilidade dos jurados e do público. Fred Góes justifica: "É no mínimo prudente que essa cobra seja reaproveitada, com algumas modificações, no conjunto de outra alegoria, em outro contexto e outro cenário.

Não podemos simplesmente desperdiçar todo esse material por capricho de não reapresentar a cobra" (GÓES, anotações em 2010).

Após distribuir as tarefas aos galpões e aos ateliês, os membros da Comissão de Arte passam a fiscalizar a execução dos projetos para que nenhum deles escape ao que foi planejado. Uma pequena mudança "não avisada" numa alegoria pode comprometer todo o espetáculo. É oportuno relembrar que as alegorias, as cenas e os cenários foram desenhados conforme a planta baixa do bumbódromo. Os módulos de cada cenário devem ser montados em questão de segundos. Os encaixes precisam ser perfeitos. Júnior de Souza fala sobre essa precisão necessária: "Uma peça fora do lugar pode comprometer o trabalho de todo mundo. A ninguém é dado o direito de errar na arena. Não dá para contar com a sorte. Temos que contar com o que está planejado" (SOUZA, anotações em 2010).

Há sempre conflito entre os membros da Comissão e os artistas de ponta. É comum que os primeiros queiram modificar partes dos projetos que recebem nas plantas, sempre com o propósito de aperfeiçoá-los e imprimir neles suas características. Nem sempre isso é possível, porque alegorias, indumentárias, roupas, cocares e adereços compõem um mosaico. "As mudanças precisam ser "negociadas". Não significa que os artistas estejam impedidos de criar, de imprimir sua marca pessoal na obra que realizam. Eles têm uma margem para fazer isso, só não podem é atropelar o planejamento da apresentação do boi" (GÓES, anotações em 2010).

Esse conflito decorre da não participação da maioria dos executores nas discussões e decisões da Comissão de Arte. Só os seus membros e um seleto grupo de diretores conhecem, com antecedência, os detalhes do espetáculo de cada uma das três noites de festival. Os itens surpresas, por exemplo, são guardados a sete chaves e mantidos distantes dos holofotes da imprensa. O artista, a certa altura, não pode mais fugir do que foi planejado, uma vez que a sua alegoria é apenas mais uma das inúmeras peças de um quebra-cabeça que precisa ser resolvido, com perfeição, no tempo estipulado pela competição.

Estabelece-se, a partir da Comissão de Arte, uma hierarquia de trabalho e poder entre os grupos de artistas. Os artistas de ponta formam o grupo que conquistou a graduação mais alta, que é o reconhecimento da sua habilidade artística pelo poder de competição que ela representa no quadro do boi-bumbá. Esses profissionais são disputados pelos dois bois-bumbás e, nessa fase da competição, são poucos os que se mantêm fiéis a sua cor preferida diante das vantagens oferecidas pelo "contrário". A

disputa dos bois-bumbás na arena alimenta, também, a "rivalidade" entre artistas. Na computação dos artistas, a vitória do seu item tem tanto valor quanto a vitória do boibumbá. Depois, seguem-se os grupos de desenhistas de punho e virtuais, soldadores, pintores, costureiros etc., que se distinguem por classificação alfabética (soldador A, soldador B, ajudante de soldador etc.), porém sem a denominação de artista de ponta. Nos galpões e ateliês todos se reconhecem como artistas do boi.

A presidência da Comissão de Arte é um cargo da confiança do presidente da associação. Por isso, o escolhido não precisa ser um artista de ponta na concepção parintinense de classificar os profissionais que fazem o boi de arena. Mas deve ser necessariamente alguém que, além de conhecer o boi-bumbá de ponta a ponta, esteja afinado em termos políticos com a presidência do boi-bumbá. Os fatores profissionais e políticos precisam estar conjugados nessa escolha, afinal o espetáculo é atividade-fim da associação e os impactos de suas decisões deságuam negativa ou positivamente nos galpões, nos ateliês e na arena do bumbódromo. O bom desempenho do boi na arena resulta na valorização da competência do presidente e sua diretoria.

Observei, em várias ocasiões, que os artistas estimulam a disputa das suas habilidades pelos bois-bumbás. Antes da definição do quadro de artistas de ponta que entrarão nos galpões correm as especulações a respeito da composição do elenco de cada boi-bumbá. Esse é o momento do jogo da valorização da mão de obra do artista: o boi, necessariamente, precisa se assegurar, dez meses antes do festival, de que contará com uma "equipe de ponta" para atingir a meta de tornar-se campeão.

Instalou-se na *Cidade Garantido*, em 2010/2011, a temeridade de que o boibumbá poderia perder os seus melhores artistas para o "contrário", que estaria disposto a enfraquecê-lo na arena antecipadamente. O vaivém dos artistas entre os dois bois-bumbás aponta para a necessidade de assegurar a vitória na competição. As cifras reais e irreais que alimentam esse mercado deságuam nos negócios do *show bussines*, onde a vitória se transforma em ativo simbólico, como na aquisição de mais confiança dos patrocinadores, dos credores, dos brincantes e das galeras.

Acompanhei a angústia de um artista de ponta – ele pediu para não ter o seu nome publicado – que se sentia tentado a trocar de boi por uma proposta monetária mais vantajosa, porém conflitante com os seus princípios de torcedor fiel. "O contrário perguntou-me por quanto de dinheiro eu trocaria de boi [Garantido]. Respondi que iria

por R\$ 200 mil [por temporada], mas seus emissários foram embora e não retornaram mais".

As histórias de assédios a artistas de ponta circulam, com desenvoltura, nas reuniões informais de diretores e artistas dos bois-bumbás. Elas ajudam a estimular os preços do mercado de artistas. Dias mais tarde, o artista me contou o desfecho do assédio: "Cara, eles [os emissários do contrário] não retornaram mais; melhor para mim, porque eu não trocaria de boi neste momento". Entendi que esse artista dificilmente trocaria de boi, até porque, no Caprichoso, havia vários artistas com habilidades idênticas as suas, enquanto, no Garantido, ocupava lugar de destaque no *staff* de artistas.

O responsável pela coesão dos artistas é o coordenador da Comissão de Arte. Ele precisa demonstrar carisma e habilidade política nos momentos mais difíceis, sejam eles causados por fatores idiossincráticos, por definição dos contratos de trabalho ou por falta de pagamento. Testemunhei Fred Góes tentando convencer artistas a não trocarem de casa ou se explicando a respeito dos porquês da falta de dinheiro. Uma tarefa difícil, porque o boi-bumbá Garantido passa por uma prolongada crise financeira em razão de administrações desastrosas. Os bois-bumbás se mantêm dos repasses dos patrocinados mais robustos, como Ministério da Cultura, Correios, Nestlé, Governo do Amazonas e Coca-Cola, que só adiantam seus pagamentos a partir dos quatro meses que antecedem ao festival. Diretores do Garantido se dizem "obrigados" a comprar materiais a prazo por preços muito além do que poderiam pagar à vista.

A Comissão de Arte também tem papel importante na contenção dos ânimos dos artistas que o boi-bumbá precisa manter para realizar o seu projeto de arena. Os artistas, por sua vez, tencionam para conseguir adiantamento de dinheiro e, também, preparam terreno para a assinatura do contrato mais vantajoso. O coordenador funciona, nessas horas, como mediador das reivindicações dos artistas perante o presidente do boi-bumbá.

Para cada caso, estabelece-se uma solução que, geralmente, é um "adiantamento" para ser descontado no futuro contrato ou acerto de contas de contratos pendentes. O mercado de trabalho desses artistas ainda se move por meio de uma relação capital-trabalho precária, disfarçada numa relação empresa-empresa, porque cada equipe de artistas de ponta funciona como microempresa.

Em igual proporção aos ataques do contrário, o boi também dissemina informações para esfriar os ânimos dos artistas em disputa. No Garantido, circulou a informação de que os artistas que se transferiram para o Caprichoso, no ano anterior,

imploravam agora para retornar à antiga casa, mas que seria impossível aceitá-los diante da decepção causada por eles aos brincantes e torcedores. Nas rodas de conversa entre artistas e brincantes ganhava corpo, a cada dia, o argumento de que os motivos do arrependimento não se relacionavam tanto com a escassez de dinheiro, que não seria problema para o contrário (Caprichoso). Enfatizava-se, todavia, que os "traíras" (traidores) estavam infelizes porque agiram contra o próprio coração. "Tem cara (artista) que sente banzo. É vero (verdade). Não duvide, porque a distância que separa Garantido e Caprichoso é a mesma que entre dois continentes" (Anotações em 2010).

Pude verificar, em várias ocasiões, que os boatos se sustentam em casos reais, evidentemente que elevadas a situações às vezes absurdas. Uma informante [ela pediu para não ter o seu nome revelado] que participou da Comissão de Arte do Caprichoso me confidenciou: "Percebo que os artistas que vêm do Garantido trabalham com responsabilidade e profissionalismo, mas nunca vestem a camisa do nosso boi-bumbá com paixão" (Anotações em 2010). Em conversa com o artista que disse ter recebido a proposta de R\$ 200 mil para se transferir para o boi contrário, anotei ainda: "Fiz uma proposta para não ir. Lá serei mais um. Aqui, onde comecei, meu trabalho é reconhecido; aqui sou o artista do Garantido, e assim posso brilhar lá fora também". O "lá fora" se traduz em visibilidade na mídia e possibilidade da oferta de trabalho fora do festival, como no Carnaval de Manaus, Belém, Macapá, Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis e Rio Grande do Sul.

No Garantido, corriam boatos, em 2010/2011, quando o levantador de toadas David Assayag se transferiu para o Caprichoso, após derrota em disputa eleitoral pelo controle da associação. David Assayag fez carreira de quinze anos consecutivos no Garantido e havia reafirmado na imprensa, sempre que lhe perguntavam sobre a possibilidade de mudar de boi, que, para ele, seria mais fácil adotar outro sexo. Já no Caprichoso, vangloriava-se de ter levado consigo outros artistas estratégicos do Garantido, entre eles o número dois da Batucada, o "Baleinha".

Havia, em 2010/2011, a preocupação reforçada de estudar, cuidadosamente, cada pleito e cada movimentação dos artistas, para mantê-los coesos na Cidade Garantido. Essa é uma das tarefas não explícitas no contrato de trabalho dos membros da Comissão de Arte, mas cumprida à risca: agir para manter os melhores na equipe, preferencialmente

\_

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> Informante pediu para não ter o nome divulgado.

os melhores que se formaram na tradição do boi-bumbá. Trata-se de tarefa difícil, principalmente com a suposta escassez de dinheiro em caixa.

O coordenador da Comissão de Arte assume, então, a função de mediador do diálogo entre o artista assediado ou insatisfeito e o presidente do boi-bumbá. Há, nessas ocasiões, esforço redobrado para que o boi-bumbá não perca os artistas necessários ao andamento do projeto do boi de arena, mesmo sem a certeza de um contrato de valor jurídico. Prevalece, para efeito de distensão dos ânimos, a palavra dada como compromisso, mesmo que isso não signifique nenhuma garantia de que ela será cumprida integralmente. No Garantido, tornou-se comum o acúmulo de dívida com fornecedores, funcionários e prestadores de serviços, mas os artistas não se orientam por essa recorrência. O importante mesmo, para eles, é estar com os nomes nas rodadas de especulações sobre "quem é quem" nesse jogo que nunca cessa.

Os impactos das decisões da Comissão de Arte reverberam além do ambiente artístico. Ele se prolifera, também, pela política e economia interna e externa dos boisbumbás. O festival, como espetáculo para as massas, é espaço privilegiado de visibilidade social, que se amplia com a cobertura da imprensa tradicional (TV, rádio e impressos) e das novas mídias (internet e suas redes sociais). Os itens individuais são os que mais se beneficiam politicamente — dentro e fora do boi. Suas palavras e opiniões têm peso diferenciado, são levadas em consideração, mesmo que, depois, sejam contrariadas nas macrodiscussões imposta pelo mercado.

Não raros, por isso, os conflitos entre os brincantes influentes e a Comissão de Arte. Em 2010/2011, a Comissão produziu um VT para chamar os brincantes para a gravação do primeiro DVD de toadas ao vivo, na Cidade Garantido, com a participação dos artistas que formavam as atrações do *show*. Na peça, destacava-se o estreante levantador de toadas Sebastião Júnior, cujo propósito seria massificar a sua imagem, para consolidar-se em empatia com o público. O assunto foi parar numa sessão da Câmara de Vereadores, por intermédio do levantador de toadas e vereador Júnior Paulain (PSDB), que se disse desprestigiado na publicidade. A peça foi retirada do ar, e no seu lugar foi colocada outra, com igual destaque para ambos.

Uma mudança no conceito de espetáculo pode causar alargamento ou encolhimento do orçamento. Enxuta, a realização do espetáculo exige menos pessoal, menos material – e/ou mais mão de obra barata e mais material barato. Essa era a situação do Garantido em 2010/2011: a da necessidade de realizar um espetáculo barato, sem que

isso implicasse em perda de competitividade. O investimento deve caber no formato e no conteúdo do espetáculo, por isso, a tarefa da Comissão de Arte é a de planejar a quantidade de brincantes, de módulos alegóricos, a armação do espetáculo na arena e os materiais que seriam utilizados.

Em razão da crise financeira por que passa, o Garantido decidiu simplificar o espetáculo. Desse fato resultou a política da reciclagem abordada anteriormente. Para realizar esse trabalho foram convocados alguns dos artistas e suas equipes, enquanto outras seriam incorporadas posteriormente. Havia várias versões para a escolha de uns e não de outros. Uma delas era de caráter tangencial: não havia trabalho para todos, porque o material reciclado se ajusta ao trabalho realizado por determinadas equipes especializadas em confeccionar indumentárias de tribos. Mas, da parte dos não contemplados, houve reclamação de favorecimento aos artistas alinhados ao grupo que dirige o boi-bumbá.

De modo oficioso, membros da Comissão de Arte explicaram que preferiram os mais enraizados na tradição do boi-bumbá em face do acesso que têm, antecipadamente, aos segredos do espetáculo. Não descartam a variável política, porém não a admitem como determinante. Explicou Fred Góes: "O primeiro critério é a competência, que deve se somar ao enraizamento na tradição do boi-bumbá" (GÓES, anotações em 2010).

À equipe que foi convocada foi exigido que se mantivesse calada quanto ao início do trabalho nos ateliês. Primeiro, para não despertar a atenção do contrário, depois para não estimular a pressão dos não convocados sobre a diretoria. Mesmo assim, o vazamento dessa informação foi inevitável e logo se acentuaram as pressões para definição de todas as equipes. Esse fato se constitui em mais um problema a ser bem administrador pela Comissão de Arte, para não dispersar os artistas que seriam estratégicos nas próximas etapas.

Os membros da Comissão de Arte também são responsáveis pelas pesquisas de materiais e tecnologias, nos mercados nacional e internacional, adequados ao tamanho e aos objetivos do espetáculo almejado. Em geral, eles realizam esse trabalho de modo permanente, e já chegam às reuniões de concepção do boi de arena com suas sugestões para serem avaliadas pelo grupo. Há casos em que esses insumos já foram testados por eles mesmos em escolas de samba, em encenações natalinas ou em espetáculos musicais em outras cidades do país.

Teoricamente, a palavra final para a aquisição de serviços, equipamentos e materiais é do presidente do boi-bumbá, mas as decisões que envolvem a realização do espetáculo estão sempre com o carimbo de autorização da Comissão de Arte. Por isso, não é exagero enfatizar que muitos dos negócios dos bois-bumbás passam, ao menos indiretamente, pela avaliação desse grupo de artistas. Tanto é que são os seus membros que visitam fornecedores para testar ou verificar a possibilidade de funcionamento desses insumos no espetáculo. Afinal, todas as peças têm de se encaixar no espaço e no contexto da apresentação do boi-bumbá na arena, seja ela o homem que voa em cápsula movida a hidrogênio, um voo de baloeiro ou o salto do paraquedista Sabiá.

### 4.6. Conselho de Arte

Minha incursão pelos bastidores do boi-bumbá Caprichoso foi bem limitada por que fui compreendido pelos seus dirigentes como um "contrário" com raízes na Baixa de São José, fato que poderia gerar constrangimentos tanto a mim quanto aos meus anfitriões. Não foi possível acompanhar, ao menos *in loco* e de modo sistemático, o trabalho do Conselho de Arte nem dos artistas em seu ambiente de trabalho, mas contei com a colaboração de entrevistados oficiais e oficiosos que amenizaram as diversas dificuldades que poderiam prejudicar este estudo. Não se trata de situação inusitada: os espetáculos dos bois-bumbás parintinenses são elaborados em segredo. Mesmo quem trabalha nos núcleos artísticos sofre as pressões e as tensões geradas pela desconfiança do vazamento de informações que possam prejudicar o boi-bumbá, afinal o espetáculo se sustenta na aparição do surpreendente.

O documentarista e diretor cinematográfico Roberto Roger Santana revelou-me um episódio que ilustra "os limites entre o permitido e o proibido" (SIMMEL, 2011) das comunidades de artistas que produzem os espetáculos dos dois bois-bumbás. Santana disse-me que foi convidado por Juarez Lima, em 1997, com quem havia trabalhado no Carnaval da Escola de Samba Independente de Aparecida, em Manaus, para atuar na direção de espetáculo do Garantido, mas acabou contratado pelo Caprichoso. Para Santana, os episódios que levaram a sua contratação já lhe indicavam a tensão que gera a competição dos bois-bumbás. Juarez estava no Garantido, mas mantinha seus vínculos afetivos com o "outro" curral.

