

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA - PPGSCA

TESE DE DOUTORADO

O trabalhador e o jogo do trabalho nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de
Parintins

DEILSON DO CARMO TRINDADE

Bolsista FAPEAM

Orientadora: Profa. Dra. Iraíldes Caldas Torres

Manaus - Amazonas

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA - PPGSCA

O trabalhador e o jogo do trabalho nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de
Parintins

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Sistemas simbólicos e manifestações socioculturais.

Orientadora: Profa. Dra. Iraildes Caldas Torres

Manaus – Amazonas

2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

T833t Trindade, Deilson do Carmo
O trabalhador e o jogo do trabalho nos galpões de alegorias dos
bois-bumbás de Parintins / Deilson do Carmo Trindade . 2018
241 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Iraildes Caldas Torres
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Trabalhadores. 2. Boi-bumbá. 3. Festival de Parintins. 4.
Amazônia. I. Torres, Iraildes Caldas. II. Universidade Federal do
Amazonas III. Título

DEILSON DO CARMO TRINDADE

**O trabalhador e o jogo do trabalho nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de
Parintins**

Tese de Doutorado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais, sob a orientação da Professora doutora Iraíldes Caldas Torres.

Aprovada em: 18/10/2018

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Iraíldes Caldas Torres (Presidente)
Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dra. Marilene Corrêa da Silva (Membro)
Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dr. Júlio Claudio da Silva (Membro)
Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Wilson de Souza Nogueira (Membro)
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Harald Sá Peixoto Pinheiro (Membro)
Universidade Federal do Amazonas

Manaus – Amazonas

2018

*Á todos os trabalhadores dos galpões de alegorias dos bois-bumbás
Caprichoso e Garantido da cidade de Parintins.*

Dedico

Agradecimentos

Diante do desafio de escrever a tese, tive a oportunidade em minha caminhada de contar com pessoas importantes que fizeram parte dessa trajetória. No entanto, essa é uma das mais difíceis páginas de se escrever. Se colocasse em uma regressão linear toda a minha gratidão não caberia aqui, pois são muitas pessoas que fizeram parte dessa caminhada. Porém, não posso deixar de reconhecer, que mesmo sendo a tese um processo solitário de produção, esta, reúne a contribuição de várias pessoas que à sua maneira e modo, foram fundamentais para chegarmos nesse momento, e no qual, quero aqui expressar o meu mais profundo agradecimento.

Inicialmente agradeço aquele que me concedeu o sopro da vida, o Poder Superior na forma em que concebo, que me deu o discernimento e a tranquilidade para seguir nessa caminhada, ainda que por vezes me pareceu tão difícil, nunca duvidei e nem desanimei diante dos obstáculos.

À Iraildes Caldas Torres, minha orientadora, a quem devo minha inserção nos caminhos da pós-graduação. Dando um fino acabamento nesta tábua bruta que por muito tempo estive empoeirada num canto escuro de marcenaria.

À Eduardo, Jonas, Miguel, Paulo, e Wilton, trabalhadores dos galpões de boi-bumbá. Meu muito obrigado pelas tantas vezes que deixaram seus afazeres para me atender. O obrigado por me explicarem seus trabalhos e a compartilharem suas experiências de vida.

À Jucimara, meu amor, há vinte anos minha companheira de caminhada, meu porto seguro, o pilar de minha família, a escolha mais acertada que fiz na vida, meu exemplo de superação e a quem devo uma família linda e maravilhosa.

À Douglas, meu primeiro filho, que fez da paternidade minha maior aventura; à Felipe que com seu jeito de ser, me ensina a evoluir e melhorar como pessoa; à Amanda, minha caçula, que não foi uma fraquejada, ao contrário, sua chegada me fortaleceu ainda mais.

À Dejard Vieira, amigo de primeira hora, obrigado pela leitura e sugestões na escrita, pela demonstração de sabedoria e humildade. Desculpa pelas vezes que interrompi seu almoço chegando de surpresa, ou por outras tantas que te liguei sem me importar com a hora.

À Júlio, ou tio Claudinho, agradeço pelo incentivo e ajuda providencial no momento em que mais precisava. Se cheguei até aqui, devo parte a você, sua colaboração foi indispensável. Sabe que és um grande amigo, mas não custa nada repetir isso.

À João Marinho, meu amigo desde a graduação, obrigado pela disposição em me ajudar, nossas várias conversas a respeito da temática contribuíram bastante para a escrita da tese. obrigado também pelas mensagens de incentivo todos os dias às quatro da manhã.

À César Aquino, pela indispensável ajuda nas transcrições de minhas entrevistas, seu compromisso e a vontade de fazer bem feito lhe conduzirão cada vez mais longe nos caminhos da História. Homem de fé que não perdeu a razão.

A todos os meus colegas de doutorado, em especial a Alice Ponce de Leão, amiga que fiz e com quem pude contar nos momentos difíceis dessa caminhada, me incentivando a continuar e me auxiliando quando precisava.

À minha irmã Eliana e meu sobrinho Paulo Henrique, meu porto seguro em Manaus, sempre prontos a me socorrerem. Muito obrigado por me acolherem e por tantas vezes deixarem seus afazeres para atender meus pedidos de última hora referente ao programa.

À minha mãe Neide Maria, presença constante em minha vida. Que com seus 86 anos ainda cuida de mim e de minha família. Agradeço imensamente ao Poder Superior por citar seu nome neste momento tão importante de minha vida.

À aqueles que atravessaram o rio da vida, meu pai Mestre Didizinho, com quem aprendi o ofício da marcenaria e da carpintaria, e minha irmã Edilena, que comprou meus primeiros cadernos e lápis, acreditando na superação pela educação, quando nem eu acreditava.

Aos meus irmãos, Ida Marina, Laurinei, Ana Lea, Ednilson, Edilson, Eneida, Deydiana e a todos os meus sobrinhos que de perto ou longe sempre estão torcendo por mim, essa conquista é nossa, divido com vocês minha felicidade, caminho está aberto, que venham os próximos.

Aos professores da banca de qualificação, Dra. Artêmis Soares, Dr. Júlio Claudio da Silva e Dr. Wilson Nogueira, que se dispuseram a ler e a avaliar o projeto de pesquisa e os dois primeiros capítulos desta tese. contribuindo formidavelmente para a conclusão da mesma.

Ao Grupo de Estudo, Pesquisa e Observatório Social: Gênero, Política e Poder – GEPOS, pela aceitação e convivência. Obrigado a todos pela harmonia com os amigos que fiz, pelas reuniões mensais e pelas oficinas anuais de formação.

À Universidade Federal do Amazonas -UFAM, que através do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, que me proporcionou a oportunidade de cursar o mestrado e agora o doutorado, e assim engrandecer os meus conhecimentos.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – IFAM/Campus Parintins, na pessoa do diretor Gutemberg Ferraro Rocha, que compreendeu a necessidade que tive de me ausentar temporariamente de minhas funções para concluir a tese.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM, que financia minhas pesquisas desde a iniciação científica, contribuindo financeiramente para cada projeto proposto. Sem a bolsa de estudo, a execução da tese seria mais difícil.

Enfim, a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram direta ou indiretamente para que eu pudesse chegar até aqui e concluir esta tese. Sinceramente meu muito obrigado.

“Nicetas Coniates – Dirás o que puderes lembrar. Trabalho com fragmentos de episódios, restos de acontecimentos, e tiro disso tudo uma história, tecida num desenho providencial. Quando me salvaste, tu me deste o pouco futuro que me resta e te recompensarei, devolvendo a ti o passado que perdeste.

Baudolino – Mas minha história talvez não faça nenhum sentido...

Nicetas Coniates – Não existem histórias sem sentido. Sou um daqueles homens que o sabem encontrar até mesmo onde os outros não o veem. Depois disso, a história se transforma no livro dos vivos, como uma trombeta poderosa, que ressuscita do sepulcro aqueles que há séculos não passavam de pó... Para isso, todavia, precisamos de tempo, sendo realmente necessário considerar os acontecimentos, combiná-los, descobrir-lhe os nexos, mesmo aqueles menos visíveis.”

(Diálogo entre Baudolino e Nicetas Coniates, extraído da obra Baudolino, de Umberto Eco)

RESUMO

Este estudo assume o propósito de verificar os significados socioculturais da atividade laboral realizada nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins, buscando perceber o trabalho como um jogo que se configura em prazer, empenho, felicidade, dor, sofrimento e angústia, presentes na labuta diária dos trabalhadores que se criam e recriam-se nesse processo. Isto nos instigou a realizar uma releitura da noção de trabalho trazida pela modernidade, centrada na fábrica e na divisão dos afazeres, a partir de cada especialidade, para nos centrarmos no homem amazônico e nas multiplicidades de seu modo de vida que interfere em seu fazer artístico. A pesquisa assumiu o aporte teórico-metodológico das ciências humanas e sociais, numa perspectiva da História Vista de Baixo, ancorada no conceito de Thompson, tendo por base dados empíricos e fontes orais. As experiências dos trabalhadores dos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins foram analisadas, buscando compor uma outra história e um novo contexto social local, repondo no campo da pesquisa temas até pouco tempo negligenciados pela historiografia. O local principal de nossa pesquisa assentou-se nos galpões onde são produzidos as fantasias e alegorias dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido, ambos localizado na cidade de Parintins, no Amazonas. São nesses galpões que trabalham ferreiros soldadores, escultores, pintores ou pistoladores, artesãos e auxiliares. Sujeitos que compuseram nossa amostra e que nos, forneceram subsídios para construirmos um outro entendimento sobre o trabalhador e o trabalho na festa de boi-bumbá. Dentre os múltiplos resultados constatados ficou patente o fato de que o trabalho nos galpões dos bois-bumbás de Parintins, é encarado pelos trabalhadores como um jogo competitivo, envolvendo a ludicidade e a rivalidade, ao mesmo tempo em que esses trabalhadores não deixam de reivindicar seus direitos trabalhistas, expressando seu inconformismo e insatisfação salarial frente a um tipo de trabalho que comporta riscos e precariedade, e que nos possibilitou enxergar semelhanças e contradições existentes no trabalho do galpão com outras formas de trabalho. Desse modo, evidenciamos a importância do artista dos galpões dos bois-bumbás que em seu trabalho jogam pelo prazer de competir, e dessa forma, ainda constroem e reforçam uma identidade regional. Essas conclusões apontam para o fato de que o silenciamento de cada jogada é facilmente confundido com o conformismo, e o isolamento necessário para a criação artística, por vezes, é interpretado como ausência de coragem para lutar por seus direitos. Mas agir assim é necessário, muita gente ainda quer entrar nesse jogo, e existe um exército de artistas de reserva em prontidão, o que favorece as diretorias e os artistas de ponta, ao mesmo tempo em que dificulta um melhoramento das condições salariais e de trabalho nos galpões de boi-bumbá.

Palavras – Chave: Trabalhadores, Boi-bumbá, Festival de Parintins.

ABSTRACT

This thesis considers the purpose of verifying the sociocultural meanings of the work activity placed in the allegories sheds of the Boi-Bumbá from Parintins, seeking to have a sense that the work is like a game that is based in pleasure, commitment, happiness, pain, suffering and anguish - feelings presented in the the daily routine of the workers who create and recreate themselves in this process. It induced us to make a rereading of the social notion of work brought by modernity, based in the factory and division of the tasks, from each specialty, to focus on the Amazonian men and the multiplicities of their way of life that interferes in their artistic job. The research assumed the theoretical-methodological contribution of the human and social sciences, in a perspective of 'History From Below', anchored in the concept of Thompson, based on empirical data and oral sources. The experiences of the workers from the sheds of allegories of Parintins' bois-bumbás were analyzed, seeking to compose another history and a new local social context, restoring in the field of research subjects (still) recently neglected by historiography. The main site of our research was places on the sheds where the costumes and allegories of Bois-Bumbás Caprichoso and Garantido are produced, both located in the city of Parintins, in the Amazonas state. In these sheds there are workers like blacksmiths, welders, sculptors, painters, artisans and collaborators. People who composed our sample and who provided us with subsidies to construct another understanding about the worker and the work at the boi-bumbá party. One of the many verified results was the fact that the work in the sheds of the bois-bumbás of Parintins is seen by the workers as a competitive game, involving playfulness and rivalry, at the same time as these workers do not fail to claim their labor rights, expressing their nonconformity and salary dissatisfaction with a type of work that involves risks and precariousness, and that allowed us to see similarities and contradictions existing in the work of the shed with other types of work. In this way, we highlight the importance of the artists of the bois-bumbás sheds that in their work play for the pleasure of competing, and in this way, they still build and reinforce a regional identity. These conclusions point to the fact that the silencing of each move is easily confused with conformism, and the isolation necessary for artistic creation is sometimes interpreted as lacking the courage to fight for their rights. But acting like this is necessary, a lot of people still want to get into that game, and there is an army of standby artists in their way, which benefits high-level directors and artists, while hampering the improvement of pay and working conditions in the boi-bumbá sheds.

Keywords: workers, Boi-Bumbá, Parintins Folkloric Festival.

LISTA DE ABREVEATURAS

AAM – Associação Amazonense de Municípios
CAT – Centro de Atendimento ao Turista
CCE – Comissão Central de Esportes
CD – Compact Disc
CMP – Câmara Municipal de Parintins
DETRAN – Departamento Estadual de Trânsito
EMAMTUR – Empresa Amazonense de Turismo
EPI – Equipamento de Proteção Individual
JAC – Juventude Alegre Católica
LP – Long Play
PIME – Pontifício Instituto das Missões Exteriores
PMP – Prefeitura Municipal de Parintins
QG – Quartel General

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – FRAGMENTOS E MEMÓRIAS DOS BUMBÁS DE PARINTINS: VERSOS E VERSÕES	20
1.1 Caprichoso e Garantido, como surgiram?.....	20
1.2 O festival folclórico e a estilização dos bois-bumbás.....	36
1.3 A produção do espetáculo pelos trabalhadores dos galpões.....	52
CAPÍTULO II – O TRABALHO E SEUS SIGNIFICADOS SIMBÓLICOS NO CONTEXTO DOS BOIS-BUMBÁS	71
2.1 As faces do trabalho na Amazônia.....	71
2.2 A ludicidade e o prazer no processo de trabalho.....	83
2.3 As alegorias e o trabalho artístico.....	96
CAPÍTULO III – A ESPETACULARIZAÇÃO E OS TRABALHADORES ANÔNIMOS	115
3.1 A expansão da festa e seus significados.....	115
3.2 Os trabalhadores invisíveis no espetáculo.....	126
3.3 A trajetória de um trabalhador invisível.....	138
CAPÍTULO IV – AS VOZES DO GALPÃO	154
4.1 Trajetória de Wilton César Costa de Oliveira no trabalho artístico.....	154
4.2 Trajetória de Eduardo Lúcio Lima Repolho no ofício de ferreiro.....	169
4.3 Trajetória de Miguel Carneiro dos Santos no trabalho de escultor.....	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS	203
FONTES	212
ANEXOS I – IMAGENS	215
ANEXOS II – DOCUMENTOS	225

INTRODUÇÃO

“Vai me ver com outros olhos ou com os olhos
dos outros?”
(Paulo Leminski).

Algumas memórias ou um pouco de mim

Começo esta introdução com duas lembranças de infância, das muitas recordações que trago e que sempre tem me acompanhado, uma história do eu sozinho, pois, quando nasci, o país estava em festa, era a copa do mundo que acontecia na antiga Alemanha ocidental. Sou o penúltimo filho de uma família de dez irmãos. Minha mãe é dona Neide, uma dona de casa que apesar do pouco estudo, jamais errou na matemática ao multiplicar a pouca comida para então dividi-la em doze pratos tento ainda que subtrair um pouco para o jantar. Meu pai Deuclides, foi mestre carpinteiro e por ser de baixa estatura era chamado de Mestre Didi ou simplesmente Mestrinho.

No ano das eleições gerais que prenunciava o fim de uma triste história que teve início com um golpe civil-militar contra a democracia, em minha casa não havia televisão, então ouvia aquela euforia pelo rádio, os candidatos falavam suas histórias de lutas e cassações. Nos postes e muros da cidade, cartazes apresentavam os rostos que o rádio não revelava e um deles era especial para mim. Tinha o rosto arredondado, típico do homem amazônico, cabelos lisos penteados para trás, bigode fino, peculiar da virada de década. Seu nome era Gilberto Mestrinho, ou simplesmente Mestrinho.

Na pouca idade que tinha imaginava com a ingenuidade de criança que meu pai fosse candidato ao governo do Estado. Não somente pela coincidência do nome, Mestrinho, mas pela semelhança dos rostos, e quando meu pai me colocava na garupa de sua bicicleta vermelha e me levava para a marcenaria que trabalhava, ficava feliz ao ver pelo caminho o que eu imaginava ser o cartaz com seu rosto colado nos muros, casas e postes de toda Parintins, estava lá, Mestrinho governador. Para mim, eu era nada menos do que o filho do governador do Estado do Amazonas.

O outro fato que marcou minha infância ocorreu quando tinha a idade de ser enviado a uma caserna do governo caso fosse um menino espartano, e lembro como se estivesse sido hoje, aconteceu em uma manhã na Praça Eduardo Ribeiro, também na cidade de Parintins, e como eu não sabia à época que praça era aquela, pois ia lá apenas para brincar, chamava apenas de praça da prefeitura.

Naquele dia o sol estava radiante, devia estar próximo a hora do almoço, uma multidão se aglomerava para ouvir um homem falar num pequeno coreto enquanto sua esposa o acompanhava protegida do sol. Devido a multidão que lhe rodeava, eu não conseguia chegar perto e nem ver o que estava acontecendo, então meu irmão que era mais velho e estava comigo começou a narrar: o homem era o prefeito da cidade e estava inaugurando algo, o que ele disse durante a inauguração não faço a menor ideia. Mas lembro de meu irmão ter falado que a primeira dama da cidade estava segurando com a mão direita uma garrafa de Coca-Cola.

Já havia tomado refrigerante antes, pelo menos uma vez por ano, no Natal, meu pai comprava o que era mais acessível a ele, mas nunca havia tomado uma Coca-Cola, aquele refrigerante não nos pertencia. Imaginei como seria tomar uma, aquela garrafa geladinha, o sabor refrescante para afastar o calor, o líquido passando pelo canudo e a possibilidade de tomar mais outra. Não consegui mais olhar para outro lado, aquela garrafa me hipnotizava e de repente não havia mais ninguém, somente eu e o desejo de experimentar tais sensações. Tudo era tão mágico quanto tão simples, pois a minha felicidade de criança estava depositada em uma garrafa de vidro então pensei: um dia ainda vou tomar uma Coca-Cola e desvendar o seu sabor.

Esses dois episódios não saíram de minha cabeça, mas a vida prosseguiu. Do ano em que ocorreu o atentado ao Riocentro ao ano do massacre de Vigário Geral, foram tempos felizes que contrastam com esses episódios tristes. Nesse período estudei no Colégio Nossa Senhora do Carmo, vendi picolé, fui coroinha da igreja, ajudei meu pai na marcenaria para que no final de semana pudesse comprar um refrigerante, e eu já tinha o meu preferido. É nesse período, já na Nova República que surge o meu interesse pela História, mas cursar uma licenciatura parecia luta de heróis ou semideuses, como aquelas narradas por Homero. Eu já sabia, não era mais o filho do governador, mas tinha sede de conhecimento, de desvendar seu sabor, como aquela Coca-Cola que nunca havia provado na infância.

Quando Ossama Bin Laden escreveu a história como o terrorista que desafiou a América ao explodir o World Trade Center, eu entrava para a universidade explodindo de alegria, afinal estava cursando Licenciatura em História que, aliás, não foi fácil, pois tive que abdicar de muitas coisas e me distanciar de outras: lazer, amigos, família. As escolhas eram necessárias, a aposta era grande, e a esperança maior ainda. Tanto que larguei meu trabalho de marceneiro e fui viver de uma bolsa de estudos, um salário mínimo, e da “bolsa família”: meu pai e minha mãe me ajudando com o pouco que tinham.

Conclui a graduação no ano em que os jornais não paravam de noticiar o mensalão. Houve festa, baile. Pude compartilhar esse momento com minha mãe, minha esposa e meus filhos. A felicidade só não foi completa pela ausência na cerimônia de uma grande personalidade: o Mestrinho, não aquele da política, que governou o Amazonas por três vezes, mas o meu pai, que estava doente e teve que ficar em casa. Ele também foi um grande governador, pois com poucos recursos que tinha, deu aos filhos educação, saúde, moradia, trabalho, segurança e um pouco de “assistencialismo” também.

Um novo ciclo estava se iniciado, eu já não era mais o marceneiro que aprendeu o ofício com o pai e que apostou na educação e no conhecimento para superar os obstáculos da vida, e durante essa trajetória, no ano em que Fidel Castro renunciou à Presidência de Cuba, no dia de São Jorge, o santo guerreiro, meu pai, o Mestrinho, também outro guerreiro, perdia a batalha contra a insuficiência renal provocada pela diabetes crônica e não pôde acompanhar meu crescimento. Nem sei se entenderia a minha nova jornada, pois nunca entendeu os motivos que me levaram a fechar a velha marcenaria, que consumiu anos de sua vida e que com muito gosto me ofereceu para que pudesse dar continuidade à profissão herdada por ele de meu avô.

Hoje, mesmo tendo uma vida estabilizada, podendo tomar quantas Coca-Cola desejar, esses dois episódios ainda permanecem vivos em minha memória. Meu pai, o Mestrinho, foi justamente homenageado. A sala de estudos de minha casa leva seu nome, com direito a placa com foto e histórico pendurados na porta de acesso e festa de inauguração. E aquela Coca-Cola que nunca tomei na infância, e que por muito tempo me deixou frustrado, hoje é o incentivo que me fez chegar até aqui, a escrever essa tese a partir de outras memórias, de chegar até os galpões de bois-bumbás e contar novas histórias. Essa é mais uma luta vencida, uma nova conquista, que eu brindo, claro, com uma Coca-Cola.

A tese em si ou uma reflexão ao outro

Este estudo tem a intenção de verificar e discutir os sentidos do trabalho na vida dos trabalhadores de galpão de boi-bumbá, mostrando o aspecto da competição no Festival Folclórico de Parintins, num debate franco com a sociologia, a antropologia e a história. O nosso interesse esteve voltado para compreendermos os sentidos do trabalho no espaço dos galpões de alegorias, dando especial destaque ao jogo e ao lúdico que levam os trabalhadores a se inserirem num tipo de atividade que comporta riscos e precariedade, nasceu da convivência que temos com alguns trabalhadores, visto que, morando em Parintins, cidade

que realiza no mês de junho essa grandiosa festa, é comum que nos meses que antecedem ao Festival termos vizinhos e amigos empregados nesta atividade.

É nesse contexto que começamos a perceber que muitos trabalhadores esperam ansiosos esta época do ano, e mesmos aqueles que têm trabalho ou emprego em outros locais da cidade, deixam seus afazeres para se empregarem nos galpões dos Bois Caprichoso e Garantido. Percebemos também, que, embora ocasionalmente ocorram atrasos e falta de pagamento de salários, nunca deixam de apresentar o boi na arena, reivindicando seus direitos assim que o Festival termina. Isto nos levou a ampliar os debates sobre as práticas sociais de trabalho que extravasam o aspecto do emprego, ganhando novo indicador teórico, permitindo estudos históricos, sociológicos e antropológicos pelas múltiplas dimensões da festa do boi-bumbá de Parintins.

O festival Folclórico de Parintins foi idealizado por Raimundo Muniz, Xisto Pereira, Lucinor Barros e Padre Augusto em 1965, sendo realizado oficialmente no dia 12 de junho de 1966. Ressalve-se que antes, os bois-bumbás saíam às ruas de Parintins no mês de junho para dançar em frente às casas. A partir desta data a brincadeira de boi-bumbá passa a adquirir caráter competitivo, iniciando a espetacularização da manifestação de rua, em meio a um processo de disputa através da criação artística para decidirem quem será o vencedor de cada ano.

IncurSIONAR pelo o contexto que modificou um folguedo popular inicialmente ligado às classes menos abastardas da cidade – pescadores, estivadores e agricultores – supõe verificar à sua gênese, quando os bois-bumbás ainda saíam às ruas da cidade no início do século XX. Nesse contexto, não era incomum que um boi-bumbá cruzasse com outro pelas ruas no qual um dos bois teria que ceder passagem para que o outro prosseguisse seu caminho. Ceder, era aparentar inferioridade e submissão em relação ao outro, ninguém cedia passagem e os conflitos eram inevitáveis.