Ele percebeu que o amigo era pressionado por dirigentes do Caprichoso para não levar outros profissionais para o "contrário". Os dois almoçavam em um restaurante da cidade, quando um rapaz, que havia chegado de motocicleta, chamou Juarez para uma conversa particular, durante a qual Santana ouviu a citação do seu nome. Santana lhe questionou: "O que foi que ele falou no meu nome lá?". Juarez Lima lhe respondeu: "Não, é porque o Braga Neto [empresário torcedor do Caprichoso] me mandou um recado: já que eu estou no Garantido, que eu não leve você para lá" (SANTANA, entrevista em 2012). A reunião com o Garantido não teve sucesso porque, segundo Santana, a associação passava por dificuldades financeiras e sequer poderia lhe fazer uma proposta de contrato, conforme havia lhe informado a sua interlocutora.

No Caprichoso, Santana não seria, necessariamente, um "estranho no ninho", porque sempre foi "torcedor azulado" e já havia participado do espetáculo do boi-bumbá como figurante. Mas para exercer a sua função de roteirista e assistente de direção, enfrentou dificuldade em razão da forma como é conduzida a elaboração do espetáculo. "[...] era meio complicado porque havia um segredo muito grande. Tudo era fechado, quem sabia a história toda do espetáculo era o Simão Assayag. Ele é quem era o mentor, que criava tudo" (SANTANA, entrevista em 2012). Dessa feita, ele passou a trabalhar diretamente como Simão Assayag, na confecção do roteiro para o apresentador do espetáculo, o jornalista e radialista Gil Gonçalves. Mas, certo dia, Santana disse que viveu uma situação constrangedora:

Houve um dia de ensaio que foi meio complicado para mim. Por quê? O Gil chegou à reunião e disse assim: o pessoal do Garantido recebeu todo o roteiro do espetáculo do Caprichoso. Senti-me tão mal com aquele negócio. Se eram o Simão e ele que sabiam [a respeito do roteiro] – e eles eram as pessoas do boi – eu, que era um novato, só poderia ter sido eu. Fiquei assim meio suspeito. Fiquei numa situação muito difícil. Essa conversa "rodou" e chegou aqui, no *bar do Boi* [em Manaus] através de *fax* (SANTANA, entrevista em 2012).

Recorri, portanto, a entrevistas, a conversas informais, a fontes secundárias para tentar compreender a elaboração e realização do espetáculo do boi-bumbá Caprichoso. O *modus operandi* não muda significativamente de um boi-bumbá para o outro, mas há diferenças a destacar. No boi-bumbá Caprichoso, ao contrário do que ocorre no

Garantido, a elaboração do espetáculo começa com a escolha do tema, por volta de setembro, também após avaliação do festival anterior. Em seguida, o Conselho de Arte estabelece, por meio de debate interno, o planejamento das três noites do boi de arena, com a inclusão dos seus respectivos subtemas, seguindo o formato *ópera cabocla* implantado por Simão Assayag, em 1997. O tema daquele ano foi: *Caprichoso, o boi de Parintins*, com os seguintes subtemas: dia 28: o *Boi da Promessa*; dia 29: *Amazônia Ayakamaé – uma história de amor*; e dia 30: *Amazônia Catedral Verde*. Em 2011, o boibumbá apresentou o tema *Viva a cultura popular*, com os seguintes subtemas: primeira noite, *Brasil de todas as cores*; segunda noite, *Amazônia de muitos amores*; terceira noite, *Parintins de tantos valores*.

O diretor de arena do Caprichoso, Edwan Oliveira, informa que o propósito do Conselho é expor o tema em três histórias, três capítulos ou três parágrafos entrelaçados por um fio condutor comum, como numa ópera. "Dentro de cada subtema, de acordo com cada região que será falada, nós definimos o que é lenda, o que é figura típica, o que são as tribos dentro do contexto dessa noite toda" (OLIVEIRA, entrevista em 2011). Depois dessa etapa, o Conselho tem em mãos uma proposta para o seu espetáculo e repassa seus elementos e fundamentos teóricos aos compositores.

No Caprichoso, a escolha das toadas se define por meio de dois processos: por edital e por encomenda dos conselheiros e da diretoria da associação. O edital é publicado, geralmente, em setembro, com o encerramento das inscrições em outubro ou novembro. A seleção das toadas é feita em audição dos conselheiros e convidados antes do final de cada ano, para que o CD seja gravado em estúdio e impresso em janeiro ou fevereiro. Há temas mais complexos, segundo o membro da Comissão de Arte Zandonaide Teixeira Bastos, que requerem uma conversa entre os conselheiros e os compositores "mais ligados" ao boi-bumbá. "E colocamos que o Conselho precisa de um contexto de uma região ou daquele povo, para que a apresentação se complete" (BASTOS, entrevista em 2011). As toadas encomendadas se referem ao tema geral do espetáculo, às mitologias indígenas e às figuras típicas regionais, teoricamente sujeitas a uma avaliação mais especializada dos jurados.

No geral, as toadas devem sugerir o desenvolvimento das alegorias, dos figurinos, das coreografias e o comportamento das galeras. O conselheiro Edwan Oliveira, artista de adereços, indumentárias e alegorias, explica que a toada é o fio condutor do espetáculo e, por isso mesmo, a escolha tem de ser primorosa. "Muitas toadas são escritas sem que

haja um contato com a sinopse do projeto. Há aquelas que se encaixam no projeto; as que não encaixam são modificadas, caso aprovadas no concurso de toadas" (OLIVEIRA, entrevista em 2011). Os conselheiros podem sugerir mudanças aos autores das toadas, para que elas se amoldem no projeto do boi de arena.

Depois de definir a sinopse do espetáculo, de escolher as toadas e eleger os motivos das alegorias, como lendas, rituais e figuras típicas, o Conselho de Arte se reúne para discutir quais características artísticas serão abordadas em cada um dos blocos alegóricos. Edwan Oliveira informou, por exemplo, que, numa lenda de cobra-grande, primeiro ponto a ser analisado é o conteúdo da toada: verifica-se se a letra tem relação com essa cobra-grande proposta para o espetáculo, uma vez que as abordagens sobre um mesmo tema variam de compositor para compositor, mesmo que ele se repita por cinco ou dez vezes. "Buscamos a pesquisa que o compositor usou para confeccionar essa toada. Nessa letra, há algumas dicas sobre os rumos dessa lenda: se ela vai para o rumo indígena, para o rumo caboclo ou para rumo do lendário" (OLIVEIRA, entrevista em 2011).

Baseados nessas informações, os membros do Conselho fazem os rascunhos das alegorias, dos itens e das demais peças do espetáculo. Um desenhista faz o acabamento do projeto final, que é entregue aos artistas de ponta logo após o Carnaval, quando os galpões voltam a confeccionar as alegorias. Em razão do rigor na execução desse planejamento, os dezesseis membros do Conselho<sup>112</sup> devem, necessariamente, permanecer em Parintins à disposição do boi-bumbá de setembro a junho. Os artistas têm um prazo para apresentar prováveis ajustes ao Conselho de Arte. O diretor de projetos do Caprichoso, Gil Gonçalves, destaca que, desde a época de Simão Assayag, o espetáculo do boi-bumbá está fundamentado na pesquisa acadêmica, no conhecimento popular e nas informações recolhidas do cotidiano das populações amazônicas. "A gente passa pelo menos cinco meses fazendo um trabalho de pesquisa [sobre aquilo] do que seria importante para o Caprichoso mostrar na arena. A gente gosta de apresentar algo novo, uma lenda nova, um mito novo, o que nunca foi visto" (GONÇALVES, entrevista em 2011).

Entre os artistas do boi, existe o reconhecimento de que o artista plástico e engenheiro civil Simão Assayag deixou um grande legado ao boi-bumbá. Primeiro, teria

\_

Membros do Conselho de Arte em 2011: Aldaci Castro, Augusto Savedra, Camilo Ramos, Edwan Oliveira, Edwandeer Batista, Emerson Brasil, Erik Nakanome, Erinaldo Batalha, Gil Gonçalves, Jair Almeida, Larice Butel, Makoy Cardoso, Peta Cid, Waldir Santana, Wando Cruz e Zandonaide Bastos.

introduzido, na associação, técnicas de organização empresarial; segundo, foi responsável pelo planejamento e introdução de inovações artistas e técnicas no espetáculo. Há, na *Revista do Caprichoso 2011*, uma citação de Simão Assayag que confirma essa postura inovadora:

O nosso folclore tem de ter os pés fincados na tradição, mas tem também as mãos livres para criar e inventar. Respeita os mitos, mas sai em busca de novas aventuras, pesquisa lendas, mas encontra técnicas e estilos diferentes. É um navegador em busca de novas dimensões. Não é um toco morto, fincado até o meio, como querem alguns puristas (ASSAYAG, 2011).

Com o espetáculo em forma de ópera, Simão Assayag criou um boi de arena lastreado em pesquisa acadêmica e de campo, introduziu novas técnicas e matérias na confecção das alegorias, como a utilização de estruturas metálicas no lugar das de madeira e, acima de tudo, sequenciou a apresentação do boi-bumbá, tornando-o mais compreensível aos espectadores e aos jurados. Mais tarde, o Garantido organizou o seu espetáculo na forma de "revista do cotidiano", para também se equivaler em organização dentro da arena.

Aliás, artistas que torcem pelo Garantido e trabalham no Caprichoso destacam o planejamento e organização das tarefas nos galpões do boi azul e branco. Disse-me um deles, que pediu para o seu nome não ser divulgado: "Gostaria de estar trabalhando no boi do meu coração, mas, infelizmente, aqui é mais organizado. Existem problemas, sim, mas aqui há menos dificuldades com pagamento e com material para as alegorias, e isso favorece o nosso trabalho" (Anotações, 2011). Para artistas de ambos os bois-bumbás, o Caprichoso é um "boi mais técnico e, por isso, refratário a erros na arena".

## 4.7. Tudo converge para o grande espetáculo

A essa altura já é possível afirmar que o Conselho de Arte e a Comissão de Arte extrapolam a função de conceber e realizar o espetáculo. Suas decisões e influências se espalham por toda a estrutura dos bois-bumbás, que é bastante complexa em seu funcionamento. Juridicamente, os bois-bumbás se relacionam com patrocinadores, governos, empresas e com instituições que surgiram em seu derredor, a Fundação Boi-Bumbá Caprichoso e o Instituto Garantido e as galeras organizadas, também pessoas jurídicas. Juntos, os bois-bumbás e suas organizações "agregadas" mobilizam

profissionais especializados a defenderem os seus interesses que giram em torno dos espetáculos idealizados e realizados pelos artistas do Conselho e da Comissão.

Todas essas ações, por mais diversificadas que sejam, devem desaguar na *viagem* do grande espetáculo, cujo combustível é o mundo do imaginário amazônico. A representação imaginária, na versão espetacular dos bois-bumbás, concretiza-se por meio da imaginação artística em articulação com as aspirações do mercado e dos consumidores, no caso os turistas e patrocinadores. Assim, os bois-bumbás são feitos para os turistas e para os jurados, ambos alvos dos apelos dos competidores. Nesse aspecto, a competição determina a forma e o conteúdo do espetáculo, que não pode mais se produzido aleatoriamente.

Mas essa *viagem* não se realiza apenas entre as margens dos rios ou nas profundezas da floresta. A *viagem* dos artistas se materializa numa aventura compartilhada entre o lúdico e a técnica – o primeiro se caracteriza pela imaginação que tece a vida nas circunstâncias mais diversas e adversas; a segunda se manifesta nas tecnologias – antes, por sinal, imaginação – que permitem a materialização e a fusão de ambos os movimentos espetaculares. Huizinga (2008) aponta que, a partir desse momento, o espírito profissional se sobrepõe ao espírito lúdico, porque lhe escapa a espontaneidade e a despreocupação. Diria que essas sobreposições existem, mas elas ocorrem em alternâncias, em hibridizações ou em metamorfoses.

O espetáculo lítero-cênico-musical, nesse contexto, é o resultado da fusão e transfiguração de imagens e matérias em coisas espetacularizadas – ou em espetáculo realizado na mercadoria. A fusão imagem/imaginada/tecnologia não elimina, todavia, os conteúdos ontológicos dos componentes da tríade – eles subsistem nas linguagens da teatralização, da textualização e da musicalização desta – pelas quais se comunicam os elementos e o conjunto do espetáculo. O índio e sua etnia espetacularizados possuem conteúdos lúdicos – a estilização – e racionalizados – a sustentação teórica da sua existência material e simbólica. Essa fundamentação do *existir* (material e imaginadamente) se torna possível por meio dos registros (orais, textuais, sonoros e imagéticos) captados em pesquisas literárias e de campo. O *existir* no espetáculo do boibumbá parintinense refere-se, portanto, à vivência amazônica e suas relações com a noção de mundo ampliada territorial e cosmologicamente. Quem administra essa complexa e instigante máquina de sonhos e realidades são os membros da Comissão de Arte do Garantido e do Conselho de Arte do Caprichoso.

Entendo que o Conselho e a Comissão tomaram para si o controle da realização do espetáculo, mesmo que, na sua origem, não se tenham dado conta desse papel. Lembremos que surgiu para pôr ordem na bagunça – ou na espontaneidade e na despreocupação – em que se tornava a apresentação do boi-bumbá na arena. A inexistência da coordenação administrativa e artística comprometia o espetáculo desde a concepção até a sua realização. "Cada um dos artistas fazia a sua alegoria, sua tribo ou sua alegoria. Eles também decidiam, isoladamente, quais materiais usariam. O boi (pessoa jurídica), por sua vez, não exercia o menor controle sobre o material e sobre o trabalho dos artistas" (GÓES, anotações em 2010).

A primeira tarefa do Conselho e da Comissão foi a de organizar a produção do espetáculo, a atividade-meio e fim dos bois-bumbás. Esse fato repercutiu na estrutura organizacional das agremiações, como na formação de quadros de artistas e assessorias voltadas à produção de espetáculos amarrados a uma trama coerente com o tema anunciado para a arena. "O tema *Miscigenação* desenvolveu-se no contexto da teoria do intercruzamento racial, que se dá em nível mundial. Nós [do Garantido] vamos representar como ocorreu esse fenômeno na Amazônia" (GÓES, anotações em 2010).

O fenômeno miscigenação já foi representado em festivais anteriores, mas, segundo Fred Góes, o retorno ao tema não se configura como repetição. "Um fenômeno sociocultural nunca se encerra numa explicação; é sempre composto de vários ângulos. O que parece ser repetição, para o artista, é um desafio à inovação, a uma nova estética que deve superar as abordagens anteriores" (GÓES, anotações em 2010). No mesmo ano, o Caprichoso apresentou o tema *Viva a cultura popular*, justificada por seus idealizados igualmente nas contribuições das chamadas "matrizes éticas":

Era consenso entre os artistas que a temática a ser escolhida fosse uma expressão que traduzisse a força que proporcionou ao festival de Parintins uma identidade cultural agregadora, na qual é possível identificarmos as contribuições das matrizes étnicas que formaram a base da cultura popular brasileira (REVISTA DO BOI-BUMBÁ CAPRICHOSO 2011, p. 7).

### 4.8. Autonomia relativa

Observo que o Conselho e a Comissão conquistaram autonomia relativa para produzir espetáculos que destacam temas complexos, como o da formação socioeconômica da Amazônia e suas relações com os temas contemporâneos, mesmo que

sofra influência de forças externas que gravitam em torno dos bois-bumbás – a principal delas é a dos agenciadores culturais, que representam os vários segmentos da indústria cultural. Esse fato, a meu ver, é relevante se levarmos em consideração que o espetáculo do boi-bumbá assumiu como tema geral as culturas amazônicas. Criam-se, nesse ambiente de artistas e intelectuais, condições, ainda que mínimas, para que se estabeleçam a reverberação de debates de questões ancestrais e emergenciais da região. O espetáculo dos bois-bumbás é capaz de elaborar um discurso metafórico que se manifesta na comunicação dos saberes locais/regionais articulados com conhecimento acadêmico e interesses socioeconômicos globais.

A autonomia relativa não faz o Boi-Bumbá de Parintins escapar às críticas do conceito de espetáculo como representação na fase mais narcísica da acumulação do capital (DEBORD, 2008, p. 17-25) nem ao conceito de indústria cultural como aparato sistêmico capaz de controlar os "instintos revolucionários" da cultura (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 143). Ambos captam os avanços do capitalismo e seus impactos sociais em escala global, por meio da exacerbação do consumo (tratamos desse tema no capítulo introdutório), que determina – e controla – certo padrão de vida para sociedades distintas. Então, se o consumismo é um fenômeno pulsante, espetáculo e indústria cultural são conceitos de vidas longas. Não há, porém, como sustentá-los em seus pareceres absolutos e abstratos.

Pressupostos absolutos de ambos os conceitos excluem as sociedades como sujeitos. As sociedades, nessa perspectiva, seriam compostas apenas por massas ou indivíduos alienados também intelectual e espiritualmente – ainda que mediados. Assim, não poderíamos sequer imaginar que, mesmo entrelaçadas, nas teias do consumo, indivíduos e coletividades escapassem ao controle (ou descontrole) total dos manipuladores do mercado. A alienação é inerente ao modo de produção capitalista que afasta o trabalhador do usufruto do seu trabalho, fenômeno que se concretiza na ilusão de que os meios técnicos são capazes, por intermédio da reprodutibilidade, de unir o que se separou em razão da transformação do trabalho em mercadoria.