Esta inusitada situação fez surgir a rivalidade que permanece até a atualidade entre os Bois-Bumbás Caprichoso e Garantido. A competição que até então ocorria nas ruas da cidade de Parintins, vencendo aquele que fizesse o outro boi-bumbá correr, hoje, reside na disputa pelo título de campeão do Festival. É na passagem que surge o artista de boi, trabalhador pago, para trazer a vitória. Esse artista é o principal o responsável em não deixar o boi-bumbá perder, o que equivale a correr do adversário, a ser humilhado pelo oponente.

É nesse contexto que surge uma categoria de profissionais especializados na produção da festa – o artista de boi – que conforme Vieira Filho (2003 p. 54), “a maioria

deles, sejam artistas plásticos, compositores, cenógrafos ou coreógrafos, é autodidata em sua formação artística. Foram buscar na própria imaginação a força criativa para trabalhar com o vastíssimo imaginário amazônico”. Hoje muitos desses artistas, entre eles, o trabalhador de galpão de alegorias, encontram-se no anonimato de seus afazeres, ocupados em produzir um espetáculo no qual não aparecem como protagonistas, onde o nome artista de ponta, pronunciado na arena no dia do espetáculo como o criador de cada obra, lhe furta o reconhecimento e lhes põe no ostracismo da festa.

Ainda assim, nos meses que antecedem o Festival, soldadores, escultores, ferreiros e ajudantes, se encontram num jogo de interações (MORIN, 2016), em que as ações recíprocas modificam seus comportamentos e seus corpos. A agitação e a turbulência do momento transformam sua fala, suas emoções, o seu fazer artístico. Estes artistas se veem em suas criações, e se emocionam nas apresentações delas, ainda que posteriormente muitos se frustrem com os baixos salários, com a falta ou atraso do pagamento.

O saber necessário para se produzir uma alegoria de boi-bumbá requer um prolongado processo de conhecimento, inacessível a quem não é do meio. Um *habitus laboral* (BOURDIEU, 2007), na medida em que muitos trabalhadores começaram sua formação nas Escolinhas de arte do Boi Caprichoso e na Universidade do Folclore do Boi Garantindo, geralmente influenciados por uma pessoa bem próxima ou da família. Antes disso, os mais antigos, foram iniciados na escolinha de artes de Ir. Miguel de Pascale, religioso católico que se dedicou a evangelizar por meio da pintura e escultura em Parintins. Essa formação tem contribuindo a nosso ver, para construir uma representação da Amazônia e sua gente, suas crenças, mitos, práticas laborais, dentre outras.

Enxergar o Festival de Parintins para além das apresentações na arena é desviar o olhar da vitrine, entrar no cotidiano desses trabalhadores, muitas vezes anônimos, escondidos nos galpões preparando a festa, confeccionando módulos¹ alegóricos em meio a um emaranhado de ferros, colas, tintas e tecidos. Some-se a isto, o fato de que o trabalho continua durante a apresentação dos bois-bumbás na arena, quando desenvolvem a montagem dos módulos que vão dando forma às alegorias, manipulando também os movimentos destas alegorias, as quais precisam circular nos estreitos corredores escuros e

¹ Assim são chamados todas as partes em separados que quando unidas, como se fossem um quebra-cabeças, formarão uma alegoria de boi-bumbá. Em média cada alegoria é composta por até doze módulos alegóricos, que após sua apresentação são desmontados e retirados um por vez da arena do Bumbódromo.

perigosos das belas figuras de arte, e perceber a complexidade que existe por detrás das apresentações, expondo os galpões dos bois-bumbás.

Os trabalhadores entram no processo de trabalho nos galpões, encarando-o como uma brincadeira, um jogo competitivo, que tem vigência antes e durante o festival, depois eles “esquecem” essa competição e vão reivindicar os seus direitos trabalhistas. Estar-se-á diante de constructos sociais, trabalhadores que se metamorfoseiam em suas subjetividades, sem descurar da materialidade da vida, presente nos proventos que recebem para garantir a sua sobrevivência e de sua família.

A pesquisa assumiu a perspectiva da História Vista de Baixo, ancorada no conceito de Thompson (2001), tendo por base fontes orais e dados empíricos. A história oral foi o método utilizado para a condução desta pesquisa a partir da técnica da narrativa em que seguimos as orientações de Meihy (2005), buscando compor uma outra história e um novo contexto social local. Trazendo para o campo da pesquisa acadêmica temas até pouco tempo negligenciados pela historiografia. O estudo e a descrição dos trabalhadores de galpão foram direcionados a partir das recomendações de Oliveira (2006), que nos possibilitou visualizar o cotidiano e o trabalho nos galpões de boi-bumbá de Parintins a partir de um olhar academicamente habilitado.

A pesquisa de campo foi realizada junto a uma amostra de 4 homens reconhecidos como trabalhadores dos galpões de alegorias dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso, que atuam nessa profissão há pelo menos 3 anos, ouvidos em entrevistas semiestruturada a partir da proposta de cápsula narrativa desenvolvido por Caldas (1999). A capsula narrativa tem por objetivo possibilitar que o narrador ordene a sequência de sua fala, organizando sua própria temporalidade, seu mundo e sua significação. Durante nossa pesquisa também ouvimos 2 torcedores, sendo 1 de cada boi-bumbá, 1 representante da diretoria de cada agremiação folclórica, 1 representante de movimento social e 1 representante do Ministério Público, e ainda 2 artistas de ponta. No qual suas falas possibilitaram uma melhor compreensão da dinâmica do galpão.

O trabalho está dividido em quatro capítulos articulados e inter-relacionados que possibilitam a formação de uma unidade de pensamento e discussão. O primeiro capítulo, reconstrói a trajetória do boi-bumbá, buscando dar visibilidade à participação de pessoas negras no nascedouro do folguedo. Mostramos de que forma uma simples brincadeira de rua das classes subalternas se transforma num um festival que rompeu os limites da cidade, e evidenciamos um pouco o fazer artístico a partir da produção do espetáculo que é construído

nos galpões de alegorias, tendo o trabalhador como protagonista de sua própria história e memória.

O segundo capítulo traz uma abordagem sobre o trabalho e sua significação no contexto dos galpões de boi-bumbá de Parintins. Nele, procuramos mostrar as várias faces do trabalho na Amazônia e suas construções nos permitindo visualizar as transformações ocorridas no tempo e na história que nos remete ao entendimento da ludicidade e do prazer no jogo do trabalho nos galpões de boi-bumbá. Também é mostrado os bastidores que envolvem as construções dessas alegorias, o trabalho artístico, revelando os mundos do trabalho em que os artistas do galpão estão inseridos.

No terceiro capítulo realizamos um cruzamento entre a espetacularização do Festival que evoluiu a partir de uma quermesse paroquial, e o anonimato de quem hoje o produz, mostrando que o crescimento do Festival terminou por silenciar seus próprios construtores, os trabalhadores de galpão. Analisamos o perfil desses trabalhadores invisibilizados, apontando para os meandros que levaram à sua invisibilização. Nossa análise tenta romper a barreira da invisibilidade desses artistas, dando vez a eles para se manifestarem e assim revelar seu mundo silenciado.

No quarto capítulo procuramos dar vazão às vozes dos galpões de alegorias, momento em que reconstruímos a trajetória de três trabalhadores que são convidados a se expressarem, e dessa forma, abandonam o anonimato e transitam no mundo da narrativa. O primeiro a falar, evidencia o trabalho artístico que é produzido dentro dos galpões, mostrando o processo de acabamento e nos leva para dentro de uma alegoria. O segundo, relata sua trajetória de ferreiro soldador e deixa transparecer seu amor ao boi-bumbá de sua preferência. O terceiro, elabora uma narrativa do processo do trabalho de esculpir em isopor², ao mesmo tempo em que evidencia o jogo do trabalho.

Por fim tecemos algumas considerações no qual apresentamos os resultados principais dessa pesquisa que se iniciou nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins. É assim que esta tese assume fundamental importância, não somente pelo fato de preencher uma lacuna no âmbito da interdisciplinaridade da temática do trabalho, mas sobretudo porque poderá se constituir num documento para fundamentação de estratégias rumo ao reconhecimento desses trabalhadores.

² O Isopor é a marca registrada da Knauf; o produto em si recebe o nome de EPS, ou poliestireno expandido, e vem da família dos plásticos.

CAPÍTULO I

FRAGMENTOS E MEMÓRIA DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: VERSOS E VERSÕES

A memória parece sem dúvida esclarecer-se por meio de escolhas, afirmar-se por seus travejamentos e não por sua matéria. Ela pratica o salto temporal da ação adiada.

(Gaston Bachelard).

1.1 – Caprichoso e Garantido, como surgiram?

Ao testemunhar o episódio de Canudos, Euclides da Cunha (2001, p.734), escreveu que “não havia temer-se o juízo tremendo do futuro. A História não iria até ali”. Esta profecia não se realizou, pois, as pretensas circunstâncias alardeadas pela nascente república brasileira para justificar este triste conflito foram verdades históricas superadas. E a História foi até lá. A história também foi até lá nos galpões dos bois-bumbás de Parintins, percorreu as gigantescas alegorias construídas em busca dos trabalhadores dispostos a contarem suas memórias esquecidas nos subterrâneos de suas histórias. Entramos lá para registrar sentimentos, tensões, tristeza, alegria e emoção desses trabalhadores durante o processo de construção e depois do desfile da festa, momentos em que esses trabalhadores veem suas obras de arte competindo no festival de bois-bumbás.

Fomos no Bumbódromo registrar o trabalho e o dispêndio físico de energia, a competição, a satisfação, a realização pessoal e a alegria dos trabalhadores, quase anônimos, até então, a arriscarem suas vidas em gigantescos módulos alegóricos durante as apresentações de arena. Fomos registrar o cotidiano e ouvir os trabalhadores para compreendermos o jogo do trabalho na Amazônia e o sentido que ele proporciona aos trabalhadores dos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins.

Para quem sobe o rio Amazonas Parintins é a primeira cidade que se avista depois de passar pela serra que delimita naturalmente a divisa dos estados do Pará e Amazonas. Essa elevação geográfica homenageia a etnia dos Parintintin, grupo indígena que passou pela região deixando no imaginário local a memória de um povo guerreiro, que não se torna submisso ao inimigo, mas luta bravamente. É dessa memória que o parintinense nutre sua autoestima que lampeja no festival dos bois-bumbás protagonizados por Caprichoso e Garantido, pondo em evidencia o Estado, a Cidade, o povo.

Parintins está localizada em uma das ilhas do arquipélago de Tupinambarana, distante em relação a capital, Manaus, a 369 quilômetros em linha reta e a 475 por via fluvial³. É nela que ocorre no mês de junho, o Festival Folclórico de Parintins. Em plena época das cheias dos rios que invadem a cidade pelos inúmeros lagos e igarapés que a circundam. Também é época da fartura de jaraqui, peixe saboroso e muito apreciado pelos ilhéus, por isso, época propícia para se festejar, para receber os visitantes que chegam para participar do Festival, seja por via fluvial ou aérea, de diversos lugares, mas, principalmente de Manaus.

Todos esperam ansiosos a disputa entre os bois-bumbás Caprichoso e Garantido – o primeiro das cores azul e branco, e o segundo com as cores vermelho e branco – que ocorre nas três últimas noites do último final de semana do mês de junho. É o festival de Parintins, um espetáculo a céu aberto realizado na arena do Bumbódromo, local que tem capacidade para 15 mil pessoas, cuja a primeira edição foi realizada em 1965 na quadra paroquial de Nossa Senhora do Carmo. Desde, então, a festa vem ganhando novas dimensões e hoje as apresentações são verdadeiros espetáculos construídos por artistas famosos e anônimos nos galpões das agremiações folclóricas.

Em Bachelard compreendemos esse fazer artístico, presente nos galpões de Bois-bumbás de Parintins, num conjunto de imagens poéticas. Para este autor “a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração e da alma” (BACHELARD, 1993, p.2). O coração e a alma são as dimensões do Ser. A percepção da dinamicidade da imagem passa por sua subjetividade e transsubjetividade. Por sua substância a imagem poética possui grande amplitude e muita força. Eis o convite de Bachelard, fazermos uma análise da poética das imagens adentrando a fenomenologia da alma, como um elemento mais profundo que o coração.