De igual modo, verifica-se que todo sistema, assim como todo conceito, carrega suas contradições. É do interior deles que emergem as novas realidades, as novas virtualidades e, consequentemente, as novas inquietações, as novas interpretações e os novos conhecimentos. O que dizer da tese quatro de Debord – "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens"

(DEBORD, 2008, p. 14) – diante da sociedade que se aperfeiçoa em interação na medida em que a tecnologia computacional avança para superar paradigmas de mediação? A imagem seria apenas simulacro do concreto ou mediadora de conhecimento do concreto? De igual modo, como compreender a indústria cultural sem levar em consideração que, nas suas entranhas, desenvolveram-se movimentos capazes de abalar os seus fundamentos?

A convivência com a Comissão de Arte e os contatos com membros e pessoas ligadas ao Conselho de Arte instiga-me pensar os bois-bumbás de Parintins como fenômeno sociocultural forjados em bases que suportam e superam os desafios da dinâmica e do peso tecnológico do consumo exacerbado por meio de metáforas e metamorfoses que reavivam os mundos – onírico e real –, que já estariam destruídos pelas forças racionalizadoras da modernidade. Os artistas do boi-bumbá parintinense produzem espetáculos que valorizam as histórias e as cosmologias das comunidades amazônicas e suas relações com a modernidade. O espetáculo do boi-bumbá parintinense comunica a existência e permanência do mito, que reafirma o sobrenatural, por meio da técnica e da tecnologia, que expressam a racionalidade.

Os sentimentos, as histórias, a vivência e a imaginação dos mundos amazônicos se espraiam por outros mundos (quase) de forma instantânea e até com certo grau de interatividade – e em determinados momentos são comungados como valores importantes e necessários ao aperfeiçoamento e convivência humanos. Constato que os bois-bumbás de Parintins experimentam as mais bem elaboradas tecnologias – da mecânica à cibernética – para estar presentes no mundo midiático, no mundo espetacular do consumo, porém não se anulam no espetáculo pelo espetáculo. Ou como diz o ensaísta e escritor Márcio Souza:

[...] numa época em que tudo é espetáculo, certas manifestações populares coletivas tornaram-se uma espécie de chamariz para as manifestações de puro exibicionismo televisivo. Mas o festival de Parintins é não apenas um grande espetáculo de massas que sabe usar a seu favor os veículos de comunicação, como se transformou no maior e mais importante manifestação cultural dos povos da Amazônia neste começo de século 21. Um espetáculo que, aparentemente, tem mais a ver com a indústria cultural do que com a cultura tradicional ou rústica. E é isto que é incrível, porque o festival de Parintins tem o dom de fazer com que duas coisas supostamente incompatíveis permaneçam lado a lado num mesmo sistema canônico. Dança dramática tradicional e espetáculo de massas como duas faces da mesma moeda, em que tradicionalismo e métodos de produção cultural em série se confundem num único resultado (SOUZA, 2008, p. 4-5).

O artista faz a sua arte pensando em si como um cosmo que se propõe ao compartilhamento com outros cosmos, porque – consciente ou não – percebe que os mundos são interligados e dependentes um dos outros. Essa é uma situação de leitura do mundo como macrocosmo também. Falo do que senti, vi, vivi e imaginei, mas há coisas que nossos sentidos não alcançam por mais que nos esforcemos de forma sobre-humana. Em razão disso recorro ao poeta Thiago de Mello:

Das tantas artes gerais a mãe floresta nos ensina desde criança. O poder criador dos artistas deste festival – poetas, músicos, compositores, bailarinos, pintores, escultores, inventores de ritmos e timbres – nasce das raízes encharcadas, das selvas dos âmagos, dos rumos profundos das águas, do silêncio sonoro dos igarapés, do cântico da multidão dos seus pássaros, da cantiga da chuva, do bailado do vento com a cintura das palmeiras, ao som dos tambores selvagens da mata virgem (MELLO, 2001, p. 8-9).

A imersão do poeta faz-me vê-lo caminhando pelas ruas do Chile, de Paris, de Frankfurt, de Nova York ou de Cuba, a recitar o *Estatuto do Homem*, a ode à liberdade do porvir. Na sua canção de esperança, o poeta exige a devolução da liberdade que lhe foi roubada na calada da noite e apela aos homens que se reconheçam como irmãos da mesma terra-pátria. Há, neste cidadão do mundo, busca incessante da beleza que se manifesta nos espíritos abertos à diversidade das cores, das vozes, dos gestos, dos cheiros, das texturas das palavras e das coisas vividas, imaginadas, aprendidas e apreendidas e, sobretudo, integradas ao conhecimento que é tecido diuturnamente. Suas metáforas brotam do vale amazônico, parte e toda da poesia que lhe atormenta e consola ao mesmo tempo.

Sirvo-me dessa digressão sobre as palavras do poeta para concordar com o fato de que o artista parintinense é, como tantos outros, canonizados ou não, aquela abelha de Morin: [...] "que se inebriou de tanto colher o mel de mil flores, para fazer de diversos polens um único mel" (MORIN, 1997, p. 41). Abelha, por sinal, no qual o próprio Morin se encarna:

Sem minhas culturas de ruas, não teria podido desenvolver a minha cultura. Sem minhas experiências de vida, não teria podido alimentar a minha cultura. Esta é marcada pelo concreto, pelo vivido e pelo singular. E, consequentemente, minha vida, meu trabalho, minha cultura nunca pararam de se alimentar mutuamente (MORIN, 1997, p. 43).

# CAPÍTULO 5. PESQUISA: SUBJETIVIDADE COMO FATOR CRIATIVO





Figuras 19 e 20. Artistas moldam peças definidas no projeto do boi de arena

Parafraseando Huizinga (2001) ao se referir à profissionalização dos jogos modernos, o artista de boi ou o artista de ponta exerce o seu ofício em condição *sui* 

generis, porque suas criações vagueiam nos limites da ludicidade e da seriedade. Para o brincante comum, o boi-bumbá, mesmo na sua versão espetacular, é uma brincadeira. Ainda ouvimos, de modo corrente, as frases "vou brincar de boi" ou "vamos brincar de boi". O artista que produz o espetáculo, embora "vigiado" pelas regras que se anunciam explícitas no regulamento da competição entre os bois-bumbás, possui relativa liberdade para criar. Assim como um jogo de futebol, a competição do boi-bumbá, ou o desfile das escolas de samba, não pode ser tão técnico a ponto de encobrir ludicidade ou vice-versa. Ludicidade e seriedade caminham juntas na elaboração e realização das brincadeiras competitivas, mesmo naquelas espetacularizadas, como é o caso do Boi-Bumbá de Parintins, onde pesquisadores cada vez mais saídos das academias científicas atuam e misturam as duas características.

## 5.1. Bosque do imaginário

Numa das primeiras viagens a Parintins para pesquisa de campo, em novembro de 2010, encontrei a cidade absorvida pela notícia do suposto aparecimento de uma cobragrande em um lago próximo a Barreirinha, cidade localizada na margem direita do paraná do Ramos, afluente do rio Amazonas, a cinquenta quilômetros em linha reta de Parintins. A informação havia sido divulgada pelas emissoras de rádio e TVs locais. Noticiava-se que curiosos e até a polícia deslocaram-se para a área onde o animal estaria encalhado. Nos botecos, nos portos, nas feiras, nos mercados e na imprensa não se falou de outra coisa por mais de uma semana, mesmo depois de "desmentidos" da polícia, que passou algumas horas procurando a cobra. Versões dos ribeirinhos davam conta, nas semanas seguintes, de que ela desencalhara antes da chegada das expedições.

Não é a primeira vez que jornalistas, radialista e cinegrafistas caçam "imagens" de cobra-grande nos arredores de Parintins. Anos atrás, na década de 1980, uma equipe da TV A Crítica em Parintins vasculhou o Lago Grande, a duas horas da cidade em viagem de voadeira, equipada com motor de 40 HPs, à procura da cobra monstruosa. Um ribeirinho conhecido de um dos funcionários da emissora assegurava que os pescadores estavam aterrorizados com o enorme rastro deixado pelo suposto animal no lodaçal do lago que se esvaziava em razão da estiagem. Tudo indicava que ela havia se alojado em uma das lagoas formadas com a vazante. O então gerente da emissora, jornalista Fred Góes, revelou que mobilizou a sua equipe porque acreditou na possibilidade de encontrar

a cobra-grande. Da fazenda de gado onde a TV montou uma base de apoio logístico, a equipe ainda caminhou por mais de seis horas a pé até o Lago Grande. A cobra não foi encontrada. "Quem conhece os mistérios da Amazônia são os índios e os caboclos. Não sou eu quem vai deixar de acreditar neles. Depois, a própria ciência diz que a Amazônia ainda é um grande mistério. E, ao jornalista, cabe checar informações" (GÓES, anotações em 2010).

O mito da cobra-grande é um fenômeno registrado em culturas de povos de todos os continentes. Na Amazônia, a cobra-grande também aparece nas cosmogonias de várias etnias, como na criação do mundo dos tucano-dessana, habitantes do rio Negro. No mito tucano-dessana é a cobra-grande, na forma de canoa, que transporta a humanidade em seu ventre e a espalha pelo rio Negro e seus afluentes. Entre os caboclos, a cobra pode se manifestar em ser real como por meio de um ente encantado, para criar tempestades e abrir furos e igarapés. "Não há um caboclo na Amazônia que não tenha "convivido" com a cobra-grande, nem que seja por meio de histórias. O animal de proporções gigantescas faz parte da vivência cotidiana dos habitantes da floresta" (PINTO, 2012, p. 22).

Ranciaro (2004), em estudo sobre memórias do cotidiano e representações sociais na região do rio Andirá, próximo a Barreirinha, acentua que o pensamento das sociedades indígenas, por meio dos mitos, exerce influência sobre as populações ribeirinhas. Mitos e histórias se articulam na imaginação e na realidade para resistir ao modo de vida que dissipa outros modos de vida. Os "duendes", como Curupira ou Mapinguari, um dia já foram gente e por isso agem para proteger as florestas e suas gentes. Ao contar suas histórias, os ribeirinhos persistem numa luta de resistência que, com o tempo, transbordou para outros espaços culturais e outras linguagens. Deuses e mitos são legados da imaginação humana e, assim, germinam e se recriam desde que necessários às circunstâncias.

Crê-se, por exemplo, que uma gigantesca cobra mora debaixo da cidade de Parintins, mais precisamente sob a área de terras caídas da Enseada do Pôr do Sol, agora protegida por um muro de arrimo. Ela seria responsável pelo aparecimento do rebojo que se forma nas águas do Amazonas, naquela área.

A cobra-grande é uma das primeiras alegorias que aparece no Boi-Bumbá de Parintins, no espetáculo do boi-bumbá Garantido. Quem a confeccionou, pela primeira vez, foi o artista plástico Jair Mendes, considerado como o introdutor das alegorias nos bois-bumbás. Foi a "cobra-grande do Jair" que puxou os demais seres do imaginário

amazônico para a arena do bumbódromo. Depois vieram as encenações das lendas do boto-vermelho, do boto-tucuxi, do curupira, do mapinguari, da tapirariauara, da cãoera etc. e dos rituais e mitologias indígenas, também povoados de seres fantásticos das florestas, dos rios, dos ares e do subsolo. O boi-bumbá, na década de 1990, havia se transformado no painel midiático das culturas indígenas e caboclas, mescladas às representações dos fatos históricos da formação sociocultural da Amazônia.

Em 1999, a antropóloga da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, uma das primeiras pesquisadoras acadêmicas do Boi-Bumbá de Parintins, já assinalava: "Entre os dois estilos [a apresentação livre, sem preocupação com a sequência do Garantido; e o estilo operístico do Caprichoso], um nítido ponto em comum: a ênfase ritual nos componentes indígenas da apresentação [...] Emerge como um moderno movimento nativista que elegeu imagens indígenas como metáforas para a afirmação de uma identidade regional cabocla" (CAVALCANTI, 2000). Uma identidade regional que se forja na articulação com as demais "identidades" do mundo. O imaginário amazônico que se conhece hoje já seria o resultado do entrelaçamento com os imaginários trazido pelo colonizador europeu, cujas referências dos "outros bárbaros" são os povos do Oriente (GONDIM, 2007).

Posso afirmar que, nesse contexto, o Boi-Bumbá de Parintins transformou-se no desaguadouro do imaginário amazônico para o mundo midiático. Não se trata de fato desprezível se levarmos em consideração que os conteúdos que se impõe às massas – desde os *shows* musicais ao cinema – são oriundos de matriz europeia e norte-americana. O próprio boi-bumbá parintinense, como havia mencionado no Capítulo 2, bebeu nos imaginários veiculados pela indústria cinematográfica, nas revistas em quadrinhos e na literatura de cordel nordestina. A absorção do imaginário amazônico pelos bois-bumbás não eliminou os conteúdos da indústria cultural do espetáculo, mas eles deixaram de ter influência absoluta ou imposta. Os bois-bumbás hoje apresentam e representam os elementos do diálogo cultural que se realiza entre os povos por meio de comunicação em nível planetário.

Do mesmo modo que os índios ressignificaram seus ritos e mitos e os próprios modos de vida em função da imposição ou presença das culturas europeias, sem negar suas relações com o passado imemorial, os artistas parintinenses "antropofagizaram" ou "hibridizaram" as culturas da indústria cultural em favor da prevalência das culturas forjadas nos modos de vida e no imaginário dos povos amazônicos. Não se trata de um

fenômeno singular, mas recorrente nas culturas locais/regionais que reagem ao imperativo de uma pseudocultura mundial em detrimento da mundialização das culturas. Os artistas do Boi-Bumbá de Parintins criaram condições para que as culturas indígenocaboclas amazônicas fossem comunicadas às massas sem dispensar fatores primordiais e essenciais que as sustentam, como a musicalidade e os traços marcantes das suas artes visuais e corporais.

Os alegoristas, coreógrafos, aderecistas e figurinistas de boi-bumbá criam e inventam nas fronteiras abertas da vivência do cotidiano local/regional/mundial, do cinema, da televisão, dos jogos eletrônicos, nos grafismos, nas danças, nos mitos e nas cosmologias indígeno-caboclas. É disso que fala o coreógrafo do boi-bumbá Caprichoso Jair Almeida, que prefere se identificar como dançarino autodidata e pesquisador de fontes variadas para criar os seus movimentos coreográficos. Suas observações se voltam sistematicamente para o movimento das coisas da natureza e do cotidiano da cidade, onde busca inspiração.

Ele conta que, num certo fim de tarde, observava as águas do rio Amazonas, na companhia de amigos, na frente da cidade, quando lhe veio um estalo criativo: "[...] o rio vem daqui e daqui se bate e vai fazendo... Sabe por quê? Porque a cobra-grande mora aqui embaixo, ela está se mexendo; vamos sair daqui!" (ALMEIDA, entrevista em 2011). O coreógrafo disse que a imagem das ondas produzidas pela agitação das águas permaneceu na sua cabeça e foi usada na coreografia do "tribão" de um dos espetáculos do Caprichoso. "Eles [os dançarinos das tribos] já entraram fazendo esse movimento circular, que foi se fechando". Jair explica que o movimento ficou muito parecido com o caracol, passo reconhecido no mundo da dança. Mesmo assim, ele o batizou de "rebojo", porque o mesmo recebeu detalhes inspirados no reboliço do banzeiro do rio.

Em outra ocasião, Jair disse-me que precisava fazer uma coreografia para uma tribo de "homens-lagartos". De imediato, fez um estudo do modo como os lagartos andam, correm e saltam. Mas não encontrou o mote que pudesse surpreender o espectador. O relâmpago criador só lhe atingiu durante ensaio do boi-bumbá, por intermédio de um brincante, embriagado, que não se aguentava em pé: "Ele caiu e deu um pulo; ele levantou tão rápido; ele pulou e caiu, pulou e caiu e se levantou e se agarrou na cerca e todo mundo riu. Eu fiquei olhando assim: olha o que esse maluco fez!". Jair disse que agregou os gestos do cair e do levantar do porre ao andar do lagarto e a coreografia "ficou sensacional".

Para realizar a coreografia do ritual *Aracnídeos*, Jair Almeida revela que fez uma oficina de dança de rua com um grupo local e que descobriu o elemento surpreendente no filme *O Exorcista*. "Tem uma cena em que ela [Regan McNeil, a moça possuída pelo demônio] pula na parede e corre de costas na parede, fugindo dele [do padre exorcista Lankester Merrin]. Gente, que movimento lindo! Ela parece uma aranha. "Loquei" esse filme e repeti a cena na minha cabeça, e fui olhando e aprendi a fazer igual como ela fazia". O resultado, para Jair Almeida, não poderia ser melhor: "Quando todo mundo entrou feito aranha, correndo que nem doido, parecendo que estava incorporado, foi um delírio!".

Gil Gonçalves já exerceu a função de apresentador, coordenador do Conselho de Arte e, em 2012, estava diretor de projetos do boi-bumbá Caprichoso. Jornalista e radialista de profissão, Gil faz parte do grupo multidisciplinar que pensa o *boi de arena*. Ele assegura que os espetáculos do Caprichoso têm origens em situações do "senso comum". Um dos casos lembrados por ele foi o da homenagem ao pecuarista parintinense Valdir Viana numa alegoria de figura típica do Caprichoso.

Valdir Viana ganhou fama além das fronteiras parintinenses por ser considerado um exímio consertador de ossos e manipulador de ervas medicinas. A ele é atribuída a cura da dor nas costas que sofria o saudoso irmão Miguel Pascale, formador da primeira geração de escultores e artistas plásticos que mudaram a história da brincadeira do boibumbá. A cura das "dores reumáticas" teria levado Miguel Pascale a se radicalizar em Parintins. Valdir Viana também era um exímio contador de causos. Contava-os para aplacar as dores do pacientes durante as sessões de "conserto de ossos".