Ao captar a alma de um pintor, Bachelard (1993, p.5), diz que “possui uma luz interior, aquela que uma ‘visão interior’ conhece e expressa no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol.” Neste contexto o artista é definido como um ‘produtor de luzes’. A paixão envolve todo o coração e a alma, ou seja, todo o Ser. Este artista vive em plena liberdade e encontra uma relação de amor com todos os seres. Este ser iluminado, apaixonado, é um ser que joga e luta.

³ Fonte: Associação Amazonense de Municípios – AAM.

Os bois-bumbás Caprichoso e Garantido comemoraram no ano de 2013 durante o 48º Festival Folclórico de Parintins, seus respectivos centenários de fundação, que ainda hoje é envolto em muitas controversas, pois tendo suas origens em manifestações populares e de rua, é improvável que haja documentos oficiais com datas e registros precisos sobre o início do folguedo. Por se tratar de uma expressão espontânea, e por assim sendo, seus registros históricos vêm da dinâmica da memória dos seus brincantes, colaboradores e pessoas que dizem conhecer as origens da festa de boi-bumbá, tendo como referência suas próprias lembranças.

Esse fato tem gerado várias interpretações, por vezes antagônicas à versão oficial, pois, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p.55). De fato, a memória do Festival deve ser analisada sempre questionando o passado “tal como ele foi” tendo a consciência de que a lembrança dos acontecimentos, como as origens dos Bois-Bumbás de Parintins, é influenciada pelas vivências atuais de quem o rememora. Reside aí as múltiplas histórias contadas de acordo com as conveniências do presente, que a nosso ver, não diminuem a história, pelo contrário, tornam-se fontes inesgotáveis para análises e contribuem para manter o folguedo, a rivalidade, a festa.

Oficialmente o Boi-Bumbá Caprichoso, foi fundado em 20 de outubro de 1913⁴, por um negro de nome Roque da Silva Cid, nascido em 1879, com a ajuda de seu irmão Tomás, que vindos do Crato no Ceará, teriam feito uma promessa a São João. A promessa consistiu em homenagear o santo com um boi-bumbá caso obtivessem êxito e prosperidade na nova cidade que escolheram para morar, Parintins, pois para o devoto, os santos são divindades protetoras contra todo tipo de infortúnio. “A relação entre o indivíduo e o santo baseia-se num contrato mútuo” (GALVÃO, 1976, p.31). Esse é o motivo de o boi ser fundado logo após a chegada dos irmãos a cidade de Parintins, lugar até então desconhecido, onde resolveram trabalhar e fixar moradia. No livro Caprichoso: a terra é azul⁵, há uma descrição precisa, com hora, data, ano e lugar, para atestar a fundação do Boi Caprichoso. Essa narrativa sofre a influência do paradigma moderno que tenta enquadrar uma manifestação popular e espontânea em um planejamento linear e unívoco.

⁴ Esta versão oficial fundamentada por Odnea Andrade, está descrita no livro Os bois-bumbás de Parintins, de Sérgio Ivan Gil Braga, publicado em 2002 pela Funarte e Editora da Universidade Federal do Amazonas.

⁵ CF. VALENTIM, Andreas; CUNHA, Paulo José. Caprichoso: a terra é azul. Rio de Janeiro: A Valentim. 1999.

O Boi-bumbá Garantido Surgiu em 13 de junho de 1913⁶ pelas mãos de Lindolfo Monte Verde, um negro que nasceu em 1902, sendo, pois, esta, a narrativa oficial que advém da memória coletiva da família de Lindolfo, que diz que o boi aparece como uma brincadeira de criança no quintal de dona Alexandrina Monte Verde, mãe do fundador, como um momento de diversão e distração. Somente a partir de 1920 o boi Garantido saiu do terreiro e vai brincar em frente às residências da cidade. Consta ainda que seu fundador, posteriormente, fez uma promessa a São João Batista em virtude de uma enfermidade, no qual se comprometeria a “botar o boi” todos os anos como forma de reverenciar o santo. É nesse contexto que o boi Garantido passa de uma simples brincadeira de criança a também ser um boi de promessa.

As narrativas dos dois bois-bumbás apontam para uma ampla e intrincada heterogeneidade com relação ao surgimento conjunto em 1913. Há uma pressa para se completar 100 anos. O número pode significar muitos símbolos, tais como: maturidade, longevidade, ou, por que não, marketing com a finalidade de chamar a atenção de um grande público no Festival. Para cumprir esse fim são imaginadas histórias, datas são tecidas, mas, nenhum documento que de fato possa comprovar tais afirmações.

Caprichoso e Garantido não foram os únicos bois-bumbás surgidos no início do século XX, existem relatos a partir da memória local da existência de outros bois-bumbás anteriores a 1913. Dutra (2005), sinaliza com o fato de ter existido na cidade de Parintins o boi-bumbá Turana, fundado por Marçal Mendes de Assunção, maranhense de São Luís, nascido em 1868, que viveu parte de sua infância e juventude em Cametá⁷, no Estado do Pará, quando sua família para lá migrou em 1872.

Era filho de Maria Carolina e Arthur Fernandes Mendes de Assunção, um rico comerciante local, que o enviou para estudar na capital, Belém, só retornando ao concluir os estudos em 1887, quando se apaixona pela escrava da família, uma negra de nome Filomena de Souza. Salles (1971, p.86), comenta que o viajante paraense Ignácio Batista de Moura, ao publicar sua obra em 1910, *De Belém a São João do Araguaia: Vale do Rio Tocantins*, retratando a viagem que realizou em 1896, não deixou de “mencionar a beleza das mulatas cametaenses”. Beleza essa que atrai Marçal com a qual mais tarde veio a contrair matrimônio

⁶ Cf. MONTEVERDE, Dé; MONTEVERDE, João Batista. Boi Garantido de Lindolfo. Manaus: Edições do Governo do estado do Amazonas; Editora da Universidade Federal do Amazonas; Universidade do Estado do Amazonas, 2003.

⁷ A cidade de Cametá a época era a segunda cidade paraense em importância demográfica. Em 1862 possuía 40 estabelecimentos industriais que empregavam muitos braços escravos (ver Salles, 2004).

com Filomena, quando a mesma obteve sua libertação decorrente da promulgação da Lei Imperial Nº. 3.353, de 13 de maio de 1888, a Lei Áurea.

Em face da desaprovação de seus pais que não aceitaram o matrimônio com Filomena, Marçal Mendes de Assunção migrou para Parintins juntamente com sua esposa, chegando na cidade no dia 25 de outubro de 1888, ele com 20 e ela com 15 anos de idade, onde fixaram residência, sendo posteriormente bem-sucedidos e donos de várias propriedades na cidade. Ficou conhecido e gozava da amizade de pessoas influentes como o coronel José Furtado Belém, que segundo outra versão⁸, foi quem idealizou o Boi-Bumbá Caprichoso a partir de seu retorno da capital, Manaus. É ela, Filomena, filha dos escravos Daala e Gaspar, a partir das festas e danças que vivenciou na senzala, que em 1906 irá organizar a pedido do marido, o cordão de pássaro Tucano, folguedo que aprendeu em Cameté e saiu nas ruas de Parintins em 1906. Para Salles (2004, p.28), “as heranças africanas mais nítidas aparecem em muitas festas e folguedos tradicionais na Amazônia”, em Parintins, é o boi-bumbá.

Anos depois, em 13 de março de 1910, é organizado o boi-bumbá Turuna, que saiu às ruas no mês de junho daquele ano, e que Dutra (2005), atribui sua criação a Marçal Mendes de Assunção, que organizou a brincadeira a partir da experiência com o cordão de pássaro Tucano. Entretanto, em sua narrativa, o autor não faz referência a esposa de Marçal no surgimento do folguedo, fato interpretativo, pois acredita-se que a participação de mulheres no boi-bumbá em Parintins, seja brincando ou organizando era desaconselhável.

Mas elas sempre estiveram lá, nos bastidores, e começam a aparecer como brincantes nos registros datados a partir da segunda metade do século passado, quando “em 1963, o Garantido introduziu a primeira mulher na apresentação do boi, caracterizada como uma índia que fazia par com o tuxaua (chefe político indígena), que existia desde a criação do Boi Garantido” (BRAGA, 2002, p.347), tornar firme a participação feminina de forma efetiva no folguedo.

Negra e ex-escrava, esposa de um homem branco cujos pais fizeram fortuna no Pará, Filomena de Souza passa a margem da história quanto ao primeiro registro de boi-bumbá na cidade. Entretanto, acreditamos que seja ela também, assim como no cordão de pássaro Tucano, quem ensinou a brincadeira do boi em Parintins, pois como sinaliza Salles (2004, p.32), “o boi-bumbá amazônico é indiscutivelmente um patrimônio cultural do negro, e foi

⁸ Cf. LAGO, Lourdes; ANDRADE, Odnea. Isto é Caprichoso. Parintins: 1982, mimeo.

elaborado tal como o bumba-meu-boi no tempo da escravidão”, em Parintins as evidências apontam que não foi diferente.

Há um nítido percurso dessa manifestação vinda pelo Pará, adentrando pelo Amazonas a partir de Parintins trazida pela leva de negros que por aqui transitaram de diversas maneiras. Observemos que muito antes da libertação dos escravos pelo Império em 1888, a Província do Amazonas já havia libertado seus cativos quatro anos antes, em 10 de julho de 1884, sendo um atrativo ao negro fugido das senzalas paraense em busca de liberdade.

Mesmo que em seus primórdios fosse desaconselhável, há indícios da participação direta de mulheres na brincadeira de boi-bumbá. Os rastros da história apontam que Filomena está intrinsecamente ligado a memória da gênese do boi-bumbá em Parintins a partir de uma vertente feminina e negra. Sua invisibilidade nesse processo decorreu do fato de que “os homens que tomaram para si a pena da escrita para retratar o universo e explicar todas as coisas nele existente, de forma a dar ordenância ao mundo, a partir de conceituações, o fizeram com base nas ideias patriarcais que informavam suas visões e compressões” (TORRES, 2014, p.17). Daí termos poucos registros de sua existência e protagonismo.

Filomena supera a condição cultural e histórica ao demarcar seu lugar no processo criativo do boi-bumbá. Nesse sentido sua trajetória destoa dos registros contidos na historiografia androcêntrica, seu nome é lembrado num contexto até então exclusivamente masculino, apropria-se de sua condição de sujeito e encontra frestas em uma sociedade que presa pela submissão feminina ao mesmo tempo em que a exclui do campo artístico, sempre marcado pelo desdém. Negocia com o masculino e ocupa espaços até então cerceado por uma questão de gênero.

O nome Turuna, dado ao boi-bumbá, significa negro poderoso⁹, e tanto no Caprichoso quanto no Garantido, percebemos em antigas toadas, fragmentos que nos conduzem a esta memória negra, ou quando se utilizam do termo morena bela, pois, no Brasil segundo Nogueira (2006), quando se trata de indivíduos por mais escuros que esses sejam, é preferível que haja uma acomodação em expressões de eufemismo como moreno ou morena. Portanto, acreditamos que a morena bela cantada nos versos das primeiras toadas de boi-bumbá em Parintins, é negra, que foi acomodada ao termo, e como consequência, teve sua invisibilidade acentuada.

⁹ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes. Petrópolis: KBR, 2015.

As manifestações artísticas dos bois-bumbás muito contribuem para o processo de construção identitário do povo regional. A cor morena, sem dúvida, está ligada aos fundadores dos bois-bumbás. Os Cid e Luiz Gonzaga pelo lado do Caprichoso, e a família Monteverde pelo lado Garantido, são de descendência negra. Para os grupos de origem negra, a música está intrinsecamente ligada com sua visão de mundo, de história, de cultura e tradição, e no caso do Brasil, também de transgressão.

O boi-bumbá amazônico é uma destas transgressões, refletindo a luta entre negros e senhores, estes últimos, representados pelo dono do boi (amo), e sua filha (sinhazinha), cujo folguedo originário do bumba-meu-boi, tem como enredo o sequestro, morte e ressurreição do boi preferido do amo. As personagens Pai Francisco e sua esposa Catirina, retratam a história da mulher grávida que deseja comer a língua do boi preferido do amo. Então surge a perseguição do casal por parte dos vaqueiros, padre, pajés e índios, que capturam o casal a mando do amo, depois de fugirem com medo da punição pela morte do boi.

O amo da fazenda “não enfrentava o negro escravo; para isto, mandava aliciar o índio. Uma lição de história é tirada desse episódio; o índio, em determinadas situações solidário com o negro, só aceita a tarefa de guerreá-lo depois de batizado, isto é, cristianizado, igualado ao branco” (SALLES, 2004, p.197). O simbolismo de cortar a língua do boi e dar para a sua esposa grávida que desejou comê-la, pode ser resumido como uma afronta ao senhor e ao sistema escravista, já que tanto Pai Francisco como sua esposa Catirina, eram escravos do amo do boi.

A desmoralização do senhor branco que foi ludibriado pelo negro, a falibilidade da igreja representada pelo padre que não consegue ressuscitar o boi e o crédito dado ao pajé que alcança tal façanha, parece ser uma afronta para a sociedade da época e vai de encontro aos poderes locais. Questionando o sistema vigente, o folguedo de negros é tido como subversivo à ordem, não é à toa que o mais antigo registro, é do jornal de Recife O Carapuceiro, de 22 de fevereiro de 1834, com o título “O que he o bumba meu boi¹⁰”, assinado pelo padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, no qual “ficamos sabendo desde logo que era um folguedo de negros escravos constituídos com figuras, bailados e enredos merecedores de censura, por que perturbadores da ordem, incomodando não pouco pela algazarra que faziam” (IBIDEM, p.194), nos revela essa realidade.

¹⁰ Se optou por manter o título do jornal escrito em 1834 com a grafia de época, tendo a consciência das alterações ocorrida com a escrita até a atualidade.

O folguedo nos remete a “resistência do negro a submissão” (*IBIDEM*, p.200), refletindo as diferenças materiais conflitantes instauradas no meio social, trazendo a representação de luta de classes, a força motriz da história humana, o combustível da mudança do mundo social, que para Marx e Engels (2008), podem ocorrer gradualmente ou por meio de revoluções, pois, os conflitos sociais estão sempre condicionados às questões econômicas da sociedade. Marx esperava que, do mesmo modo como a burguesia ascendeu no final do feudalismo derrubando o poder da nobreza, os trabalhadores também poderiam transformar as organizações sociais do mundo capitalista pela revolução do proletariado, que seria inevitável.

Surgida da desigualdade racial, a resistência negra está contida no enredo do folguedo, com fortes raízes históricas que construiu o conceito de raça no país a partir da escravidão. A conceituação de raça no contexto histórico, para que possamos compreender seus possíveis significados, tem se tornado um desafio nas ciências humanas desde as contestações iniciados na década de 1930, que refutava o conceito de raça pelo viés biológico. Dessa forma, raça, a partir de Cooper et al. (2005), é uma construção histórica surgida no processo emancipação dos escravos, e sua pretensa hierarquização, são fenômenos da multiplicação dos ideais iluministas que encontrou solo fértil na América escravista. Fazendo surgir questionamentos quanto o lugar do negro na sociedade pós-abolição. Resistir, era lutar por sua cidadania numa sociedade desigual. O autor, ao discutir conceitos como democracia e cidadania, mostra não apenas suas contradições teóricas, mas, como na história, significou formas de exclusão.

Ao analisar notícias de jornais da Província do Pará nos idos de 1850, Vicente Salles afirma que a nomenclatura boi-bumbá já era designada para conceituar o folguedo de negros na Amazônia. A afirmação nos leva a crer que em Parintins, essa manifestação já fizesse parte das atividades culturais da cidade, trazida por negros que por aqui transitaram ou se instalaram muito antes do período áureo da borracha. As notícias citadas por Salles, geralmente associada pelos jornais à questão policial, onde encontrou relatos dessa manifestação em Belém e Óbidos. Esses jornais trazem a disseminação da brincadeira pelo interior paraense, até a divisa com o Amazonas, onde se localiza Parintins. Também expõem algumas características recorrentes encontradas nos noticiários relativos ao folguedo amazônico, a saber:

- 1, a denominação histórica local, bumbá ou boi-bumbá;
 - 2, época de exibição, mês de junho;
 - 3, brincantes, negros escravos;
 - 4, distúrbios, resultando em cacetadas e facadas;
 - 5, antiguidade e disseminação, meados do século em diferentes locais, Belém e Óbidos, cidades bastante distanciadas;
 - 6, medidas repressivas expressas nos códigos de posturas;
 - 7, polícia como coatora;
 - 8, oposição (luta de classes);
- E adiciono agora;
- 9, imprensa como porta-voz das reclamações (da classe dominante), a nascente mídia a serviço dos poderosos. (SALLES, 2004, p.196).

Há um silenciamento quando se trata da relação negra com o folguedo do boi-bumbá, em parte atribuímos a contextualização histórica da política de branqueamento que por muito tempo esteve configurado na construção da identidade nacional, onde a miscigenação daria sua contribuição para o branquear a população, sendo “capaz de tornar-se sempre mais branca, tanto cultural quanto fisicamente” (SKIDMORE, 1976, p.81). Dessa forma, a presença negra passa quase despercebida na constituição do boi-bumbá de Parintins, que na memória coletiva dos parintinenses, é atribuída quase que exclusivamente a presença nordestina na Amazônia, de origem branca ou mestiça.

Em Parintins com relação aos bois-bumbás, na mesma proporção que observou Vicente Salles, não evidenciamos luta de classes aos moldes de Marx e Engels (2008), cujo o pensamento procurou dar evidências ao antagonismo de interesses, conflitantes entre as classes sociais, com base na exploração e na desigualdade. O que se observa nesse caso, são aliança de classes, pois fazendeiros e comerciantes, patrocinavam o folguedo tido como de classes subalternas. É nesse contexto de relações que as alianças chegam a ultrapassarem os domínios do boi-bumbá. E não obstante, muitos fazendeiros e comerciantes tornavam-se compadres de pescadores e agricultores. Curiosamente, a luta, que por várias vezes se dava de forma física e violenta, e que acontecia entre os bois-bumbás, eram travadas entre os membros da mesma classe, pescadores e agricultores. Divididos apenas pela paixão por um boi-bumbá.

A circulação de negros, como já evidenciamos, sejam cativos, libertos ou fugidos, e consequentemente de sua cultura pela região de Parintins não é incomum. Antônio Ladislau Monteiro Baena, que descreveu Vila Nova da Rainha¹¹ em 1839, afirma haver à época 1.349

¹¹ Antiga denominação da cidade de Parintins que posteriormente passou a chamar-se Villa Bela da Imperatriz antes da nomenclatura atual.

moradores livres e 90 escravos¹², João Jorge de Souza (1989, p.30), narra um batizado ocorrido em 15 de julho de 1847 na Igreja Matriz precedido de alforria, no qual, “uma negra, Virginia, filha de Josefa Izabel, escrava de Filipe Gomes de Oliveira Seixas, na hora do batismo é declarada livre da patroa, à presença das testemunhas Joaquim da Silva Meireles e Antônio Ferreira Franco, que assinaram o livro junto com o sacerdote”. Períodos anteriores à data oficial de fundação dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido.

Jornais da capital desde o século XIX, revelam o Baixo Amazonas como região de encontros e deslocamento de grupos negros. Não era incomum que escravos fugidos de senzalas paraenses buscassem na região refúgio e liberdade¹³, trazendo consigo sua devoção, sua festa e seu folguedo de boi-bumbá dançado nas senzalas. Como podemos observar no jornal Estrella do Amazonas que em 1856, noticiava a fuga de escravo e sua provável localização, vejamos:

06 de janeiro de 1856

Do Alferes Miguel Gabriel Baptista, morador no lago grande de Villa Franca, ou do Sellé comarca de Santarém, fugio o seu escravo Fidelis idade de 19 annos, baixo grosso do corpo, dentes podres, sem que tenha falta d’algum na frente, fala pouco, anda vagaroso; tem as nadegas surradas, e na perna esquerda, para a parte de dentro, e 3 dedos á acima do tornozello uma picada de arraia cicatrizada é molato. Este escravo foi visto em junho ou julho do anno passado, na boca do Anderá: pede-se por isso ás auctoridades e mais cidadãos dos destritos de Villa Bella¹⁴ ao favor de capturalos e avisarem da sua captura ao Dr. Marcos Antonio Rodrigues de Souza, que pagará qual quer despesa, que para isso fiser¹⁵.

Barra, 14 de janeiro de 1856.

De acordo com as notícias de jornais de época, percebemos a existência de uma movimentação de negros a partir de revoltas populares e sociais na província do Grão-Pará. A cabanagem, ocorrida de 1835 a 1840, é um exemplo dessa movimentação que teve desde seu começo, a participação direta de negros tanto libertos quanto escravos, e sabemos que

¹² Dados contidos em BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. Ensaio corográfico sobre a Província do Pará. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 1839/2004. Edições do Senado Federal, Vol.30.

¹³ Theodoro Souto, decretou em 10 de julho de 1884, a extinção da escravidão na Província do Amazonas, quatro anos antes da Lei Áurea.

¹⁴ O escravo fugitivo visto na região citada como boca do Anderá, hoje Andirá e pertencente ao município de Barreirinha, estava a época da notícia sob a jurisdição de Villa Bella, que corresponde atualmente a cidade de Parintins.

¹⁵ Como se trata da citação de um texto de 1856, se manteve a grafia original pois pela grafia atual se escreve de forma diferente.

esta revolta chega aos arredores de Parintins – ainda hoje é possível identificar nomes de lugares nos limites do município como forca, traição, que nos remetem a esse episódio da história regional – e com ela, muitos negros que após seu término se fixaram na região.

Discussões acadêmicas acerca da escravidão e do trabalho indígena na Amazônia, de certa maneira, contribuiu para o não percebimento da mão-de-obra negra na região, bem como de sua importância na economia e sociedade regional. Sampaio (1997), ressalta que mesmo distante do centro político e econômico do Império, a Amazônia também era escravista, tendo aqui uma peculiaridade, a maior incidência de mulheres negras, como Filomena, sobre os homens. Assim podemos inferir que a Amazônia também é negra, e por suas florestas escravos fugidos circulavam em grupos em busca de sua liberdade. Fato somente comparados as bandeiras paulistas ou ao fluxo de nordestino durante o período da borracha, como assinalou Freyre (1995). Nesse contexto se miscigenaram com os nativos, fato que aos poucos contribuiu para o seu silenciamento, ficando eles à margem da história.

O Cônego Francisco Bernardino de Souza, em *Lembranças e curiosidades do valle do Amazonas*, publicada inicialmente em 1873, descreve a rendição de combatentes cabanos em 1840, na foz do paraná do Ramos, próximo de Villa Bella, pelo capitão João Valente do Couto, “o qual partio acompanhado apenas de seis pessoas, e desempenhando satisfactoriamente a perigosa commissão de que se incumbira, conseguiu a entrega das armas e a apresentação de mais de tresentos homens¹⁶” (SOUZA, 1873/1988, p.221), Vicente Salles (2004, p. 47), afirma que ao incorporar-se a cabanagem, o negro, “solidarizou-se ao caboclo pela condição de escravo. No complexo cultural amazônico, deixou sua marca indelével”, em Parintins, contribuiu com a brincadeira do boi-bumbá.

A genealogia negra do boi de Parintins é perceptível ainda hoje no batuque, de onde originou-se a batucada, percussão que delimita a dança do boi-bumbá, que pode ser ouvido em comunidades afrodescendentes da Amazônia, e mesmo que na atualidade elementos indígenas estejam em evidencia no folguedo, por conta da busca de uma identidade regional e local, a Amazônia indígena cantada nas toadas de boi, esconde a multiplicidade étnica da região, e não encontramos registros de aldeias indígenas que dançam em suas comemorações ao ritmo do batuque do boi-bumbá.