Pessoas que manipulam ervas medicinais ou recursos sobrenaturais, como os rezadore(a)s e benzedore(a)s, mais os que exercem atividades tradicionais, têm lugar no espetáculo do boi-bumbá, na alegoria *Figura típica regional*. A proposta desse item é encenar situações reais e/ou imaginárias da vivência amazônica. O curador, o caboclo, o pescador, farinheiro, o seringueiro, o castanheiro, o juteiro etc. encenam alguma atividade do seu cotidiano, para ilustrá-lo ao público didaticamente. "Ouvimos a Dona Iaiá [parteira], o Sêo Zé Rolim [curador]... o Valdir Viana [curador]. Ouvimos seguidamente essas pessoas. Elas passaram pra gente como é que elas trabalham, como elas recebem esses conhecimentos" (GONÇALVES, entrevista em 2011).

<sup>113</sup> O Exorcista é um filme estadunidense realizado por William Friedkin em 1973. O papel de Regan McNeil é desenvolvido pela atriz Linda Blair e o do padre Lankester Merrin por Max von Syndow.

Gil Gonçalves explica que, quando o tema é mais complexo, os artistas precisam até fazer laboratório *in loco*, para que os cenários e as cenas transmitam verossimilhança ao espectador. Para retratar o farinheiro no seu dia a dia, os artistas se deslocaram até a comunidade rural do Zé-Açu, a vinte quilômetros de Parintins, para observar todo o processo de produção da farinha de mandioca. "Passamos horas naqueles barracões, vendo as pessoas jogando o remo [momento da torrefação]. Tiramos fotos, conversamos com eles, participamos um pouco do cotidiano do farinheiro. Isso nós trouxemos para a teatralização na arena, buscamos ser o mais fidedigno possível".

O mesmo cuidado, explica Gil Gonçalves, vale para os demais itens, porque cada um deles funciona com um espetáculo à parte, mas indissociável do grande espetáculo. A pesquisa *in loco* com as tribos indígenas é mais complicada de ser realizada, porque necessita da autorização da Fundação Nacional dos Índios (Funai) ou dos líderes indígenas. A aldeia mais próxima de Parintins é a dos Saterê-Mawé, no rio Andirá, mas a encenação do seu principal ritual, o da Tucandeira, tornou-se corriqueira, na arena, e também gera críticas dos índios que não se reconhecem na versão artística dos boisbumbás. Para suprir essa dificuldade, os bois-bumbás recorrem aos ensaios e estudos acadêmicos; assim, conseguem montar o espetáculo com rituais de outras etnias e até com os de etnias extintas.

Há, ao mesmo tempo, preocupação com os chamados itens da tradição do boi, como a Marujada e a Vaqueirada, para que eles não se afastem da história do boi-bumbá. "Os vaqueiros do Caprichoso sempre eram os antigos. Hoje são os mais jovens que brincam. A gente conversa com os antigos e eles nos dizem como eram os cavalinhos, qual era o peso da lança, que os brincantes de hoje acham pesada". Nessas conversas, Gil Gonçalves descobriu que os antigos faziam lança de "pau-caboclo", madeira mais leve e ideal para a movimentação dos vaqueiros na arena.

Em sua opinião, a pesquisa de campo, a pesquisa acadêmica e as conversas com os brincantes mais antigos contribuem para que os bois-bumbás não cometam "excessos na arena" – ou não se desprenda da tradição do boi-bumbá – e continue sendo um espetáculo popular, mesmo que tenha se tornado um espetáculo midiático. Outro exemplo de tradição, para Gil Gonçalves, é a toada que, mesmo com a inclusão de outros instrumentos, continua com o ritmo da antiga toada de terreiro. "Seria de repudiar se se trocasse o ritmo de toada por outro, pelo maxixe, por exemplo".

O cinedocumentarista Roberto Roger Santana conceitua o Boi-Bumbá de Parintins como espetáculo multifacetado: não é ópera, não é cinema, não é teatro, não é dança dramática popular e, ao mesmo tempo, é tudo isso também. Sua observação decorre da experiência na direção de espetáculos do Caprichoso. Quem faz a direção de teatro conta com uma expressão corporal e entonação de voz dos atores para uma comunicação mais direta com o público: ele usa o corpo para conquistar a empatia do público. Já o diretor de cinema exige dos atores expressões corporais mais contidas, porque, nesse caso, é a câmera que faz a fotografia, que capta as expressões e os atores não precisam "exagerar" como exageram no teatro. "No teatro, tem até um lado que o ator gosta de se posicionar, porque é o lado que, geralmente, a plateia tem a tendência de observar mais, então ele gosta de trabalhar mais naquele local" (SANTANA, entrevista em 2012).

Santana entende que, pela "identidade artística multifacetada", é muito arriscado conceituar o Boi-Bumbá de Parintins nos cânones da ópera, do teatro, do cinema ou da dança, todas linguagens artísticas acomodadas dentro de determinadas técnicas e estratégias de se relacionar com o público. "O espetáculo [de Parintins] você vê de certa distância e você vê que ninguém faz questão de ser destaque, como numa escola de samba. E por que ninguém não aparece? Porque é um espetáculo muito grande". O espetáculo do boi, em sua opinião, é feito para destacar os itens: os atores responsáveis pelos momentos apoteóticos.

Para sustentar a inconstância conceitual do boi-bumbá parintinense, Santana acentua que, entre o período que ele trabalhou como diretor de espetáculo no Caprichoso e o momento da entrevista a esta pesquisa, ocorreram mudanças significativas na forma de apresentação do boi de arena. Até pouco tempo, segundo suas observações, o ritual indígena era o ponto culminante do espetáculo, no qual o pajé realizava as suas pajelanças como ator principal; agora, o pajé aparece em vários momentos, no começo, no meio e no fim, acompanhado de enredo musical e coreográfico para cada um desses momentos. "Está ficando aquela coisa muito meio que igual, um espetáculo mesmo para turistas".

O cinedocumentarista compreende que os bois-bumbás Garantido e Caprichoso não se prendem a um gênero artístico. No seu ponto de vista, ambos têm ora momentos mais para o cinema, para o teatro, para a ópera ou para espetáculo musical, por isso seria difícil rotulá-los. No período em que trabalhou no Caprichoso, disse que pôde testemunhar, na arena, dois momentos cinematográficos: no espetáculo *Catedral verde* e o outro na *Amazônia quaternária*. "Toda aquela catedral tinha um função cênica [...]

lembro-me que, naquele ano, a Globo usou uma câmera que mostrava aquela catedral por dentro, embora tenha sido tão grande que chegou a atrapalhar o espetáculo".

No espetáculo *Amazônia quaternária*, o Caprichoso montou um cenário para reconstituir a provável era de glaciação da Amazônia. Tribos indígenas, que seriam remanescentes do pós-glacial, apresentaram-se vestidas em pele de répteis, arrastaram-se em coreografia pela arena. Efeitos de gelo seco e papel picado criaram um ambiente glacial. A cunhã-poranga entrou em cena montada num dos répteis. "O espetáculo do Simão [Assayag] tem muita visão para cenas cinematográficas mesmo; como quando nevou na *Amazônia quaternária*, aquilo era bem cinematográfico, porque ele avançava no espetáculo". Santana revela que Simão Assayag "era muito criticado" pelo fato de realizar espetáculos fora da tradição atribuída ao boi-bumbá. "Ele estava fazendo experimentação e num determinado momento ele avançou. Ele fez o outro [o Garantido] seguir essa linha meio cinematográfica".

Na década de 1980, quando o boi-bumbá dava os primeiros passos rumo aos espetáculos alegóricos, o Brasil assistia a uma renovação na música, na dança, no teatro, na ópera. O Brasil reingressava na democracia e se abria a novas linguagens artísticas. O irreverente *rock* nacional invade a praia da indústria cultural; o *Balet Stagium* e o *Grupo Corpo* correm o Brasil de ponta a ponta para divulgar a dança contemporânea; o *Grupo Galpão* transporta para o palco o teatro de rua e aspectos do folclore mineiro; o diretor e dramaturgo Gerald Thomas traz para os palcos nacionais a "ópera seca", com uma linguagem voltada mais para o corpo do ator e não apenas para a palavra. Muitos dos artistas que hoje produzem os espetáculos dos bois-bumbás de Parintins foram influenciados direta ou indiretamente por essa enxurrada criativa desse Brasil de novos ares.

O bailarino e diretor de teatro Francisco do Vale Cardoso, o Chico Cardoso, aprimorou-se nesse ambiente da experimentação das novas linguagens artísticas, mas confessa que até o final da década de 1990 ainda se recusava a dar qualquer atenção ao boi-bumbá parintinense, porque, no seu meio, tratava-se de uma dança monótona: "coisa de dois pra lá, dois pra cá". O preconceito se "desfez" durante sua participação, como espectador, num curral de ensaios em Manaus. "Fiquei impressionado com as pessoas mobilizadas para o espetáculo: os batuqueiros, os dançarinos, o cantor; a formação de um espetáculo que até então a gente não conhecia de perto [...] vi que o boi era uma possibilidade [artística] imensa" (CARDOSO, entrevista em 2010).

Chico Cardoso começou a trabalhar no Garantido com a formação da Comissão de Arte, em 1999, para ensinar técnicas de dança e coreografia aos dançarinos do boibumbá. Ele assegura que contou com a colaboração dos dançarinos, dos diretores e das galeras para implantar inovações, principalmente "porque a coreografia do dois pra lá, dois pra cá já possuía arroubos de dança contemporânea". Informa, também, que o boibumbá é um universo que não se enquadra nos cânones das expressões artísticas. Não se pode pensar um espetáculo para teatro porque o bumbódromo não é um teatro: não tem iluminação, não tem palco, não permite visão de 360 graus aos espectadores. O boibumbá é um espetáculo aberto a todas as linguagens: das conhecidas e das que virão a ser inventadas.

Para Chico Cardoso, essa "abertura" possibilitou à Comissão de Arte "mergulhar um pouco na teatralização da coreografia para o boi de arena", aprimorando a disposição dos bailarinos locais para a dança. O bailarino salienta que, hoje, o Garantido é capaz de fazer suas coreografias baseadas em grandes espetáculos, como musicais, *shows* de circos etc. "A gente se apropria de algumas técnicas, trata-as de maneira diferenciada para a arena. A gente conseguiu fazer coisas tanto para arte quanto para imaginário amazônico. A gente transforma o imaginário amazônico em expressão artística".

Quando Chico Cardoso se refere à "colaboração" e à "abertura", é preciso dizer que, por trás dessas palavras, esconde-se a resistência — às vezes manifesta, às vezes latente — da tradição dos bois-bumbás. Observei, nos ensaios do Garantido, a indisposição de coreógrafos da "tradição do boi" em seguir as determinações "de cima para baixo" dos "de fora". Na Comissão de Arte, em 2011, foi possível detectar a disposição de mudar coordenadores de coreografia em razão de "comportamento não adequado", como por conta do uso de bebida alcoólica durante os ensaios. Essa intenção, que não chegou a ser realizada integralmente, justificava-se pela exigência de comportamento profissional dos coreógrafos e dançarinos. Da parte dos dançarinos, era visível o rechaço à duração e ao método dos ensaios, principalmente quando ministrado por "coreógrafos de fora", que praticam um ritmo sistemático e puxado. A grande maioria dos dançarinos locais é composta por voluntários amadores. Não são raros os desmaios durante os ensaios.

O coreógrafo do Caprichoso, Jair Almeida, já havia revelado que as coreografias do boi-bumbá passam, antes de chegar ao bumbódromo ou aos currais, pelo crivo do Conselho de Arte, que está atento aos excessos das sequências dos movimentos da dança. Persiste a reclamação dos brincantes mais velhos de que os movimentos coreográficos

são complicados e, além disso, distanciam-se do "dois pra lá, dois pra cá", assimilável a pessoas de qualquer idade. Os CDs oficiais contêm aulas com os passes para cada uma das músicas.

Os dois bois-bumbás, há alguns anos, enfrentam dificuldades para formar "tribos indígenas", porque seus componentes precisam ensaiar as coreografias. Os ensaios exigem habilidade para dança, tempo disponível e preparo físico. Para resolver o problema, as associações fazem parcerias com escolas locais e grupos de danças de outros municípios, como Juriti e Santarém, no Pará; Maués (AM) e Macapá (AP). Todas essas mudanças causam tensões entre quem "é de dentro" e quem "é de fora no boi-bumbá". Essa relação conflituosa, atenuada em favor da realização do espetáculo, aparece, no discurso dos artistas locais ou "enraizados", amenizada na necessidade da convivência harmoniosa entre as várias tendências artísticas que gravitam em torno do boi-bumbá.

Compreendo que a tensão impede que o boi-bumbá se feche numa determinada linguagem artística ou que se perca nos excessos dos surtos criativos de seus artistas. Ao invés disso, os artistas, em algum momento dessa tensão, são "convidados" a praticar o exercício da bricolagem entre as expressões artísticas disponíveis e compatíveis com cada um dos espetáculos. Chico Cardoso explica que, há nos bois-bumbás de Parintins, uma forte influência da dança contemporânea, fruto de intercâmbio com grupos de outros Estados e da pesquisa dos coreógrafos e dançarinos parintinenses.

O Garantido já fez intercâmbio com o Balé Folclórico da Bahia, que enviou o seu diretor, bailarino Vavá Botelho, para ministrar oficinas de dança em Parintins. Botelho levou bailarinos do Garantido para fazer oficinas de dança na Bahia. Esteve em Parintins, também a convite do Garantido, o cenografista J. Serroni, que trabalha com o diretor e dramaturgo Antunes Filho (Sesc-SP), criador do grupo Círculo da Dramaturgia, em 1999, responsável pela renovação do teatro paulista contemporâneo; e Gabriel Vilela, um dos diretores do Grupo Galpão. Ambos teriam se impressionado, segundo Chico Cardoso, com o potencial artístico de Parintins.

Serroni teria dito: "Aqui é o lugar que mais tem artista por metro quadrado". Vilela, por sua vez, teria comparado Parintins a Florença, cidade ícone das artes italianas: "Parintins é a cidade do artista brasileiro". Em 2011, a cantora lírica e bailarina Elaine Rowena, natural de Florianópolis (SC), fez oficina de canto com o levantador de toadas Sebastião Júnior e com o apresentador Israel Paulain, e preparou os itens individuais femininos: Cunhã-Poranga, Sinhazinha da Fazenda e Porta-Estandarte. Ela se dizia

especialista em técnicas de respiração para artistas-atletas, como dançarinos e cantores que se movimentam no palco.

Esse tipo de parceria nem sempre é revelado. Vavá Botelho e Eliana Rowena foram jurados do festival em anos anteriores e permaneceram incólumes na cidade por algum tempo. As "contratações" de ex-jurados são motivadas pelas justificativas das suas notas. Vavá Botelho, por exemplo, atribuiu nota baixa ao item coreografia, do Garantido. O trabalho desses profissionais é orientado a partir do olhar dos jurados, situação que vai ao encontro da preocupação dos bois-bumbás de realizarem espetáculos para a "avaliação técnica", seguindo os critérios determinados pelo regulamento do concurso.

Artistas do Caprichoso, com assento no Conselho de Arte, informaram que o boibumbá também recorre a "assessorias externas", mas evita a interferência direta destas na realização do boi de arena. Lembro que ambos os bois-bumbás reivindicam a primazia da "originalidade" e da "tradicionalidade", valores simbólicos que nutrem o estado de autoestima do brincante local. Ainda em 2011, ambos os bois-bumbás relutavam em admitir, publicamente, que recrutavam tribos coreografadas de outras cidades da região. Em alguns casos, a busca dessa provável tradição deságua em posturas xenófobas, como: "Só pode ser destaque do boi quem nasceu em Parintins".

Não seria difícil compreender, a essa altura, que os espetáculos dos bois-bumbás se situam nos atalhos e nas bifurcações que escapam aos padrões e às regras impostas pelas culturas artísticas estabelecidas. Ou melhor: não só o boi-bumbá, mas todas aquelas festas populares, como o Carnaval, trio elétrico baiano ou o carnaboi de Manaus, por se situarem na incerteza conceitual, resolvem contradições que as normas culturais são incapazes de executar. É disso que fala Chico Cardoso: "A gente não arrisca a entrar de fato na dança contemporânea. A gente usa um meio-termo. A gente trabalha com dança folclórica mesmo, mas se apropriando de elementos da dança contemporânea, para comunicar melhor e para que a dança fique mais bonita".

Fred Góes usa uma metáfora futebolística para ilustrar essa situação, que serve para os dois bois-bumbás e, ao mesmo tempo, como se montam as estratégias e técnicas da competição que determinam cada espetáculo: "É como um time que tem bons jogadores, mas do outro lado também tem bons jogadores. Você não pode colocar esse pessoal todo só para atacar e, de repente, tomar um gol e perder a partida. Então, você tem que jogar com um pé na técnica e um pé na emoção" (GÓES, entrevista em 2011).

Assim como acontece com a montagem de um espetáculo do Circo de Soleil ou de um *show* de cantor popular, o boi de arena também usa os meios técnicos e calcula a recepção dos espectadores, mas a calibragem do equilíbrio ou desequilíbrio entre ambos depende do desenrolar da competição. É isso que torna os bois-bumbás parintinenses um campo de experimentação de expressões artísticas, onde as misturas de gestos, de cores, de materiais artísticos, de gêneros musicais, plásticos e esculturais podem transfigurar os mundos sobrenatural ou racional.