A gênese feminina e negra também parece adormecer pela imposição do silenciamento histórico que as mulheres têm sido submetidas. Perrot (2008, p.16), afirma

¹⁶ A grafia usada é de 1873, por isso, optamos por mantê-la na forma original, diferente da maneira que se escreve hoje em dia.

que “escrever a história das mulheres” é retirá-las “do silêncio em que elas estavam confinadas”, por isso questiona-se, “mas por que esse silêncio? Ou antes: será que as mulheres têm uma história?”. Deste modo, parece haver um silenciamento da presença negra e feminina embasada na construção do lugar comum de que o primeiro período da borracha trouxe uma leva de nordestinos, e com eles, o bumba-meu-boi que em Parintins dará origem ao boi-bumbá. Não é nosso intencional negar que tal influência não tenha existido – assim como dos folguedos ibéricos – entretanto, entendemos que essas influências foram agregadas a cultura negra engrandecendo a brincadeira do boi de Parintins.

A memória coletiva evidencia que no período de 1913 a 1965 os bois-bumbás Caprichoso e Garantido saíam pelas ruas da cidade para encenarem o auto do boi em frente as casas das famílias abastardas. Eram poucos os brincantes e haviam figuras como: o boi, pai Francisco, mãe Catirina, os batuqueiros, uma tribo indígena, o pajé, a velha aurora, o amo do boi. Portanto, a confecção das fantasias, eram feitas por poucas pessoas e que em sua maioria realizavam um trabalho voluntário, sendo apenas os materiais utilizados na confecção, patrocinado por padrinhos ricos. Nesse momento ainda não se verifica a construção de alegorias.

Na Amazônia, com o advento do período da borracha ocorrido a partir dos seringais distantes de Parintins, o folclore regional foi enriquecido com as influências nordestinas, com a cultura dos seringueiros, e estes, incorporaram novas narrativas aqui já existentes. Lendas, como do boitatá ou saci-pererê contribuíram para a ampliação dos contos ao lado do boto encantador ou do curupira, engrandecendo o imaginário regional e sendo até cantadas em todas de boi como encontramos na toada boitatá,¹⁷ cantada por Arlindo Jr. em gravação independente e posteriormente incorporada ao repertório do Boi-bumbá Caprichoso, que narra o medo do homem amazônico ao encontrar com tal criatura.

Quanto à influência no auto do boi-bumbá, Mário Ypiranga Monteiro (1964, p.54), menciona que “é tão universal esse auto na Amazônia, que se pode encontrá-lo até nos recessos dos seringais”, até mesmo na literatura não passou despercebido, como notamos neste trecho do romance *A Selva* escrito pelo português Ferreira de Castro, inspirando na experiência de quatro anos em que viveu no Seringal Paraíso às margens do Rio Madeira, ao comentar os festejos de São João naquele lugar.

¹⁷ MIRANDA, Jorge. In: Arlindo Jr. Manaus: DC Set Discos, 1996. 1 CD. Faixa 07.

Nessa noite tradicional, eles saíam do mais espesso da brenha e dirigiam-se à margem do rio, para folgar com o boi. A caricatura do bicho tinha esqueleto de madeira e vistosos panos simulavam o seu couro. Ao longo do dorso e entre os chifres, aproveitados de boi real que morrera ou fora morto, prendiam-se nacos de espelhos e quinquilharias que tivessem brilho e cor. E era tanto mais famoso e discutido o boi-bumbá quanto mais se revestisse de bugigangas. A chita que o cobria chegava, como saia pagueada, até o chão, a disfarçar a ausência das quatro patas, enquanto lá dentro se escondia, adaptando a armação as costas, um dos folgazões. À sua frente, não menos estapafúrdias e adornadas, outras duas personagens completavam a pantomima. Eram o <<Pai Francisco>> e a <<Mãe Catarina>>, bons cearenses, um que envelhecia e outro que se vestia de mulher para a circunstância – e ambos incansáveis como o parceiro que se agitava, toda a noite, no interior do bicharoco fantástico.

O <<boi>> começava a dançar ao som das matracas, rala-ralas, réplicas e trélicas do extravagante casal que o acompanhava sempre nas suas evoluções coreográficas. De quando em quando, era certo, o saltarino erguia a saia do monstrengo policrômico e, deitando de fora a cara lustrosa de suor, bebia quanta cachaça lhe davam. (CASTRO, 1972, p.247).

No seringal o auto do boi estava diretamente ligado as festas religiosas que ali aconteciam, entretanto, pela escassez de sacerdotes que celebrassem missas rotineiramente, mesmo em datas especiais, não havia a necessidade de construção de templos. As atividades de culto nesses locais eram todas realizadas nos barracões da sede onde se comemoravam o Natal, a Páscoa, os Padroeiros do lugar e as Festas de Santo.

No mês de junho, Santo Antônio, São João e São Pedro, eram festivamente celebrados com a reza de terços e ladainhas, seguido das festas dançantes, quando eram encenados o auto do boi-bumbá. O enredo gira em torno da morte do boi de um fazendeiro rico por um empregado negro a pedido de sua esposa grávida. Quando descoberto o crime, o autor é preso. Por intermédio um curandeiro índio, o boi ressuscita, o crime é perdoado e tudo termina em cantos, danças e alegria. Como descrito por Ferreira de Castro. O boi de promessa, evidenciado nos históricos oficiais de Caprichoso e Garantido, já faziam parte do calendário religioso dos seringais.

Religião, folclore e cultura estão intimamente interligados nessa manifestação. As entidades do cristianismo, e, das culturas locais, as vezes se chocam, e em outras se complementam. Nas culturas indígenas há a crença que na floresta, os animais e os peixes possuem espíritos. No cristianismo, se crê num Pai Criador, e dele emana todos os espíritos bons, do seu filho, dos santos e anjos. O folclore popular revela os sentidos mais profundos do ser humano. A espiritualidade não poderia estar ausente. Um dos sujeitos de nossa

pesquisa, Raimundo Dejard Vieira Filho (62 anos), sociólogo, diretor de cultura do Boi-Bumbá Caprichoso, informa que:

Há uma narrativa no jornal A Crítica contando que o Boi Caprichoso em uma de suas saídas às ruas na década de 1990, passou em frente da casa de uma senhora torcedora em que seu filho, que era artista de boi, não havia sido contratado naquele ano para trabalhar no galpão. O boi entra na casa, faz uma breve evolução. Ela o abraça, e pede, olhando para o boi de pano, ‘boizinho Caprichoso, faça com que meu filho volte a trabalhar no boi’, depois se despede confiante enquanto o boi seguia para dançar em frente a próxima casa. (Entrevista, 2017).

O boi tem sua força espiritual, Lévi-Strauss (1975), afirma que os animais confeccionados também exercem a função de totem e dessa forma, o boi-bumbá de Parintins é bom para se pensar e não para se comer, pois os totens tem na sociedade o papel de conciliar as dualidades internas que poderiam se constituir em um empecilho para a vida em grupo. Representam também o mais profundo inconsciente humano, que vê no mundo exterior estruturas conflitantes, dualistas e internizadas. Daí a necessidade que se tem da criação de um sistema totêmico para organizar e confortar os conflitos.

Em viagem exploratória pelo Brasil em 1859, Robert Christian Avé-Lallemant descreveu a cidade de Manaus como alegre e atraente, que contrastava com a simplicidade das edificações. Observou ainda o fervor da religiosidade local, mesmo com a irregularidade de igrejas e clérigos, e faz referência a dois festejos religiosos em homenagem a santos católicos que lhe chamaram a atenção e que estavam sendo festejados por ocasião de sua permanência na cidade.

No primeiro descreve um festejo a São João ocorrido dois dias antes de sua chegada, em que os indígenas fervorosos “fabricam uma espécie de arco leve, muito enfeitado, além de muitas outras grinaldas, e levam-nos dum lado para outro, ao som de cantos e danças rítmicas” (AVÉ-LALLEMANT, 1859/1980, p.106). Não denomina o cortejo, mas pela descrição acreditamos que seja a festa do sairé¹⁸, onde elementos do catolicismo são inseridos em rituais indígenas pelos jesuítas para facilitar a catequização.

Outra descrição feita, desta vez presenciada, é referente a festa em homenagem a São Pedro e São Paulo, denominada de bumba. Quando descreve que “de longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua, uma

¹⁸ Semelhante descrição é feita pelo monge João S. José de Queiroz da Diocese do Pará em 1762, e está contido no livro de Wilson Nogueira, Festas amazônicas: boi-bumbá, ciranda, sairé, publicado pela editora da Valer em 2008.

grande multidão que fez alto diante da casa do Chefe de polícia, e pareceu organizar-se, sem que nada se pudesse reconhecer” (*IBIDEM*, p. 106). Afirmou o médico ao observar o cortejo que passava a seus olhos.

Fica transparecido na narrativa o protagonismo negro – muito antes do período áureo da borracha e da migração nordestina em massa para a Amazônia, ocorrido a partir do final do século XIX – no bumba em homenagem aos santos ao descrever com detalhes a composição em “duas fileiras de gente de cor” (*IBIDEM*, p. 106), apresenta ainda como personagens da manifestação o tuxaua e sua mulher¹⁹, o feiticeiro, o pajé e o boi. Vejamos:

Não um boi real, e sim um enorme e leve arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carregava essa carcaça na cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões.

Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque, entoando uma espécie de *boca chiusa* monótona, o pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para o seu par e canta:

*O boi é muito bravo
Precisa amansá-lo.*

O boi não gosta disso e empurra com os chifres seu par, também dançando, para trás, para o lugar do tuxaua. Mas, com a mesma fórmula amansadora, o pajé dança e empurra o boi novamente para trás; e depois este o pajé, e assim durou a singular dança, em meio de toda sorte de voltas e trejeitos de ambos os atores, diante de cuja exibição, mesmo o mais mal-humorado dos solteirões não poderia ficar sério por muito tempo e indiferente ao ritmo do maracá e ao canto dos circunstantes. (*IBIDEM*, p.106-107).

A encenação do cortejo pagão como observou Avé-Lallemant, acontece em torno da morte do boi e sua ressurreição pelo pajé. A dança iluminada nas noites escuras de Manaus por participantes que carregavam tochas, nos lembra também os primeiros momentos do boi-bumbá de Parintins, quando lamparinas iluminavam o folgado nas noites escuras da cidade no início do século XX. Lioca²⁰, o negro lamparineiro do Boi Caprichoso é a figura mais memorável nessa função.

Raimundo Dejard Vieira Filho, revelou que sua mãe, Luzia Vieira, sempre lhe contava que “Lioca trabalhou na prefeitura como vigia na administração de meu pai, Raimundo Dejard Vieira, que governou Parintins de 1964 a 1968, e continuamente ele sumia

¹⁹ Avé-Lallemant observou que esta personagem era representada por um homem, pois as mulheres em si não tomavam parte da festa.

²⁰ Seu verdadeiro nome segundo João Jorge de Souza (1989, p.110) era Wilhâmes Xavier de Lima.

às quintas-feiras, só retornando na semana seguinte quando era demitido e recorria à minha mãe para que fosse readmitido, alegando que estava pagando uma promessa ao santo de sua devoção” (Entrevista, 2017).

Promessas e pedidos feitos aos bois-bumbás é recorrente, os próprios bois-bumbás nasceram de promessas. Ainda hoje, famílias se reencontram no mês de junho, no período do Festival, e renovam as promessas de um novo encontro no ano vindouro. O boi totêmico é ao mesmo tempo conciliador e credor. Um fato curioso e presenciado aconteceu na Igreja de Santa Clara, em Parintins, no Bairro de mesmo nome a alguns anos. Numa reunião de grupo de família, uma mãe dando seu testemunho contou que estava feliz. Sua filha retornara para a igreja, o motivo, a jovem havia feito a promessa que se o Boi Garantido fosse campeão naquele ano, frequentaria novamente as missas.

Ainda que Lioca gostasse do folguedo do boi-bumbá, é na promessa de estar ali que formula seu discurso. É uma questão religiosa e de fé. Recorrer a primeira dama, a mulher como conciliadora, e não ao prefeito para reaver seu emprego, expõe a influência do damismo²¹ da segunda metade do século XX. “Disso, deduz-se que, no imaginário das classes subalternas, as primeiras-damas representam papéis que evocam generosidade e caridade humana” (TORRES, 2002, p.93). Demonstrando a face de relação de poder e dependência no ato que parece uma benevolência aos olhos de quem é atendido, e revela a influência da mulher na contribuição da sustentação política do poder local.