## 5.2. Profissionalização da pesquisa

Persiste, desde o final da década de 1980, com a implantação do Conselho de Arte, no Caprichoso e, depois, com a criação da Comissão de Arte, no Garantido, a tendência de aprofundamento da profissionalização do espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins. A burocracia, necessária ao controle dos repasses de dinheiro público e privado, institucionalizou-se primeiro na estrutura dos bois-bumbás e distinguiu o boi de terreiro ou boi de rua, pertencentes a parentelas e/ou a grupos de brincantes, do boi espetacularizado. Institucionalizam-se agora, principalmente a partir do boi-bumbá Caprichoso, núcleos multidisciplinares de pesquisa direcionados à sustentação teórica dos temas, dos subtemas e das peças alegóricas apresentadas no boi de arena.

A busca do julgamento justo para a competição empurrou a seleção dos jurados para entre profissionais com formação acadêmica ou com notório saber sobre cada um dos blocos de itens concorrentes. Logo, a contratação dos jurados recai sobre intelectuais e profissionais das Ciências Sociais, como antropólogos, musicólogos, sociólogos, historiadores etc. Dessa feita, a "fundamentação teórica do espetáculo" também ganhou importância na apresentação do boi de arena. Embora cada artista se encarregue de sua pesquisa, observo que a tendência dos bois-bumbás é contratar pesquisadores profissionais. No momento, eles estão "pendurados" no Conselho de Arte e na Comissão de Arte, cuja função inicial era a de organizar a produção do espetáculo, mas tudo indica que, em breve, as associações terão de montar seus departamentos de pesquisa.

O boi-bumbá Caprichoso já possui profissionais contratados para pesquisar e analisar as pesquisas feitas pelos artistas. São o geógrafo Camilo Ramos, doutor em Geografia pela Universidade de São Paulo (USP), o arte-educador Erick Nakanome, professor de Educação Artística da Universidade Federal do Amazonas (Ufam/Parintins),

a historiadora Larice Butel, formada pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), o professor de Língua Portuguesa Augusto Saavedra e o administrador de Empresas Zandonai de Bastos. Esses profissionais são responsáveis pelas pesquisas e checagem das justificativas da produção das "peças artísticas" apresentadas ao Conselho de Arte.

Gil Gonçalves afirma que "antigamente" o projeto do boi-bumbá Caprichoso estava baseado na intuição e no achismo. "Hoje, no Caprichoso, existem pessoas formadas em História pela UEA, tem quatro colegas fazendo curso de Artes na Ufam [...] tem gente que fez sociologia, geógrafos... Aprimorou muito o debate, cresceu muito a discussão" (GONÇALVES, entrevista em 2011). Ele informa que, antes, o projeto do boi era discutido em mesa de bar e agora é muito mais fundamentado, mais consistente, mais seguro e mais amarrado. Durante a entrevista, Gil Gonçalves se dizia surpreso com a nova maneira de fazer o boi: "Isso é extraordinário para Parintins, porque até há pouco tempo não havia pesquisa no boi-bumbá".

No debate ao estilo "mesa de bar" acabava, na opinião de Gil Gonçalves, prevalecendo, não raro, a ideia de uma única pessoa. "Agora não, o debate se nivelou, porque não há um, no Conselho de Arte, que não tenha nível acadêmico. Cada um na sua área", afirma. Ele explica como age em relação às ideias que chegam a sua mesa. "Se o artista me apresenta uma ideia: 'Olha, eu gostaria de falar sobre os Saterê-Mawé' [...] Eu digo: Larice [Butel], você que fez um trabalho com os Sateré-Mawé, dá uma olhada no que esse cara quer fazer. Vê se é isso mesmo".

Com esse procedimento, Gil Gonçalves informa que o boi-bumbá evita erros, porque, se houver algum problema de fundamentação teórica, a pesquisadora detectará: "Depois de analisar, ela pode me dizer: 'Aqui tem uma coisa incrementada: é característica dos Mura, e não dos Saterê-Mawé'. Então, vamos tirar. Estou te mostrando que trabalhamos tanto com o conhecimento científico quanto com o conhecimento empírico, com o senso comum. Tudo isso se juntou para fazer um trabalho legal no boi".

No Caprichoso, é possível constatar, nas referências das edições da revista oficial do boi-bumbá, a atualização das fontes da pesquisa acadêmica. Entre a edição de 1997 (Quadro 2), produzida por Simão Assayag, e a edição mais recente, de 2012 (Quadro 3), não há um título repetido, como pode ser verificado nos quadros abaixo:

- 01. ALVES, Maria Jucélia e outros. **Cucumbi, um aspecto da cultura negra em Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC, 1990.
- 02. ANDRADE, Geraldo Edson. **As festas brasileiras pelos pintores populares**. Rio de Janeiro: Imprinta, 1980.
- 03. ANDRADE, Odineia. **Revista do Programa da Festa de N. Sr.ª do Carmo**. Parintins, 1996.
- 04. ARAÚJO, Alceu Maynard; LANZELLOTI, José. **Brasil, histórias, costumes e lendas**. São Paulo: Três, 1987.
- 05. ASSAYAG, Simão. **Boi-bumbá. Festas, andanças, luz e pajelanças**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- 06. BARBOSA, Walmir Albuquerque. **O cordel na Amazônia**. Manaus: Ed. da Universidade do Amazonas, 1996.
- 07. CALDAS, Dorian Grey. Encantados. Natal: UFRN, 1995.
- 08. CARNEIRO, Graça. Boi de Mamão. Florianópolis: Papa-livro, 1995.
- 09. CARNEIRO, Edson. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Funarte/Infe, 1982.
- 10. CARNEIRO, Edson. **Antologia do Negro brasileiro**. Rio de Janeiro: TecnoPrint, s/d.
- 11. CARA DO BRASIL AO MILIONÉSIMO. Edição comemorativa do sexcentenário da Independência. Brasília: Ministério do Planejamento e Coordenação Geral/IBGE.
- 12. CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo**: é o bumba boi do Maranhão. São Luís, 1995.
- 13. CERQUA, dom Arcangelo. **Clarões de fé no médio Amazonas**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1980.
- 14. HISTÓRIAS, COSTUMES e lendas. Vol. 1. São Paulo: Três, 1987.
- 15. CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3.ª ed. Natal: TecnoPrint, 1972.
- 16. COCUZZA, Felipe. A música da Amazônia. São Paulo: Zahar, 1992.
- 17. CONTI, Dom Servilio. O Santo do Dia. 4.ª ed. Petrópolis: IMC/Vozes.
- 18. FARELLI, Ana Lúcia. **Iemanjá**. Rio de Janeiro: Eco, s/d.
- 19. FÔLDERS TURÍSTICOS da Prefeitura de Santarém. A Festa do Sairé.
- 20. FRADE, Cáscia. Folclore. São Paulo: Global, 1991.

- 21. KOCHIBA, Luiz Ferreira; FRAINZE, Denize Marzi. História do Brasil.
- 22. KROEMER, Gunter. **Cuxiara, o Purus dos Indígenas**. São Paulo: Loyola, 1985.

Quadro 2. Referências utilizadas pelo Caprichoso em 1997.

CARVALHO, Sílvia Maria S. de. **Jurupari**: Estudos de mitologia brasileira. São Paulo: Ática, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara (1988-1986). **História da alimentação no Brasil**. 3.ª ed. São Paulo: Global, 2004.

\* Pesquisador do folclore e manifestações culturais brasileiras, deixou uma extensa obra que o coloca entre os intelectuais brasileiros que mais produziram sobre o assunto.

CAVALHEIRO, Juciane (Org.). **Literatura, interfaces, fronteiras**. Manaus: UEA Edições, 2012.

\* Professora doutora em Línguas da Universidade do Estado do Amazonas.

DURAND, Gilbert (1921). **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à antropologia geral. Trad.: Helder Godinho. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\* Professor de Filosofia de 1947 a 1956, professor titular e professor emérito de sociologia e de antropologia da Universidade de Grenoble II, reconhecido mundialmente nos meios acadêmico por seus trabalhos sobre imaginário e mitologia.

GODIN, Neide. A invenção da Amazônia. 2.ª ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

\* Escritora amazonense, doutora em Comunicação e Semiótica – Literatura e mestre em Teoria da Literatura.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia**: mitos e literatura. 3.ª ed. Manaus: Editora Valer. 2011.

\* Professor doutor da Universidade Federal do Amazonas, atua na área de História e Recepção da Literatura Brasileira, Poesia em Língua Portuguesa e Prosa de Ficção.

LEÃO, Alisson. **Amazônia**: natureza e ficção. São Paulo: Annablume; Manaus: Fapeam, 2011.

\* Doutor em Letras pela UFMG, professor na UEA, publicou dois livros, além de ter sido jurado em prêmios nacionais e internacionais de literatura.

MEGALE, Nilza Botelho. Folclore Brasileiro. 3.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, s/d.

\* Historiadora e museóloga, lecionou História da Música, Estética, Folclore e História da Arte no Conservatório Musical. Ela escreveu 5 livros entre eles o **Memórias Históricas de Poços de Caldas**.

MELLO, Anísio. Igapó – Estórias e lendas da Amazônia. 2.ª ed. Prelo, 2010.

\* Artista plástico, músico, poeta, professor, escritor, folclorista, jornalista, tradutor do russo, jornalista, membro da Associação Amazonense de Artistas Plásticos (Amap), fundador do Clube da Madrugada e membro da Academia Amazonense de Letras (Cadeira 3, patrono Gonçalves Dias).

MELLO, Thiago de. **No coração encantado da floresta**. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2003.

\* É um dos poetas mais influentes e respeitados no país, reconhecido com o ícone da literatura regional e tem obras traduzidas para mais de trinta idiomas.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Jurupari e seus princípios – ciclos e lendas e mitos juruparienses**. Manaus: Edua, 2001.

\* Advogado, escritor e professor amazonense conhecido por sua grande contribuição pelos estudos da História do Amazonas.

MOREIRA, Ismael Pedrosa; MOREIRA, Ângelo Barra. **Mitologia tariana**. Manaus: IBPC, 1994.

SANCHES, Cleber. **Fundamentos da cultura brasileira**. Manaus: Editora Travessia, 1990.

\* Escritor, dramaturgo, cineasta, roteirista, ator, radialista e professor. Também tem artigos sobre cinema e outros assuntos culturais publicados em revistas especializadas e periódicos da Amazônia, mais peças para teatro.

SANTOS, Francisco Jorge. Além da conquista – guerra e rebeliões indígenas na Amazônia pombalina. Manaus: Edua, 2002.

\* Professor do Departamento de História, diretor do Museu Amazônico, mestre em História Social pela Universidade de São Paulo.

SAUNIER, Tonzinho. O magnífico folclore parintinense.

\* Poeta, escritor e antropólogo autodidata, dedicou grande parte da sua vida à cultura amazônica, divulgando-a em mais de trezentas crônicas, contos, lendas e mitos.

**SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura, da Universidade Federal do Amazonas. Ano II, n.º 2: edição especial. Manaus: Editora Valer, 2002.

SOUZA, Sheila Mendonça de; MARTINS, Maria do Rosário. A cabeça troféu do Mundurucu do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra: análise do objeto e seus desafios.

\* Sheila Mendonça de Souza, do Departamento de Endemias Samuel de Pessoa, Fundação Oswaldo Cruz/Escola Nacional de Saúde Pública e Departamento de Antropologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\* Maria do Rosário Martins, do Museu Antropológico de História Natural da Universidade de Coimbra.

TARIANO, Ismael. Mitologia Tariana. Manaus: Editora Valer/Iphan, 2002.

UGÉ, Pe. Henrique. **As bonitas histórias Sateré-mawé**. Manaus: Secretaria de Educação, Cultura e Desportos – Governo Gilberto Mestrinho, 1994.

\* Missionário do Pime, pesquisador da etnia Sateré-mawé.

VAL, Vera do. **O imaginário da floresta**: lendas e histórias da Amazônia. São Paulo: Editora Martins Fontes.

\* Escritora premiada, autora das obras: A criação do mundo e outras lendas da Amazônia, Histórias da Onça e do Macaco – Folclore Brasileiro, imaginário da floresta: Lendas e Histórias da Amazônia, Histórias do Rio Negro.

YAGUARÊ, Yamana. **Murügua**: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá/Yaguarê Yamã e outros contadores e história. São Paulo: WWF/Martins Fontes, 2007.

\* Ozias Glória de Oliveira, Yaguarê Yamana, é escritor, ilustrador e geógrafo formado pela Universidade de Santo Amaro – Unisa/SP, atua como professor do povo indígena do povo Maraguá. Desde 2011 mora na cidade de Parintins, no Amazonas, onde leciona para o Ensino Médio em escola pública.

Quadro 3. Referências utilizadas pelo Caprichoso em 2012.

Os autores repetidos, nas duas edições, são o folclorista Luís da Câmara Cascudo e o historiador amazonense Mário Ypiranga Monteiro. A maioria dos pesquisados está vinculada aos estudos do folclore. O comunicólogo Walmir de Albuquerque Barbosa e Mário Ypiranga Monteiro são pesquisadores ligados à Universidade Federal do Amazonas (Ufam) que constam das referências de 1997. Na edição de 2012, são referenciados outros pesquisadores da Ufam – Francisco Jorge (historiador), Marcos Frederico Krüger (professor de Literatura), Neide Gondim (professora de Literatura) –, mais a Revista Sumanlu, publicação do Programa Sociedade e Cultura na Amazônia (PPSCA/Ufam), edição especial "Boi-Bumbá na Universidade". Constam também dois autores vinculados à Universidade do Amazonas – Juciane Cavalheiros e Alisson Leão, ambos doutores das áreas de Literatura – e dois autores indígenas – Yaguarê Yamana, da etinia Maraguá, e Ismael Tariano, da etnia Tariano.

Os nomes das referências de 2012 atuam em áreas diversas do conhecimento, como antropologia, sociologia, literatura, artes plásticas, história, religião, mitologia, música e comunicação social A diversificação e ampliação das fontes revelam as multiáreas às quais estão filiados os pesquisadores do Caprichoso. Também confirma a disposição do boi-bumbá em fundamentar, cientificamente, os seus espetáculos. Os

documentos citados indicam ainda que, assim como os pesquisadores se apropriam do conhecimento gerado a partir dos bois-bumbás, esses também se apropriam da produção científica gerada a partir das universidades.

As edições da revista oficial do boi-bumbá Garantido não registram referências, ao menos no modelo próximo ao recomentado pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). A revista de 2001 fez um registro das referências usadas (Quadro 4). Três das cinco obras se referem às culturas indígenas, uma sobre boi-bumbá, na versão boi-mamão e uma sobre o Carnaval do Recife. Em 2010 e 2011, observei que os membros da Comissão de Arte consultavam outros autores para justificar seus espetáculos, entre os quais, os antropólogos Curt Nimuendaju e Darcy Ribeiro, o sociólogo Samuel Benchimol, a professora de Literatura Neide Gondim, os poetas Thiago de Mello e Tonzinho Saunier, e o historiador Arthur Cézar Ferreira Reis.

O uso dos estudos desses autores já sugere uma preocupação dos artistas com o processo de formação sociocultural e histórica da Amazônia (conforme o Quadro 4).

Mitos e lendas Karajá, autor João Américo Peret. Rio de Janeiro, 1979.

Amazônia, reino da fantasia, autor Altino Bertier Brasil.

Artesanato Karajá, autora Maria Fenelon Costa.

Amazônia, mitos e lendas, autora Daniela Kus, trad.: de Ana Maria Machado.

Shenipabu Myui – História dos antigos. Organização dos Professores Indígenas do

Acre: Editora UFMG, 2000.

Boi Mamão catarinense. Cadernos de Folclore, n.º 27, Doracélia Soares.

O folclore no carnaval do Recife, autora Katarina Real.

Quadro 4. Referências usadas pelo Garantido em 2001.

No boi-bumbá Garantido, ainda não existem profissionais contratados com função voltada para a pesquisa. Esse trabalho é realizado a cada um dos artistas e supervisionado por Fred Góes, Chico Cardoso e Júnior de Souza. As dúvidas, equívocos e erros na abordagem dos temas surgem, principalmente, nas audições das toadas, da qual participam quinze pessoas. É com base nas letras das toadas que os artistas projetam o mosaico dos espetáculos. As letras inspiram a coreografia, os adereços, a alegoria, os cenários, a teatralização do conjunto e a performance dos itens individuais. Ela cria toda a perspectiva do processo de comunicação com o espectador.

Chico Cardoso explica que a pesquisa no boi-bumbá se desenvolve em várias fases e linguagens. Primeiro, a pesquisa que fundamenta o tema ou o discurso do boi, para cada ano. Depois vêm as pesquisas para cada uma das modalidades artísticas presentes no boi de arena. No caso da coreografia de ritual indígena, é preciso entender a dança da etnia a ser representada, para que seus passos sejam estilizados. Do mesmo modo, é investigada a função e o contexto de cada ritual. Essas informações são transformadas em linguagem teatral. "Esses elementos mobilizam o corpo para traduzir mensagens. Quem está assistindo pode não entender cem por cento da coreografia, mas ao menos entende a dor que o índio está sofrendo naquele momento" (CARDOSO, entrevista em 2010). O diretor se refere à "dança da Tucandeira", ritual de passagem da etnia Saterê-Mawé em que os adolescentes enfiam a mão numa luva infestada de formigas tucandeiras, para demonstrar que são capazes de ir aos limites da dor e, depois da prova cumprida, ingressar na vida adulta.

Na construção das alegorias, Júnior de Souza informa que o artista "viaja" nas metáforas do compositor e do arranjador para criar as suas metáforas. Ele diz entender que os rituais indígenas são manifestações que tratam de questões reais de cada povo, mas que sempre invocam seres e situações sobrenaturais. "Ninguém vê esses seres. Só os pajés os veem. O compositor se inspira na versão do pajé, geralmente aquela que circula no livro, que é a versão do escritor ou do pesquisador. Eu viajo nesse mundão de versões e também faço a minha versão, na forma alegoria" (SOUZA, entrevista em 2010). O alegorista revela que prefere fazer rituais indígenas: "É um desafio traduzir um mito ou um ritual em espetáculo cenográfico, porque o que nós fazemos, na realidade, é uma atividade artística, uma criação ou recriação". Diz ainda: "O pensamento indígena é riquíssimo em imagens, porque os índios desenvolveram essa capacidade de se comunicar por meio de metáforas. Nós, artistas do boi, somos os seus alunos".

O artista de ponta do Garantido Zilcson Reis, que já atuou como carnavalesco de escola de samba em São Paulo, concorda com o fato de que a pesquisa é fundamental na criação das alegorias de boi-bumbá ou no desenvolvimento do enredo de uma escola de samba. "No Carnaval e no boi-bumbá de Parintins não tem mais espaço para achismo. Quem não pesquisa, corre risco de ser ridicularizado. Afinal, quem julga escola de samba e boi-bumbá são estudiosos nesses assuntos" (REIS, entrevista em 2011). Zilcson Reis também acentua que de nada adiantariam as pesquisas sem o poder criativo do artista. Ele

afirma que o artista vive no mundo das possibilidades: "Para o artista, nada é impossível. Aprendi, por exemplo, que posso viajar pelo mundo inteiro montado num grão de areia".

Para o figurinista e compositor de toadas Erick Nakanome, representação do imaginário amazônico na toada não é fácil tarefa. A primeira dificuldade seria compreender as possibilidades e os limites da noção de imaginário amazônico, que podem se encontrar tanto na vivência do cotidiano quanto nas cosmologias das populações indígenas e caboclas. Depois, o artista vai se deparar com outro problema: como usar elementos do imaginário num espetáculo que envolve várias expressões artistas ao mesmo tempo? Quem pode dar a melhor resposta, na sua avaliação, é a pesquisa científica, a pesquisa de campo, a literatura, a sensibilidade e a criatividade do artista.

A pesquisa veio a se tornar cada vez mais necessária nos bois-bumbás, na análise de Erick Nakanome, em razão da banca de julgamento da competição, que é formada por especialistas: "Não acredito nesse discurso de que o boi é feito para a TV. Na verdade, boi é feito para os jurados. A grande força disso é a competição, embora exista uma preocupação com a TV, mas é mínima e não como as pessoas querem fantasiar muito". Ao mesmo tempo – considera o artista –, o boi é feito para o mercado, mas não para ser apenas um produto, já que sua meta é também "bater" no contrário e vice-versa. Ele lembra que, em 2011, o Caprichoso foi muito criticado "pelo contrário" porque representou a lenda do Cavalo-Marinho, fundamentado numa toada de sua autoria.

Erick Nakanome avalia que essas contradições existentes no boi-bumbá acarretam polêmicas e debates de toda ordem entre artistas e o público, mas sempre com a mesma finalidade: suscitar o aprimoramento artístico do boi de arena. Ou seja: o espetáculo do boi-bumbá deve ser coerente na representação artística do imaginário. A toada "Cavalo encantado" está embasada nas pesquisas de Câmara Cascudo (*Dicionário do folclore brasileiro*) e Francisco Bernardino de Souza (*Lembranças e Curiosidades do vale do Amazonas*), que registraram a lenda do cavalo-marinho numa das ilhas do rio Uaicurapá, próxima a Parintins. O artista afirma: "Foi a maior dificuldade justificar o porquê desse "cavalo" possuir o nome de cavalo-marinho, quando não há mar aqui. Ora, mas não é difícil verificar, na história, que o rio que chamamos hoje de Amazonas antes era conhecido por Mar Doce".

Erick Nakanome e seus parceiros recorreram a outras teorias para sustentar a "coerência" da lenda do "Cavalo-marinho do lago Uaicurapá", como a defendida pelo zoólogo canadense Daniel R. Brooks sobre a possibilidade de espécies das águas do

oceano Pacífico terem subido o Amazonas, quando esse rio começou a desaguar no Atlântico, conforme fósseis de arraias marinhas achados no Peru e Colômbia ou a que dá conta de que, na era Quaternária, há quarenta mil anos, a região que se estende do Acre ao Pará teria sido um grande lago. Na versão atribuída aos "índios" (genérico), pela pesquisadora Odineia Andrade, a ilha farta e bela foi entregue por Jurupari, herói indígena legislador, a uma família de índios para que a protegesse da depredação. Mas essa família foi persuadida pelos "agrados" dos brancos e a ilha perdeu o seu encanto paradisíaco e passou a ser habitada por seres estranhos, entre os quais o cavalo-marinho.

Há, na opinião de Nakanome, algo positivo nessa polêmica provocada pela tentativa – "da parte dos contrários" – de tentar negar a "existência" da lenda por meio de uma suposta incoerência entre a palavra e a coisa, como se a denominação cavalomarinho só pudesse designar um ser que habita o mar. Ele explica que a lógica indígenocabocla não funciona, necessariamente, como a lógica ocidental: as lendas, os mitos e as cosmologias são comunicados por meio de metáfora ou de imagens. Mesmo assim, a própria ciência, utilizando-se das evidências e das hipóteses, corrobora com o imaginário indígena. Acrescenta ainda Erick Nakanome: "O fato é que o boi-bumbá Caprichoso tirou a poeira que pairava sobre uma lenda registrada no final do século 16, que caminhava para o esquecimento total".

#### 5.3. Roteiro da fundamentação teórica

Todas as mentes e corações envolvidos nos bois-bumbás se mobilizam para realizar espetáculos vitoriosos. O resultado de nove meses de trabalho, de setembro a junho, é avaliado por uma banca formada por especialistas que nunca antes assistiram a essa competição de bois-bumbás ou sequer estiveram na Amazônia, ao menos em tese. Por isso, há um esforço das duas associações para informá-los sobre sua história, sobre suas atividades sociais e sobre o boi de arena. Os jurados chegam algumas horas antes do início dos espetáculos, visitam os currais e as instalações das atividades sociais dos bois-bumbás, fazem passeios turísticos, mas permanecem até o final da festa sob a vigilância dos fiscais das suas associações. Os roteiros dos espetáculos, impressos em modelo de revista, tornam-se imprescindível meio de comunicação para os bois-bumbás. A publicação apresenta a fundamentação do tema do ano, do subtema de cada noite e de cada um dos itens julgados.

A revista oficial serve, acima de tudo, para cada boi-bumbá comunicar aos jurados que os episódios e os itens dos espetáculos estão embasados nos resultados de pesquisas. Como se verifica na fala dos artistas, os competidores partem do pressuposto de que os jurados recorrerão a conhecimentos técnicos e teóricos para formar juízo e atribuir as notas. Como não constatei mudanças significativas no conteúdo das revistas no período estudado, recorri às edições do concurso de 2012 de ambos os bois-bumbás, para exemplificar como é feito esse trabalho. Em 2012, o Caprichoso desenvolveu o tema *Viva a cultura popular* e o Garantido, o tema *Tradição*. Selecionei o item *Ritual indígena*, por considerá-lo o mais expressivo entre as inovações artísticas que conduziram o boi-bumbá de terreiro para o boi-bumbá espetacularizado. Ao mesmo tempo, é no ritual indígena que se manifesta a representação da diversidade cultural das etnias amazônicas.

Do Caprichoso, selecionei o ritual Tariana, relativo à iniciação do grande Kumu, o pajé, apresentado na segunda noite. Na parte superior à direita, na página 70, lê-se um texto assinado por Stephen Hugh-Jones:

Os rituais envolvendo os instrumentos musicais sagrados de Yurupari são a expressão mais plena da vida religiosa dos índios, pois englobam e sintetizam vários temas-chave: ancestralidade, descendência e identidade grupal, sexo e reprodução, relações entre homens e mulheres, crescimento e amadurecimento, morte, regeneração e integração do ciclo da vida humana com o tempo cósmico.

Logo abaixo, ocupando toda página, vê-se o desenho da alegoria assinada por Teco Mendes e equipe.



Figura 21. Ritual Tariano: desenho de Teco Mendes

Na página seguinte, na parte superior, lê-se o seguinte texto:

Nas cerimônias consagradas a Yurupari, a participação das mulheres é proibida. Delas lhes são arrancados os curumins, para esse rito de iniciação, em que o poderoso Deus é implacável, os homens devem ser sólidos, fortes, resignados, obedientes, impassíveis, resistentes à dor, fiéis aos compromissos. O poderoso Kumu (pajé) inala o paricá e em transe revela a visão, conduzindo os iniciados à flagelação. As personagens com máscaras (as macacaraua) incorporam os espíritos que assombram os principiantes que tocam as flautas e tomam a *ayuasca*. Dessa forma, acredita-se que Yurupari volta à vida e todos entram em contato com Deus, reafirmando sua presença.

No centro desta página, está disposta a indumentária do pajé Ahkoyai (pajésacaca), especialista em cura de moléstias causadas por feitiçarias de criaturas vingativas e seres humanos ciumentos. O figurino é assinado por Makoy Cardoso.

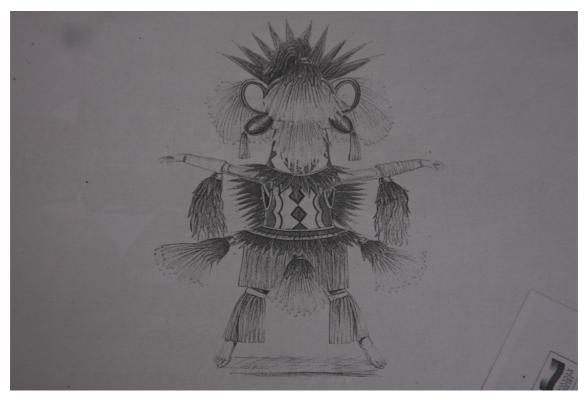


Figura 22. Figurino do Pajé: desenho Macoy Cardoso

As letras das toadas constam de um só bloco, nas páginas 91 e 92, para que o jurado possa acompanhá-las, se preferir, na hora em que ela é tocada na arena. A harmonia da toada de ritual se diferencia das demais: geralmente é mais solene e permeada de recursos sonoros que criam um clima de suspense ou até de horror, compatível com o episódio contado e representado na arena. Na toada "Ritual Tariana", os compositores Geovane Bastos e Adriano Aguiar acentuam a interdição das flautas às mulheres e as visões do pajé em transe:

## Ritual Tariana (Geovane Bastos e Adriano Aguiar)

Cantos no alto rio Negro
Trocanos estrondam na mata
Flautas para o ritual
Tariana, yurupari
O rito divino e profano,
mistério proibido às mulheres
No culto ao deus sol

O legislador, guardião dos segredos ocultos

Nos olhos de fogo a ira, a flagelação

No iapurutu tua voz de trovão

Macacarauas e feras e assombração

Na fumaça do paricá, o kumu revela a visão

Tariana, maku, manaó, barassana, dessana, bará

Arapaso, baniwa, makuna, baré

Das águas do negro, Uaupés

Do Içãna, Xié, Caiari

Aruak, tukano, pano, tupi

Do espetáculo do Garantido, recortei o Ritual Ianomami, com alegoria produzida por Júnior de Souza e equipe. O leitor, no caso o jurado, pode visualizar um cenário dominado por seres monstruosos.



Figura 23. Ritual Ianomami, alegoria criada por Júnior de Souza

Na sequência abaixo, lê-se o texto de justificativa do projeto alegórico a ser realizado no espetáculo:

O mito é a compreensão justificável da vida e dos mistérios do universo através da imaginação. É no mito, repassado através da tradição oral, que os índios explicam e justificam o mundo em que vivem. Os índios Ianomami, em Roraima e na Venezuela, tratam como ser vivo o lugar onde moram e o chamam de Urihi, a terra floresta, protegida pelos espíritas xipiripé, espíritos do bem. Atrás do mito Xawara, eles explicam os perigos da devastação da floresta e a poluição dos rios pela ação dos garimpeiros brancos. Xawara são seres maléficos, criaturas aterrorizadoras que vivem em repouso nas profundezas da terra e que são despertadas com as agressões à natureza, provocando todo tipo de doença. O Garantido apresenta, a partir de agora, o ritual Apocalíptico Ianomami, que reproduz a visão xamânica sobre os seres maléficos e os rastros da destruição deixados pelo homem branco.

A letra da toada do ritual é de Rafael Marupiara e Ronaldo Barbosa Filho. Os compositores interpretam, poeticamente, a narrativa dos índios Ianomâmi sobre a invasão de suas terras por garimpeiros e madeireiros. Sugerem que a esperança desse povo está no derradeiro pajé, o ente cultural capaz de manter contato com os espíritos ancestrais e restabelecer a paz. Destaco que a Comissão de Arte fez uma correção no verso original "Psicose xamânica": trocou o termo psicose por "transcendência". Psicose remete à obsessão ou a maníaco depressivo. Sem essa correção, a figura e a função social do pajé nas culturas indígenas estaria deturpada. Também poderia ser interpretada como atitude preconceituosa:

#### Apocalypto Ianomami (Rafael Marupiara e Ronaldo Barbosa Jr.)

Ôôôôôôô

Canoas da morte cruzaram as fronteiras do além

Em templos tribais

00000

Ventos solares assopram as forças que vêm

São tempos finais

Psicose [Transcendência] xamânica

Visão yãkõana (2 x)

Profeta!

O sol desabou sobre a terra

Igarapés sumiram, montanhas sucumbiram

O solo rachado manchado de sangue

Espíritos xapiripé fugiram

Chuva de flechas, labaredas ardentes

Criaturas aladas, monstros que viram gente

Almas medonhas devoradoras de ocaras

Seres sanguinários, mutilados, legionários

Vorazes, tenazes, metalizados

Assombram envolto na névoa das trevas xawara

Xawara, xawara, xawara...

Kariwa do rastro de fogo vão e voam

Kariwa do rastro de fogo vão e voam

Kariwa do rastro de fogo

Kariwa! kariwa! de fogo! de fogo! de fogo!

Psicose [transcendência] xamânica

Visão yãkõana (2 x)

Profeta!

Dos elementos vitais, tu rogarás por nós

Derradeiro xamã yanomami

Traz a paz e a vida que um dia se foi

Ora e dança pajé! ora e canta pajé!

A revista-roteiro não traz informações sobre como esse ritual se desenvolverá na arena. Nem os próprios atores sabem. É segredo! No boi-bumbá parintinense cenas e cenários interagem uma única vez no bumbódromo, sem ensaios. Tribos, itens individuais, alegorias e seus movimentos, efeitos de iluminação e sonoros, cenas e cenários precisam, necessariamente, funcionar no "aqui-e-agora". Não existe ensaio no palco. O que os jurados veem e julgam é a junção de trechos de uma peça, ensaiados separadamente. Se o roteiro desse espetáculo não significa, nele mesmo, nada de decisivo, o jurado terá de, obrigatoriamente, construir o seu roteiro, também no "aqui-e-agora", para exercer a sua função de julgador.

O olhar do julgador, na realidade, deve se desdobrar em múltiplos olhares para tentar compreender o que se desenvolve na arena. O julgamento de um item implica, no modo como se apresentam os bois-bumbás Garantido e Caprichoso, a apreciação de vários outros itens, uma vez que eles se entrelaçam permanentemente. No cenário onde

as alegorias se movimentam e interagem entre si e com as personagens surge, como destaque anunciado pelo apresentador, a cunhã-poranga, para ser julgada como item da vez. Na mesma situação se encontrarão os demais itens e cenários que, pela estrutura e dinâmica herdadas do boi-bumbá de terreiro, permanecerão sob os olhos dos jurados, dos espectadores ou dos telespectadores.

Os itens não se isolam. O cinedocumentarista Roberto Roger Santana percebeu que no Boi-Bumbá de Parintins não existe, como no teatro, o posicionamento certo "para aparecer"; na arena, todo lugar pode ser bom para aparecer ou para sumir entre os múltiplos papéis, cenas e cenários em movimento. O boi-bumbá aprimorou a sua versatilidade sociocultural. Se o "boi original" convidava as culturas negras, brancas e indígenas e suas idiossincrasias a se entrelaçarem em suas contradições, a versão espetacular do boi-bumbá abre-se ao espectro cultural contemporâneo mais ampliado das linguagens artísticas, das temáticas a serem representadas e das novas tecnologias.

A presença de pesquisadores e julgadores de múltiplas áreas do conhecimento na realização e avaliação dos bois-bumbás parintinenses sinaliza "mais aberturas" à representação da sociodiversidade, às formas artísticas emergentes e às novas tecnologias. Não por acaso, é essa perspectiva que mobilizou e mobiliza, também, as festas populares que se envolveram nas teias da indústria cultural, como o Carnaval, a musicalidade afrobrasileira, por meio do *axé-music* baiano, a musicalidade afro-americana, por meio do *jazz* ou do *punk*, e o forró tradicional do pé de serra, por meio dos seus "filhotes". Para ficar só no Carnaval, foram artistas com formação acadêmica, porém enraizados na cultura popular, a exemplo de Fernando Pamplona e Joãosinho Trinta, que deram feição de ópera popular a céu aberto ao desfile das escolas de samba do Carnaval carioca, modelo que se espalhou para outros Estados.