Lioca ainda é lembrado, e sua função de lamparineiro, é lembrada. Neste trecho da toada boi de rua²² diz: “brincando de casa em casa, eu chego à catedral, Nossa Senhora, livrai-me do mal, Lamparineiro Lioca ordenou, fora contrário²³ pra lá, é o Boi Caprichoso, que veio pra rua brincar”. E nela vemos hoje a reafirmação da memória negra no auto do boi²⁴ e a religiosidade popular na memória coletiva.

A descrição de 1859 de Avé-Lallemant parece ser o mais antigo registro sobre o boi-bumbá no Amazonas. O cortejo apresentado como uma dança de negros, em homenagem a

²¹ Para uma melhor compreensão do termo, sugerimos a leitura do livro *As primeiras-damas e a assistência social: relações de gênero e poder*, de Iraídes Caldas Torres. Lançado em 2002 pela Cortez Editora.

²² Composição de Ariosto Braga para o CD: *Caprichoso, o centenário de uma paixão*. Manaus: Jobast, 2013. 1 CD. Faixa 20.

²³ Assim chamado o boi-bumbá adversário, pois não é decoroso que seu nome seja pronunciado. Dessa forma, evita-se o pronunciamento do seu nome usando o tratamento de boi-contrário.

²⁴ O auto do boi é um folguedo que de maneira geral acontece no mês de junho. O enredo mostra a desigualdade nas relações sociais entre senhores de engenho, negros e indígenas. Fazendo uma crítica a sociedade colonial brasileira. O enredo principal encena a história de um casal de negros que matam um boi da fazenda de seu senhor.

São Pedro e São Paulo em 29 de junho, tem num dos seus momentos, a morte do boi, momento em que aparecem os elementos regionais, como as figuras do tuxaua e o pajé, responsáveis por reviver o animal para que a festa prossiga.

O elemento indígena presente desde o princípio do folguedo, na atualidade, atingiu proporções significativas no Festival de Parintins, quando a apoteose das apresentações são os rituais tribais, sempre apresentados com esplendor e que reveste de fama os artistas responsáveis por suas construções, sendo uma vitrine para contratações dos mesmos em carnavais do Rio de Janeiro e São Paulo.

A figura do pajé cresceu juntamente com o espetáculo, sendo agora legitimado como o representante da Amazônia. As toadas mudam de foco e num ritmo mais acelerado. São criados quatro itens femininos com grande destaque: cunhã-poranga, porta estandarte, rainha do folclore e sinhazinha da fazenda. Toda essa transformação é responsável pela expansão do trabalho nos galpões dos bois-bumbás. No momento seguinte sinalizamos a entrada de recursos do Estado e de grandes empresas privadas para financiar o Festival. Os bois-bumbás assumem características de empresa que contratam trabalhadores artistas, sepultando assim, o trabalho voluntário.

Ao mesmo tempo as figuras de Pai Francisco e Mãe Catirina, ainda que obrigatórios de acordo com o regulamento do Festival, passam quase despercebidos e sua evolução não são julgadas, sendo apenas figuras decorativas que resistem às mudanças e que nos remetem à alegria contida das primeiras manifestações de rua como observado por Avé-Lallemant. O negro, que outrora introduziu o boi-bumbá, aos poucos é silenciado, o folguedo ganha nova conotação que excluiu ou reduziu seu espaço.

1.2 – O Festival Folclórico e a estilização dos bois-bumbás

Até a primeira metade do século XX, não havia disputa por títulos entre os bois-bumbás de Parintins. Caprichoso, Garantido, Galante, Fita-verde, Corre-campo e Mina de Ouro, são alguns dos bois-bumbás que saíam às ruas da cidade no mês de junho, até aqui, uma manifestação tida como expressão das camadas pobres como de pescadores, agricultores, vaqueiros e trabalhadores braçais, que mantinham relações sociais com outras categorias como a dos comerciantes, políticos e pecuaristas a partir da figura do padrinho do boi.

Didi Vieira, pelo Caprichoso e Antônio Maia pelo Garantido, são os padrinhos mais lembrados, ainda que houvessem outros como Renato Batista e José Nossa pelo primeiro boi

e Osmar Faria e Aldenor Teixeira pelo segundo. Nesta fase, o boi tinha dono²⁵, e no caso de Caprichoso e Garantido, estavam agregados a duas comunidades negras locais “uma na rua Sá Peixoto, e no Beco do Esconde; na rua Rio Branco, com os irmãos Cid e Luiz Gonzaga; e outra na Baixa de São José, com a extensa família de Lindolfo Monteverde” (VIEIRA FILHO, 2003, p.10), que evidencia novamente a matriz africana no embrionária boi-bumbá de Parintins.

Ainda nesse momento a maior parte dos trabalhos eram voluntários, sendo os materiais necessários doados pelos padrinhos, quando as associações folclóricas de Caprichoso e Garantido são fundadas juridicamente, por uma exigência do Estado para que sejam oficialmente enviados recursos públicos. É marcado a mudança de propriedade dos bois. Antes pertencentes a donos e padrinhos, passam a serem dos associados, da população. Nesse momento, com a injeção de recursos públicos, os diversos trabalhadores passam a serem pagos em detrimento ao trabalho voluntário. Agora brincar de boi, além de seu aspecto lúdico, significa também ganhar a vida com mais uma fonte de trabalho.

Até a primeira metade da década de 1960, os bois-bumbás saíam às ruas da cidade para brincarem em frente às casas de quem comprasse a língua do boi, ou seja, a família, geralmente abastarda da cidade, que colaborava com certa quantia em dinheiro para a manutenção da brincadeira e para a matança do boi. Nesta fase já constam figuras que hoje estão consolidadas, mas que sofreram transformações. Vejamos:

Quadro 1 – Figuras que sofreram transformações no boi-bumbá

O Amo do boi	Tido antes como o dono da brincadeira, hoje seu papel é cantar versos de improviso, geralmente desafiando o boi contrário
Pai Francisco e Mãe Catirina	Figuras de relevância neste período, sua apresentação na atualidade passa quase despercebida
Vaqueiro	Aquele que tenta capturar Pai Francisco quando de sua fuga, evoluiu para a vaqueirada que corteja o boi em sua apoteose
Índios	No princípio são quem capturam Pai Francisco e o entregam ao Amo do boi, hoje estão representados nas várias tribos que se apresentam, disseminando a ideia de boi-bumbá como cultura indígena

²⁵ Em 1982, tanto o Boi Caprichoso quanto o Boi Garantido passam a existir como associações culturais, a figura do dono do boi desaparece, surgindo o presidente da associação, eleito diretamente com os votos da maioria simples dos associados para presidir por tempo determinado de três anos. Babá Tupinambá e Adelson Albuquerque são os atuais presidentes de Caprichoso e Garantido.

Tuxaua	Chefe político, cresceu e ganhou importância nas apresentações, suas fantasias hoje são pequenas alegorias reforçando o indianismo
Pajé	O curandeiro que ressuscitava o boi, na atualidade é o personagem principal do ritual amazônico, o apogeu de cada apresentação, em que o boi-bumbá não participa

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2017.

Alguns personagens também desapareceram nestas mudanças, o médico que outrora tentava em vão salvar o boi e o padre que se aventurava em ressuscitá-lo já não existem mais. Novas figuras surgem e reforçam a idealização indígena: a Cunhã-Poranga, tida como a índia mais bonita da aldeia, nem de longe lembra o folguedo nascido dos batuques negros; a Rainha do Folclore²⁶ e a Porta-Estandarte, duas figuras de destaque, evidenciam traços indígenas nas pinturas corporais e nas fantasias.

Viera Filho (2003, p.15), sustenta que o período que sucede a 1913 “é a fase da consolidação da brincadeira, quando se construíram os valores identitários do boi tradicional, com os versos dos seus amos, o amor de seus brincantes, as atitudes de seus padrinhos e com a adesão da comunidade, que vai de 1920 a 1965”, ano em que foi realizado uma quermesse com a apresentação de quadrilhas caipiras, danças e cordões de pássaros e que não contou com a participação de bois-bumbás na recém inaugurada quadra paroquial da Catedral da cidade.

Esta quermesse foi uma iniciativa da Juventude Alegre Católica – JAC, a partir da participação direta de alguns de seus membros como Raimundo Muniz, Xisto Pereira e Lucinor Barros, auxiliado por Padre Augusto Gianola. O sucesso da quermesse surpreende seus organizadores que no ano seguinte, em 1966, “por sugestão do Sr. José, da Casa Preferida, realiza-se em favor da Catedral o Primeiro Festival Folclórico de Parintins, na quadra paroquial inaugurada no ano anterior” (CERQUA, 1980, p.159). Hoje a quermesse está edificada como o primeiro Festival Folclórico de Parintins.

Os bois-bumbás Caprichoso e Garantido, ao nosso olhar, somente resistiram ao tempo por que ganharem a simpatia da população local além de rivalizaram entre si. Foi por conta dessa rivalidade que foram convidados a se apresentarem neste Festival, sem haver de

²⁶ Na Carta do Folclore Brasileiro entende-se como o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Carta obtida em <<http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-carta-do-folclore-brasileiro-cnf.pdf>>. Acesso em 01/03/2017.

início, uma competição aos moldes que conhecemos hoje, pois o objetivo era apaziguar os torcedores mais exaltados, fato esse que também se repetiu no ano posterior. No quadro abaixo apresentamos de forma cronológica a evolução do Festival Folclórico de Parintins sob a supervisão da Igreja Católica com o único objetivo de angariar fundos para a conclusão construção da Catedral de Nossa Senhora do Carmo. Vejamos:

Quadro 2 – Demonstrativo do Festival de Parintins organizado pela JAC

Ordem	Ano	Local	Campeão
01°	1966	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Não houve disputa
02°	1967	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Não houve disputa
03°	1968	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Garantido
04°	1969	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Caprichoso
05°	1970	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Garantido
06°	1971	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Garantido
07°	1972	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Caprichoso
08°	1973	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Garantido
09°	1974	Quadra da JAC – Paróquia da Catedral	Caprichoso
10°	1975	Quadra da JAC – Rua Jonathas Pedrosa	Garantido
11°	1976	Quadra da CCE – Paróquia do S. C. de Jesus	Caprichoso
12°	1977	Quadra da CCE – Paróquia do S. C. de Jesus	Caprichoso
13°	1978	Quadra da CCE – Paróquia do S. C. de Jesus	Caprichoso
14°	1979	Quadra da CCE – Paróquia do S. C. de Jesus	Caprichoso

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2017.

Por ser um evento paroquial cujo objetivo inicial não era a disputa entre os bois-bumbás, mas sim a angariação de fundos para a continuidade da edificação da Catedral da cidade, existem muitas controvérsias sobre os primeiros anos do Festival Folclórico de Parintins que residem no imaginário e muitas dessas, tidas como verdades absolutas, alimentam a rivalidade dos bois. Basta verificarmos que tanto o Caprichoso, quanto o

Garantido, reivindicam para si os títulos de 1966, 1967, quando tiveram participação sem competição.

A passagem do boi de rua para o boi de quadra tem seus significados. Nos remetemos ao momento do encontro dos bois, antes, tido “por acaso” nas ruas, quando havia uma histeria coletiva e enfrentamento com paus, pedras e brigas corporais e agora está na quadra, com dia e hora marcados. Não era incomum nos tempos de boi de rua que os conflitos terminassem na delegacia de polícia, onde os padrinhos com sua influência política, intervinham para a soltura dos bois e brincantes presos. O Bispo de então, Dom Arcangelo Cerqua, após as apresentações de Caprichoso e Garantido na quermesse, aceita a ideia de disputa para que a brincadeira pudesse ser “civilizada”. O mercado capitalista, em muitos momentos, diminuiu a rivalidade agressiva e violenta para que pudesse vender o Festival como um bom produto, comportado, apaziguado.