## 5.4. Na cultura, tudo circula, tudo se fundamenta

As formas de expressão artísticas a que chegaram o boi-bumbá, o Carnaval e o forró levam-me à compreensão de que as manifestações culturais se renovam na quantidade, qualidade e velocidade em que se intercomunicam. As reinvenções e ressignificações culturais são resultado dos encontros de fragmentos culturais que, em grande medida, escondem-se nas diversas formas de tradição. Observo que, neste momento, saberes científicos e saberes populares metamorfoseiam-se no Boi-Bumbá de

Parintins. E esse fato só veio a ocorrer porque o científico e o popular saíram de seus guetos e compartimentos para se integrar, sem se subjugarem entre si, a uma cultura plural ou a uma policultura.

A abertura do boi-bumbá está na sua ontogênese. Recorro ao antropólogo Hermano Vianna (1999) para sustentar essa hipótese. Ele diz que, no imaginário brasileiro, há uma briga de vida ou morte entre a Amélia e a Catirina. Enquanto a primeira é "mulher de verdade" e acha "bonito não ter o que comer", a segunda é "uma mulher caprichosa", cheia de vontades, e que deseja comer do bom e do melhor, tanto que, grávida, desejou comer logo a língua do boi mais formoso da fazenda do patrão do seu marido. Catirina seduziu o marido, que matou o seu desejo e criou uma confusão semfim na fazenda do protoburguês brasileiro. Mas não parou de desejar e experimentar outras culinárias.

Na zona da mata paulista, onde possivelmente nasceu o boi-bumbá, Catirina migrou para os maracatus; no boi-bumbá parintinense, ela comparece apenas para manter a tradição, mas se diverte com as personagens caboclas e indígenas que expropriaram e tomaram conta das fazendas de gado dos senhores "invasores" de ontem e de hoje. Hermano Vianna lembra que a passagem de uma personagem entre duas brincadeiras não é novidade no folclore brasileiro. É o que se confirma com o Carão, pássaro que possui a sua dança ou cordão em vários lugares do Brasil, mas que, em Manacapuru, no Amazonas, aparece como personagem central da dança da Ciranda. Verifica-se, ainda, sua passagem do interior paulista, onde provavelmente surgiu como brincadeira de roda para crianças, a ciranda tornou-se uma dança de adultos.

O que se realiza no terreno da cultura popular – ou mais precisamente no campo dos fenômenos humanos – é a circulação das suas criações e experimentações artísticas, se quisermos parar por aqui, por conta do recorte da pesquisa. Enfatiza Hermano Vianna: "Tudo circula: pedaços de melodias; versos; instrumentos musicais; detalhes de indumentária; trechos de encenações teatrais [...] Cada brincante não atua como o espectador passivo de uma tradição secular sobre a qual não tem nenhum controle e só pode 'preservar'" (VIANNA, 1999).

Analogicamente, Hermano Vianna explica que o mestre de cultura ou o brincante exerce a sua função como a de um DJ ou de qualquer outro produtor musical, que tem a sua disposição um banco de dados com os mais variados gêneros musicais e, a partir das combinações ou não combinações sonoras, elabora as suas colagens. "Cada brincadeira

é, nesse sentido de não estar presa a nenhuma cartilha, absolutamente original. Catirina pode brincar onde quiser, ela não é Amélia: ninguém vai conseguir prendê-la num só lugar" (VIANNA, 1999). Nos mesmos termos, Hermano Vianna recorre à outra analogia, para afirmar que o espaço do imaginário e o espaço virtual das redes comunicacionais contemporâneas se equivalem em estrutura, uma vez que se entrelaçam por meio de nós. "[...] existe um espaço da brincadeira no Brasil. Esse espaço, como o ciberespaço, tem a estrutura de uma rede, uma rede interbrincadeiras. Cada brincadeira é um nó da rede, estando assim interligada a todas as outras brincadeiras" (VIANNA, 1999).

O desatamento de um dos nós – o "nós" pode ser entendido com o pronome pessoal ou substantivo – não desfaz a rede da brincadeira nem a rede de informações contidas nos computadores. "Nós" desatados de determinada rede tendem a se reatar em outras redes; os nós atados mais tendem a se ampliar do que a se isolar. Assim, o Boi-Bumbá de Parintins acolheu "informações" (personagens, trechos de episódios, cenas, cenários etc.) em seu espaço, que se denomina fazenda ou terreiro. Ao seu espaço se juntaram elementos do imaginário amazônico, que se forma no entrelaçamento da sociobiodiversidade-mundo. Um só trecho de um dos seis espetáculos apresentados nas três noites de festival é capaz de mobilizar e juntar às mais diversas expressões artísticas e manifestações culturais. Simão Assayag, o primeiro artista-pesquisador a registrar um projeto de espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins, apresenta o caráter dessa mistura:

Enriquecemos nossa apresentação mostrando danças, ritos e folganças populares de diversas regiões brasileiras. Teremos assim, além do auto do boi, que é o folguedotema da noite, a *Dança das tribos* e a *Dança do cacetinho* do festival de Manaus. Brincaremos de quadrilha e faremos uma Festa de São João, com arraial, fogueira, bandeirinhas, adivinhações e casamentos. Dançaremos *Ciranda*, teceremos um tipiti de fitas e faremos o cortejo do *Cordão de bichos*, alusão às comédias de pássaros e bichos. Depois, uma cerimônia afro de oferenda à Iemanjá num apelo dos negros a sua rainha do mar. Finalmente, encerraremos com o apoteótico *Ritual indígena*, obrigatório (ASSAYAG, 1999, p. 18).

O projeto Caprichoso 1997, elaborado pelo Conselho de Arte presidido por Simão Assayag, constitui-se o primeiro registro sistematizado da pesquisa no Boi-Bumbá de Parintins. O Conselho de Arte, nesse ano, está formado por 24 pessoas, das quais, uma pesquisadora, Maria das Graças Ferreira Assayag, mulher de Simão. O casal conduziu a pesquisa teórica, que emerge em razão da necessidade de fundamentar "os desvios" do

boi-bumbá Caprichoso das suas "origens". Havia a necessidade de fundamentar as mudanças criticadas pelos tradicionalistas dentro e fora dos currais.

O documento reforça que o entrelaçamento das variadas expressões artísticas e manifestações culturais, naquele momento, era fato consumado: faltava-lhe apenas a fundamentação teórica, para informar aos jurados, principalmente, que o boi-bumbá se apresentava, em relação às demais variantes do bumba meu boi do Nordeste brasileiro, de modo diferente em Parintins. Aquelas "misturas" haviam sido determinadas, na versão de Assayag aos jurados, pelo regulamento. Justifica Assayag: "Nossas apresentações estão inspiradas num boi original, passando pelo auto do boi descrito e mostrando de maneira sucinta e estilizada, uma vez que vários itens do regulamento deste festival são estranhos a ele" (ASSAYAG, 1999, p. 18). Com efeito, o regulamento não fez além daquilo que os bois-bumbás decidiram adotar entre tantos outros conteúdos que haviam experimentado desde os primeiros momentos do festival.

A pesquisa orientada por profissionais tornou-se necessária e tende a se estabelecer na estrutura organizacional dos bois-bumbás. Se o que se chama hoje de pesquisa não se encaixa nas metodologias acadêmicas, não a invalida como modo ou efeito de pesquisar. A pesquisa não é exclusividade da academia ou dos profissionais formados na academia. Se assim fosse, não reconheceríamos o mestre ou o brincante de boi-bumbá como "pesquisador" da sua brincadeira.

A observação e a experimentação do cotidiano que geram a criação e/ou a inovação das expressões e manifestações culturais também são pesquisas e possuem seus métodos. Criações e/ou inovações que podem ou não ser incorporadas pela coisa já criada. O boi-bumbá, na forma como procuro demonstrá-lo neste trabalho, incorporou, rejeitou e reincorporou personagens, estilo musical, danças e cenários ao longo da sua recente história de espetáculo midiático.

A pesquisa de orientação acadêmica surge como fator de "segurança" à fundamentação do espetáculo e às suas inovações. O nível profissional do boi de arena, por mais paradoxal que possa parecer, não permite que os brincantes "brinquem com coisa séria". Eles devem cumprir o regulamento da competição cena a cena, episódio a episódio, espetáculo a espetáculo, sempre respondendo aos porquês de cada movimento. O espetáculo do boi-bumbá, ao menos em tese, compõe-se de narrativas que articulam tempo e espaço reais e imaginários. Os bois-bumbás, em algum momento, impuseram-se limites por meio das regras do concurso, para que não se percam "nas viagens" criativas.

Coriolano Carvalho, o Karu, artista de ponta do boi-bumbá Caprichoso, resume essa questão nesta frase: "A viagem do artista não se orienta pelo respeito às fronteiras, mas o relato da sua viagem precisa ser coerente, por mais absurda que possa parecer. As diversas versões da lenda da cobra-grande ou de fatos histórico têm cada uma delas suas coerências" (CARVALHO, anotações em 2010).

Quando justificam a necessidade da pesquisa profissionalizada, membros da Comissão de Arte do Garantido recorrem ao exemplo da encenação do Chupa-Chupa, lenda urbana conhecida em outras regiões do país também como Chupa-Cabra. De tempos em tempos, surgem boatos de que alguém viu ou foi atacado por seres humanoides, provavelmente extraterrestres que hipnotizam, abduzem ou sugam sangue das suas vítimas. No começo da década de 1980, o fenômeno teria sido registrado em várias regiões da Amazônia. Teria sido recorrente na comunidade da Valéria, nas proximidades de Parintins, e por sua repercussão na imprensa mobilizou até o antigo Serviço Nacional de Inteligência (SNI), polícia secreta e ideológica do regime militar. O Chupa-Chupa da Valéria é citado na trama da obra ficcional *A ordem do dia*, de Márcio Souza.

Fred Góes afirma: "O Chupa-Chupa é o fundo do poço da falta de criatividade, da preguiça na busca por temas numa Amazônia permeada de lendas e mitos inteligentes. Esse é um erro que, com a exigência da pesquisa, jamais poderá ser repetido no boibumbá". Para ele, a questão não está no tema em si, mas na forma como ele foi encenado, sem nenhuma contextualização ou fundamentação teórica.

A exigência da explicação teórica ou conceitual decorre das próprias mudanças do boi-bumbá de terreiro para o boi-bumbá de arena: a encenação do terreiro se prendia à trama da morte e ressurreição do boi, ou ao auto do boi-bumbá tradicional; o espetáculo de arena agrega a encenação de outros elementos que, até então, só apareciam na toada, na forma de crônicas do cotidiano – as toadas se referiam a temas diversos, como casos de amor ou a ida do homem à lua, mas esses episódios não se transformavam em trechos teatrais. A fundamentação surge como a necessidade de justificar ou explicar a presença de elementos novos na estrutura tradicional da brincadeira.

Observo que hoje os artistas de ambos os bois-bumbás compreendem que o boi de arena pode e deve ser usado como meio de comunicação das culturas amazônicas. Uma comunicação que dá conta – muito além do espetáculo – das imprecisas, inconstantes e erráticas relações socioculturais com a natureza na Amazônia. Até ouso afirmar que o espetáculo dos bois-bumbás parintinenses, paradoxalmente, desperta a conscientização

das populações regionais a respeito dos problemas ou soluções que, respectivamente, enfrentam ou podem vir a enfrentar, auferem ou poderão a vir auferir, na sua aproximação ou distanciamento com o mundo globalizado.

### **TODO FIM FINGE QUE FINDA**



Figura 24. Navio de turistas fundeado no rio Amazonas, em frente à cidade de Parintins

Morin (2003, p. 39) recorre a Ganguilhem para afirmar que o precursor é aquele cujo predecessor desconhece. Não é difícil concordar com o pensador da complexidade quando, depois de uma jornada, olhamos para trás e constatamos que, dos caminhos percorridos, restam rastros encobertos que se rearrumam densamente. Os vestígios não demorarão a se tornar florestas cujo emaranhado dificultará, aos novos caminhantes, a distinção dos caminhos anteriores.

Mais cedo ou mais tarde, o precursor será um predecessor e esse processo notável tende a se renovar constantemente. Para chegar até aqui, percorremos pegadas precursoras, mesmo que elas não se revelem nitidamente. Mas, ao mesmo tempo, criamos os próprios caminhos, aqueles que vieram a se tornar apenas vestígios ou aqueles que ainda estão por vir, para que os conhecimentos adquiridos nessas caminhadas antigas e novas se juntem e venham a se constituir em novos conhecimentos. Posicionar-se, assim, é empreender relutância ao *imprinting* e a sua normatização, os quais regem as determinações e conformismos de todas as ordens, inclusive o conformismo cognitivo que se abriga nas verdades paradigmáticas.

Penso nos caminhos que se tornaram vestígios com a vontade de refazê-los. Não somente a esses que acabo de percorrer, mas a todos os caminhos dessa longa caminhada da vida. No contexto deste estudo, refiro-me à caminhada como método em oposição a metodologias, como explica Morin (2003, p. 36): "Aqui é preciso aceitar caminhar sem um caminho, fazer o caminho enquanto se caminha [...] O método só pode se construir durante a pesquisa; ele só pode emanar e se formular depois; no momento em que o termo se transforma em um novo ponto de partida, desta vez, dotado de método". O caminho se faz ao caminhar, como ensina o poeta espanhol Antonio Machado: "Caminante no hay camino, se hace camino al andar".

Inspirado em Morin, não proclamo o fim – termo que nas circunstâncias de uma jornada intelectual tradicional pode denotar a descoberta de uma verdade –, prefiro anunciar a possibilidade de apontar novos caminhos, novas aberturas ou novas brechas para a compreensão dos sujeitos deste estudo. Nem proclamo a certeza de que percorri os melhores caminhos nem que aplaquei todas as inquietações que me levaram a mover os primeiros passos na direção de horizontes desconhecidos. Não tenho a garantia de que arriei as minhas bagagens em *tapiri* seguro, até porque o *tapiri* não é a habitação do sossego, é apenas refúgio temporário do viajante da floresta. Do tapiri se parte para outros refúgios, porque sua estrutura é feita da impermanência dos materiais da natureza para abrigar a inconstância do espírito humano caminhante.

Quando me atrevi a pesquisar o Boi-Bumbá de Parintins como fenômeno espetacular e, em consequência, como *espetacularizador* do imaginário amazônico, por meio de uma abordagem que não se prendesse a um "recorte" redutor, estava ciente das contradições que enfrentaria para atingir o meu objetivo por meio do conceito de espetáculo, tal como foi proposto por Debord (2008), referindo-se a uma sociedade que funciona como um espetáculo. Na primeira edição da obra em questão, Debord destaca dois tipos espetaculares: o difuso, característico das sociedades ocidentais, largamente voltadas às mercadorias e ao consumo e, em consequência, à contemplação; e o tipo concentrado, que ocorre nos países dominados pelo autoritarismo fascista ou stalinista, onde a mercadoria é a suprema contemplação da autoridade do chefe.

Na edição de 1998, o chamado *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, onde, para atualizar as suas ideias no contexto da derrocada do socialismo soviético, funde os dois tipos em "espetacular integral", para evidenciar o espetáculo da democracia da mercadoria agora em escala global, paradoxalmente uma democracia com traços

autoritários. Afinal, desde 1980 estava em plena expansão a economia neoliberal, a partir do governo Ronald Reagan (Estados Unidos) e de Margaret Thatcher, na Inglaterra. Uma experiência bem-sucedida, para os donos da sociedade do espetáculo, porque está patrocinada por um tipo de Estado que só intervém no mercado para pagar a conta dos desmandos financeiros.

Assim fica claro que Debord contextualiza o espetáculo na categoria de fato social total, do qual o fenômeno midiático é apenas um dos vários aspectos – como a economia, a religião, a política etc. *A Sociedade do espetáculo* e *Comentário sobre a sociedade do espetáculo* são reflexões críticas que desdobram a teoria de Marx a respeito dos impactos do modo de produção capitalista na vida humana, sobretudo a mercadoria, como fizeram Adorno e Horkheimer e Walter Benjamin. Adorno, Horkheimer e Benjamin analisam, por questões óbvias, mais o rádio que a televisão, que ainda eram embrionários em relação ao salto que deram a partir da década de 1970, embora já destacasse a televisão como resultado técnico de capitalismo plenamente desenvolvido.

O Boi-Bumbá de Parintins está inserido no contexto do espetáculo televisivo, porque é a partir da televisão que a então brincadeira vem a se tornar um espetáculo midiático. O termo televisivo pode sintetizar, atualmente, a noção conceitual de espetáculo midiático, que engloba o rádio, o cinema, a internet e demais meios da realidade virtual. Mas, a saber, o rádio, a televisão e o cinema ainda não permitem uma comunicação plena entre indivíduos, embora o uso das suas técnicas tenha se fragmentado para outros setores além dos monopólios analisados por Adorno, Horkheimer, Benjamin e Debord.

Lembro que os quatro pensadores reconheciam, ao mesmo tempo em que os criticavam, o potencial de uso do rádio, do cinema e da TV como meios esclarecedores das contradições da sociedade do espetáculo. No ensaio *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer destacam, em síntese, a indústria cultural – sistema hegemônico do cinema, rádio e revista – como meta do liberalismo, de onde provém o seu conteúdo ideológico para todas as esferas sociais por meio da glorificação do consumo.

Aliás, Adorno, em debate na rádio de Frankfurt, em 16 de junho de 1969, com a participação do diretor do Instituto de Pesquisas Institucionais da Sociedade Max Planck, Hell Becker, fez questão de "esclarecer bem" e "eliminar falsas querelas" suas críticas à televisão. Primeiro, explicou que possíveis contradições entre suas posições e as de Becker

deveriam ser creditadas ao fato de que Becker se interessou pelo significado pedagógico específico da televisão, enquanto as suas pesquisas se voltaram para as transmissões sem objetivo educacional explícito, principalmente encenações televisivas. Depois, afirma: "[...] gostaria de esclarecer que não sou contra a televisão, Caso contrário, certamente não teria participado de programas televisivos. Eu seria o último a duvidar do enorme potencial da televisão justamente no referente à educação, no sentido da divulgação de informações de esclarecimento" (ADORNO, 1975, p. 76-77).

Benjamin sugere que o traço mais marcante da cultura, no século das massas, seria a proximidade entre a obra e o público, o que lhe emprestaria caráter de valor de uso. Suas análises com esse teor encontram-se no ensaio a *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 2012), com destaques para a fotografia e o cinema. Adornou refutou esse entendimento de Benjamin no ensaio *O fetichismo da música e a regressão da audição* (ADORNO, 2005) ao afirmar que essa aproximação seria apenas aparente, uma vez que a reprodução mecânica da música implica perda da sua qualidade e, ao invés de aproximar, aprofunda a separação entre produtor e consumidor, que não precisará mais de atenção nem de concentração para ouvir uma peça musical.

Debord produziu cinco filmes que denunciaram como os donos da sociedade do espetáculo manipulam e dirigem ideologicamente a consciência do espectador ou telespectador. As próprias teses da *Sociedade do espetáculo* foram transformadas em documentário homônimo, "cobertas" com imagens televisivas que expõem as contradições e atrocidades dos governos e corporações capitalistas que controlam os meios de comunicação. Em prefácio ao panegírico (JAPPE, 2005), Debord escreveu: "As mentiras dominantes da época estão em condições de fazer esquecer que a verdade pode ser vista também na imagem, a imagem que não foi intencionalmente separada da sua significação acrescenta muita precisão e certeza ao saber [...]".

Evidencio situações conceituais que podem ser tomadas como contraditórias. Mas não trato dessa questão. Não realizei estudo epistemológico nem gênese de conceitos. Minha intenção é, sobretudo, acentuar o caráter dialógico dos fenômenos sociais. Parto da ideia de que as sociedades lidam com seus fracassos ou êxitos de forma diferenciada. E cada uma delas responde a essas questões conforme se posicionam, culturalmente, no tempo e no espaço – ou mesmo em razão de necessidades momentâneas. As multifacetas da vida social são um desafio para o pesquisador, porque elas se manifestam conforme

suas indagações. E essas indagações surgem de inquietações incrustadas no ânimo do indagador.

Adorno e Becker estudaram o mesmo fenômeno: os emergentes meios eletrônicos de comunicação no meado do século 20, na Europa e nos Estados Unidos, mas escolheram faces distintas do prisma para observá-lo. Por isso, chegaram a resultados diferentes. O próprio Adorno valida e legitima os resultados de Becker, sem, obviamente, recuar dos seus ou das suas críticas à mesma TV. Ambos se veem mais diante de um caso metodológico que ideológico. O particular não retira, todavia, o tratamento ideológico do fenômeno no geral. Tanto na indústria cultural quanto na sociedade do espetáculo, a crítica se dirige à manipulação das massas pelos donos do poder, enquanto Benjamin acende a esperança de que os meios técnicos de reprodução da obra de arte possam até mobilizar as massas contra seus opressores.

Posso apontar que esses conceitos se mantêm contraditórios em relação aos fenômenos, ou aos espetáculos midiáticos. Concebidos para dar conta das análises do rádio e, principalmente da emergente TV, não poderiam deixar de apresentar menos contradições neste momento da *indústria cultural global* ou da *sociedade do espetáculo compartilhado*. As mídias compartilhadas não eliminam os aspectos alienadores e reificadores do espetáculo, se é que entendemos este como produtor de imagens que medeiam relações sociais entre pessoas, mas é preciso apontar que o espetáculo é capaz também, em determinadas circunstâncias, de produzir material reflexivo, do mesmo modo que Adorno concorda com Becker sobre a TV ter potencial de meio educativo.

O Boi-Bumbá de Parintins possui todas as características do espetáculo feito para divertir e entreter as massas, mas, também, agregou aspectos da vida contemporânea e do *ethos* das populações amazônicas que, com o favorecimento dos meios de comunicação, vão muito além do espetáculo. Das contradições da relação do Boi-Bumbá de Parintins com o mercado transbordam informações, apelos e mensagens que clamam pela conscientização e preservação dos povos e dos ecossistemas amazônicos. São clamores que desafiam a efemeridade do espetáculo e avançam até as escolas e às universidades como forma de conhecimento.

# REFERÊNCIAS

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, W. Theodor. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: **Adorno**. São Paulo: Nova Cultural, 2005 (col. Os pensadores), p. 65-108.

ALMINO, João. "Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropofágica". In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011, p. 55-62.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologias e aparelhos ideológicos de Estado**: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil.** 2.ª ed. Tomo 1. Belo Horizonte: Itatiaia. 1982.

APOIO à cultura brasileira: preservando a nossa memória, investindo em nossos valores, vibrando com nossa gente. Sempre presente, sempre Coca-Cola. Manaus: Coca-Cola, 1998 (*Press release*).

ASSAYAG, Simão. **Projeto Caprichoso 1997**: Caprichoso – o boi de Parintins. Manaus: Ed. do Autor, 1997.

ASSAYAG, Simão. In: Revista do Caprichoso 2011.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No rio Amazonas – 1859**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980 (col. Reconquistando o Brasil, vol. 20).

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaios sobre o imaginário da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARBOSA, Walmir de Albuquerque. O cordel na Amazônia. Manaus: Edua, 1996.

BAUDILLARD, Jean. **Tela total**: mito-ironias do virtual e da imagem. 4.ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BAUDILLARD. **Sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Ponchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENCHIMOL, Samuel. Amazônia: formação cultural. Manaus: Valer, 1999.

BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN. "O narrador: considerações sobre a obra de Leskov". In: **Magia e técnica**, **arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994 (col. Obras escolhidas, vol. 1).

BOHM, David. **Diálogo**: comunicação e redes de convivência. São Paulo: Palas Athenas, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005. BOURDIEU. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOURDIEU. "Compreender". In: BOURDIEU, Pierre (Org.). **Miséria do Mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 693-732.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. Os bois-bumbás de Parintins. Manaus: Edua, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

CARVALHO, Edgard de Assis. "Saberes humanos e educação do futuro". **Somanlu** – Revista de Estudos Amazônicos. Ano 6, n.º 7 1, jan./jun. Manaus: Edua, 2006, p. 193-202.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. **A graça de contar**: um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12.ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984. CASTRO, Jânio S. Roque de. **Da casa à praça pública**: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano. Salvador: EUFBA, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo e do carnaval carioca". In: VELHO, Gilberto; KUSHNIR, Karina (Orgs.). **Pesquisas urbanas**: desafios do trabalho etnográfico. São Paulo: Zahar, 2003, p. 118-138.

CAVALCANTI. "O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa". In: **História, Ciências, Saúde — Manguinhos**, vol. 6, supl. 0, Rio de Janeiro, set., 2000. Disponível em: http://dx.doi.org/180.1590/S0104-59702000000500012.

CORDIVIOLA, Alfredo. "Quixote ou as virtudes da ambiguidade". **Revista Continente multicultural**. Ano V, n.º 49, 2005, p. 3-6.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANIEL, João. "Da grande habilidade e aptidão dos índios". In: **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas**. Vol. I. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 341-344.

DEBORD, Guy. A **sociedade do espetáculo**: comentário sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DELANNOI, Gil. "Traduzir o imaginário, transmitir questões". In: MORIN, Edgar (Org.). **Religação dos saberes**: o desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 301-317.

DELORE-MOMBERGER, Christine. "O pesquisador tem, ele, uma biografia?". In: HESS, Hemi. **Produzir sua obra:** o momento da tese. Brasília: Liber Libro, 2005, p. 11-17.

DESCOBRINDO Parintins: integração social, 3.ª Série. Manaus: Seduc, 1983.

DURAN, Gilbert. **O imaginário**: o ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 4.ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

DURAN. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENCICLOPÉDIA dos indígenas do Brasil – Instituto Socioambiental. Disponível em: http://pib.socioambiental.org/pt/povo/satere-mawe/print

FESTIVAL folclórico do Amazonas começa sua programação neste sábado. Disponível em: http://www.d24am.com/plus/artes-shows/festival-folclorico-do-amazonas-comeca-sua-programacao-neste-sabado/62935.

FESTIVAL Folclórico de Parintins 2007. **Regulamento do concurso de bumbás**. Parintins, s/e., 2007.

FIGUEIREDO, Graça. **Senhoras da Justiça**: a história das mulheres no Poder Judiciário. Manaus: Valer, 2012.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros**: o tecelão de mitos. São Paulo: Estação Liberdade, 1991. GAMA, Lúcia Carla. "Desrespeito". **A Crítica**. Manaus, 28 jun. 2004, Caderno Especial Parintins.

GEERTZ, Clifford. "Passagem e acidente". **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 18 fev. 2001, Cad. Mais!

GENTIL, Gabriel dos Santos. **Mito Tukano**: quatro tempos de antiguidades – histórias proibidas do começo do mundo e dos primeiros seres. Berlim: Waldgut, 2000.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. Salvador: Editora 34, 2000.

GÓES, Fred. "Comunicações". **Somanlu** – Revista de Estudos Amazônicos, vol. 2, número especial, 2001, p. 187-194.

GONDIM, Neide. A invenção da Amazônia. Manaus: Valer, 2007.

HARRYS, Mark. "Presente ambivalente: uma maneira amazônica de estar no tempo". In: ADMAS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (Orgs.). **Sociedades caboclas amazônicas – modernidade e invisibilidade**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 81-108. HEIDEGGER, Martin. **Heráclito**: a origem do pensamento ocidental lógico. A doutrina

HEIDEGGER, Martin. Heráclito: a origem do pensamento ocidental lógico. A doutrina heráclitica do lógus. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.

HOBSBAWM, Eric. "Por que realizar festivais no século XXI?". In: **Tempos fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 54-63.

HOBSBAWM. "O caubói americano: um mito internacional". In: **Tempos fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 310-329. HOBSBAWM. **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBSBAWM; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HUZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008 (col. Estudos).

IANNI, Octavio. "A metáfora da viagem". In: **Revista Cultura Vozes**, n.º 2, vol. 90, mar./abr., 1996.

IBGE. Cidades. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/cidadesat/link.php?uf=am

IPHAN. **Complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão**: dossiê do registro como patrimônio histórico e cultural do Brasil. São Luís: Iphan/MA, 2011. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/72102630/Bumba-meu-boi-do-Maranhão.

JAPPE, Anselm. "O reino da contemplação passiva". In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Sesc, 2005, p. 204-275.

Jornal A Crítica. **Alegoria do boi vira bem de penhora**. Disponível em: http://www.parintins.com/?n=710

JORNAL DO Commercio. "No curral, o boi não se deixa 'ferrar'". Jun. **Estudos e Pesquisas**, 1989.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEAL, Luiz Augusto Pineiro. **Capoeira, boi-bumbá e política no Pará republicano** (**1889-1906**). Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia32\_pp241\_269\_ CapoeiraBoiBumba.pdf

LEPOVETSKY Gilles; SERROY, Jean. **A Cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LESKOVO, Tatiane. **Conexão** Roberto D' Ávila: **Entrevista Tatiana Leskova.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=9Kq3DnzgnPw.

LETÍZIA, Maria Eva. "As toadas dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso na versão de 2004". In: **Somanlu** – Revista de Estudos Amazônicos. Ano 6, n.º 1, jan./jun., 2006, p. 115-150.

LETÍZIA. "Os enredos caboclos e nativistas nas toadas dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, heróis do festival folclórico de Parintins". In: **Somanlu** – Revista de Estudos Amazônicos. Ano 3, n.º 1/2, jan./dez., 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A oleira ciumenta. Lisboa: Edições 70, 1997.

LÉVI-STRAUSS. Tristes trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO. **Poeta diz que até academia discrimina imaginário amazônico**. 2008. Disponível em: http://www.textobr.com/?p=30

MANSO, Juscelino Melo (Org.). **História e memória política do município de Parintins**. Parintins: Câmara Municipal de Parintins, 2012 (vol. 3).

MAFESSOLI, Michel. Conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência na cultura popular**: o caso do bumba meu boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999; Porto Alegre: Sulina, 2007.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política – o processo de produção do capital. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996 (vol. 1).

MARX.; ENGELS, Frederich. Manifesto comunista. São Paulo: Boitempo, 1998.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, Thiago de. "A floresta está cantando de alegria". In: **Revista Garantido 2008**, p. 180-11.

MENDES, Liduína. Entoada: Tadeu Garcia por Liduína Mendes, s/e., s/d.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Quando o rio Amazonas corria para o Pacífico**: uma história desconhecida da Amazônia. Petrópolis: Vozes, 2007.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaios**. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 192-202 (Col. Os pensadores).

MONTECÓN, Ana Rosa. **Temos que pensar também de que forma os indígenas passariam a ser turistas do seu próprio patrimônio**. Disponível em: http://www.textobr.com/?p=133

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Boi-Bumbá**: história, análise fundamental e juízo crítico. Manaus: Edição do autor, 2004.

MONTEVERDE, João Batista. **O boi Garantido de Lindolfo Monteverde**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 2003.

MORIN, Edgar. **Rumo ao abismo?** Ensaios sobre o destino da humanidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

MORIN. O método 6: Ética. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MORIN. **A religação dos saberes**: o desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORIN. **O método 1**: a natureza da natureza. 2.ª ed. Sulina: Porto Alegre, 2006.

MORIN. Educar para a era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem na incerteza e no erro humanos. Lisboa: Baland, 2003 (col. Horizontes Pedagógicos).

MORIN. "A noção de sujeito". In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). **Novos** paradigmas: cultura e subjetividade. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 45-58.

MORIN. Meus demônios. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MOURA, Carlos Eugênio Moreira de. **O teatro que o povo cria**. Belém: Secult, 1997. NOGUEIRA, Wilson. **Festas amazônicas**: boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Valer, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O índio e o mundo dos brancos**. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília/Pioneira, 1991, p. 76-96.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 8.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PEREIRA, Nunes. **Experiências e histórias de Baíra**: o grande burlão. Manaus: Valer, 2007.

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: Edua, 2012.

PORRO, Antonio. **Crônicas do rio Amazonas**: notas etno-históricas sobre as antigas populações indígenas da Amazônia. Petrópolis: Vozes, 1992.

PRIGOGINE, Ilya. "Carta para as futuras gerações". **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 30 jan., 2000, Cad. Mais!

RANCIARO, Maria Magela Mafra de Andrade. **Andirá**: memórias do cotidiano e representações sociais. Manaus: Edua, 2004.

REVISTA do boi-bumbá Caprichoso 2012. **Viva a Cultura Popular**. Roteiro de Apresentação.

REVISTA do boi-bumbá Garantido 2012. **Tradição**. Roteiro de apresentação.

RIBEIRO, Darcy. "Os brasis na história". In: **Povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 269-407.

RODRIGUES, Allan. Boi-bumbá evolução. Valer: Manaus, 2006.

SANTOS, Carolina. "A redescoberta de Dona Glorinha". **Diário de Pernambuco**, 11/jan./2013, Caderno Viver.

SANTOS, Jonas. **Boi Campineiro**: a história de Parintins que não foi contada. Manaus: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

SANTOS. "Criação de arquibancada 'neutra' gera polêmica entre torcedores". **A Crítica**, Manaus, 3/abr./2011, Cad. Criação.

SANTOS, Elizabeth da Conceição. **Educação ambiental e festas populares**: um estudo de caso na Amazônia utilizando o Festival Folclórico de Parintins. Manaus: Edua, 2012. SARAMAGO, José. **Democracia e universidad**. Madrid: Complutense, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

SCHULER, Fernando; SILVA, Juremir Machado da (Orgs.). **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SOUZA, Márcio. "A Amazônia em perigo? O Garantido responde". In: **Revista do Garantido 2008**, p. 12-13.

SILVA, Chico. Criação de arquibancada neutra gera polêmica entre torcedores.

Disponível: http://acritica.uol.com.br/vida/Criacao-arquibancada-neutra-polemica-torcedore s\_0\_455954718.html

SILVA. Na casa nossa. Rio de Janeiro: Polygram, 1982, LP, 33 rpm, estéreo.

SILVA. Os afazeres. Rio de Janeiro: Polygram, 1981, LP, 33 rpm, estéreo.

SILVA. Sonhos de menino. Rio de Janeiro: Polygram, 1980. LP, 33 rpm, estéreo.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário**. 2.ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SILVA, Marilene Corrêa da. Metamorfoses da Amazônia. Manaus: Edua, 2000.

SILVA. O paiz do Amazonas. Manaus: Edua, 1996.

SIMMEL, Georg. **Sentidos, segredos**. Organização, tradução e notas: Simone Carneiro Maldonado. Curitiba: Appris, 2011.

SWINGEWOOD, Alan. **O mito da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Interciência, 1978.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1995.

TSU, Victor Aielo. "A mitologia de um antropólogo". **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 18/fev./ 2001, Cad. Mais!.

TÜRKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Unicamp, 2010.

VIANA, Hermano. "A circulação da brincadeira". **Folha de S.Paulo**, 1999. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14029905.htm

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão**. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: FVG/Funarte, 1997.

WAGLEY, Charles. Uma comunidade amazônica. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

WEBER, Max. Conceitos sociológicos fundamentais. Lisboa: Edições 70, 2009.