Basílio José Tenório de Souza (64 anos), professor e pesquisador, ex-diretor e sócio do Boi-Bumbá Garantido, afirma que a competição existiu e o seu Boi foi o primeiro campeão pois “a votação era feita em dinheiro, duas urnas eram postas na quadra em posições contrárias, a do Caprichoso ficava a leste e do Garantido a oeste, sendo que o pessoal da JAC ficava monitorando e vez ou outra as urnas eram abertas e o dinheiro conferido” (Entrevista, 2017). Para Maria Nascimento Andrade, habitualmente conhecida na cidade como Odnea Andrade (75 anos), professora, folclorista, madrinha e diretora de cultura do Boi-Bumbá Caprichoso, “nos anos de 1966 e 1967, o Boi ganhou troféus de participação, que hoje é contado como títulos para o Caprichoso, já que não existiu a competição de fato” (Entrevista, 2017). Em consenso, ambos concordam que a disputa por título, à maneira que conhecemos, efetivamente se dará a partir de 1968.

Fato semelhante ocorreu em 1978 quando dois anos antes, o Festival deixa a quadra da JAC na Paróquia da Catedral, e se transfere para a quadra da Comissão Central de Esportes – CCE, na Paróquia do Sagrado Coração de Jesus. Nesse âmbito de disputa o Boi Caprichoso venceu na nova quadra nos anos de 1976 e 1977, o Garantido abandona a competição em 1978, alegando não ser neutro o espaço, pois a quadra situada a rua Sá Peixoto estava no território do Boi Caprichoso, e, realiza sua própria apresentação na nova quadra da JAC²⁷, nas proximidades do bairro de São Benedito, área de sua influência.

²⁷ De 1965 a 1974 o Festival Folclórico foi realizado na quadra paroquial da Catedral, a quadra da JAC, onde hoje está o salão paroquial, as salas da catequese e algumas lojas. Em 1975 foi transferido para a rua Jonathas Pedroso, também quadra da JAC, atualmente posto do DETRAN e o Centro de Atendimento ao Turista – CAT.

No ano seguinte, em 1979, os dois bois voltam a se enfrentar novamente na quadra da CCE, tendo o Boi Caprichoso como Campeão. Odnea Andrade afirma que com essa vitória “o Boi Caprichos tornou-se tetra campeão, e o ex-prefeito Raimundo Reis, também confirma que foi na sua administração que o Caprichoso se tornou quatro vezes campeão do Festival” (Entrevista, 2017), acirando ainda mais a competitividade que torna o Festival de Parintins grandioso.

Esta competição tem origem na rivalidade surgida antes da idealização do Festival Folclórico, quando “Caprichoso e Garantido, ao brincarem na rua, definiram uma territorialidade e estabeleciam duelos corporais quando se encontravam” (SANTOS, 2012, p.113), e a crença de que um boi jamais perderia para o outro nos confrontos, é transportada para o Festival, ou seja, a competição é “como um combate em que a igualdade das oportunidades é artificialmente criada para que os adversários se enfrentem em condições ideais, suscetíveis de dar um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor” (CAILLOIS, 2017, p.49). Basta lembrarmos que ainda hoje ao final de cada apuração dos votos com a promulgação do resultado, o boi-bumbá vencedor organiza sua carreata da vitória, enquanto o outro faz sua passeata de protesto, não aceitando passivamente o resultado e não obstante, acusando o vencedor de fraude ou compra de votos dos jurados.

Por se tratar inicialmente de um evento organizado pela Igreja Católica aos moldes de uma quermesse, sem a dimensão que existe hoje, nas primeiras edições do Festival Folclórico, os bois-bumbás não recebiam patrocínio, apenas o convite para se apresentar. Portanto, também não existia o comprometimento de comparecimento. Somente em 1980 quando com o crescimento do Festival Folclórico, a rivalidade dos bois-bumbás na disputa pelo título de campeão e a dificuldade de preparação da festa pelos membros da JAC, é que o prefeito Raimundo Reis Ferreira, propôs a realização do Festival, juntamente com a Prefeitura. Uniram-se então JAC e Prefeitura Municipal, para o 15º Festival. O poder público e a sociedade começam a entender o Festival como um produto parintinense a ser vendido, e por consequência, o aumento de oferta de trabalho e renda para a cidade.

Coube ao prefeito Raimundo Reis, inaugurar “a nova era do Festival Folclórico de Parintins” (SAUNIER, 1989, p.34). Basílio Souza, afirma acreditar que “com o termino da construção da Catedral de Parintins, a Igreja católica perdeu o interesse pelo Festival, que tolerava a festa somente por arrecadar muitos recursos” (Entrevista, 2018). Cerqua (1980),

Em 1978 o Boi Garantido se apresentou na nova quadra da JAC situado na avenida Amazonas, hoje Show Clube Ilha Verde. A quadra da CCE ainda existe com o nome Quadra Poliesportiva Padre Silvio Miotto.

em sua cronologia afirma que neste mesmo ano termina os trabalhos de fundição dos alicerces da torre da Catedral, e para conseguir dinheiro para sua construção, é lançado um livro de ouro, e não se refere aos proventos advindos dos Festivais Folclóricos. A seguir temos os Festivais Folclóricos de responsabilidade da Prefeitura Municipal de Parintins – PMP. Observemos:

Quadro 3 – Demonstrativo do Festival de Parintins organizado pela Prefeitura

Ordem	Ano	Local	Campeão
15°	1980	Estádio Municipal Tupy Cantanhede	Garantido
16°	1981	Estádio Municipal Tupy Cantanhede	Garantido
17°	1982	Estádio Municipal Tupy Cantanhede	Garantido ²⁸
18°	1983	Tabladão do Povo	Garantido
19°	1984	Anfiteatro Messias Augusto	Garantido
20°	1985	Anfiteatro Messias Augusto	Caprichoso
21°	1986	Anfiteatro Messias Augusto	Garantido
22°	1987	Anfiteatro Messias Augusto	Caprichoso

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de Campo, 2017.

Ao assumir o Festival Folclórico, a Prefeitura Municipal transfere as apresentações para o Estádio Municipal Tupy Cantanhede, os bois-bumbás ainda dividem as apresentações com cordões de pássaros e quadrilhas caipiras. Ressalta-se que “as notas sobre bumbás, sobretudo os Bois Garantido e Caprichoso, são encontradas na coleção de jornais a partir do ano de 1980” (BRAGA, 2002, p.337), deste modo, notícias publicadas em impressos locais, trazem informações sobre a cobrança ou gratuidade da festa que nesse período era totalmente pago, sobre a cobertura jornalística de outros meios de comunicação, mas também sobre as dificuldades da Prefeitura Municipal em patrocinar o evento.

A cidade necessitava de recursos para aumentar a oferta de trabalho. Mesmo sendo sazonal, os bois-bumbás já contribuía para a economia da cidade. A responsabilidade da Prefeitura em promover o Festival dividia a opinião pública e gerava acaloradas discussões

²⁸ Neste ano o Boi Caprichoso não disputou o Festival, e realizou sua própria apresentação no Parque das Castanholeiras, antiga quadra da CCE. O Boi Garantido sagrou-se campeão vencendo o Boi Campineiro.

na Câmara Municipal de Parintins - CMP, como podemos observar no pronunciamento do vereador Admilson Duarte referente a uma entrevista que concedeu a uma emissora de rádio local mostrando seu posicionamento contrário ao financiamento público do Festival em razão de haver no Município, segundo ele, outras necessidades. Episódio que gerou entre os vereadores manifestações a favor e contra. Vejamos:

[...] falou que deu entrevista ao repórter da Rádio Alvorada e disse que está achando estranho o envolvimento do Poder Público no Festival da maneira como está acontecendo. Falou que existem problemas mais graves a serem tratados. Disse que o Sr. Vice-Prefeito está tomando caminho que não deve. Em aparte o edil José Maria que ele não é parintinense e fica a causar problemas acusando alguns parintinense da Direção do Caprichoso. [...] Raimundo Desterro, Presidente da Comissão de Constituição e Justiça, falou que está surpreso por motivo do Festival está sendo motivo de debate nesta Casa, pois acha que não está havendo desentendimento. Em aparte o edil Admilson falou que [...] existem necessidades mais prementes a exemplo os buracos das ruas. Falou que o Vice-Prefeito deseja superar Grupo Folclórico com sua incoerência. O edil Raimundo Desterro disse que está dividindo famílias [...] (Livro de atas 1982/83, p. 116, frente e verso).

A década de 1980 por conta da intervenção municipal foi o solo fértil que fez germinar o Festival de Arena, o novo modo de apresentação se desvencilha das antigas formas de se brincar o boi-bumbá, antes na frente das casas ou nas quermesses paroquiais, que, aliás, ficam em segundo plano. O objetivo maior não era mais vender a língua do boi, mas sim, fazer um bonito espetáculo para impressionar os jurados e levar o título de campeão do festival. Esta súbita e crescente transformação da Festa também se reverteu no acirramento das rivalidades.

Antes acompanhando seu boi preferido pelas ruas, agora as torcidas, lotam o Estádio para vibrar pelo o seu boi-bumbá, causando o abrandamento de outras manifestações culturais locais, como verificado no discurso do vereador José Maria Pinheiro na Câmara Municipal ao frisar que “a Festa da Padroeira Nossa Senhora do Carmo vem sendo ofuscada pelo Festival Folclórico. Não há mais clube de futebol tradicional. Festa de São Benedito não realiza mais” (LIVRO DE ATAS, 1984/85, p.57). Também pelas atas das sessões da câmara de vereadores, percebemos a partir de 1985, as manifestações contrárias e as desconfianças quanto ao festival desaparecem dando lugar a discursos e projetos de lei favoráveis. Manifestações culturais da cidade foram ofuscadas, a espontaneidade das festas religiosas, dos festivais de músicas, cede lugar a uma criação artística desenvolvida hoje nos

galpões para a competição dos bois-bumbás. Onde os artistas procuram ganhar a vida, mas também procuram brincar.

Até 1987 a Prefeitura de Parintins recebeu recursos financeiros do governo do estado para serem aplicados no Festival. O município intermediava o valor repassado aos bois-bumbás e aos grupos folclóricos, contribuindo para o crescimento do evento, que das apresentações no estádio, ganham um local próprio, o Tabladão do Povo, construído na área do antigo aeroporto da cidade em 1983 e denominado de Anfiteatro Messias Augusto no ano seguinte.

Os repasses do Governo do Estado também foram motivos de debates na Câmara Municipal. O vereador José Barros questionou na tribuna em 1985 que “a EMAMTUR²⁹ enviou a Prefeitura Municipal a importância de 150 milhões para ajudar os grupos folclóricos e que estes não estão recebendo o total” (LIVRO DE ATAS 1985/1986, p.17, frente e verso). Evidenciando a desconfiança quanto a utilização dos recursos destinados pelo Governo do Estado para a realização do Festival Folclórico.

No ano de 1988, devido à expansão da festa que rompe os limites da cidade, atraindo um número cada vez maior de pessoas que veem conhecer ou visitar o Festival, é inaugurado O Centro Cultural e Desportivo Amazonino Mendes, o Bumbódromo. Conseqüentemente, neste mesmo ano, a prefeitura deixa de organizar a festa que passa a ser responsabilidade do governo estadual, até 2016, quando se retira da organização e patrocínio deixando novamente sob a responsabilidade da prefeitura. A seguir, temos um demonstrativo dos Festivais organizado pelo governo estadual até 2015, e prefeitura em 2016 e 2017, com seus respectivos bois-bumbás campeões:

Quadro 4 – Festival de Parintins organizado pela Governo do Estado até 2015

Ordem	Ano	Local	Campeão
23°	1988	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
24°	1989	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
25°	1990	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
26°	1991	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
27°	1992	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso

²⁹ Empresa Amazonense de Turismo.

28°	1993	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
29°	1994	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
30°	1995	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
31°	1996	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
32°	1997	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
33°	1998	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
34°	1999	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
35°	2000	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Empate
36°	2001	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
37°	2002	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
38°	2003	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
39°	2004	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
40°	2005	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
41°	2006	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
42°	2007	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
43°	2008	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
44°	2009	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
45°	2010	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
46°	2011	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
47°	2012	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
48°	2013	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
49°	2014	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
50°	2015	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2017.

Quadro 5 – Festival de Parintins organizado pela Prefeitura Municipal em 2016 e 2017

Ordem	Ano	Local	Campeão
51°	2016	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Garantido
52°	2017	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso
53°	2018	Centro Cultural e Desportivo A. Mendes – Bumbódromo	Caprichoso

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2017/2018.

Pelos quadros apresentados percebemos que o Festival Folclórico de Parintins que se originou em um evento patrocinado pela Igreja Católica, desde sua primeira edição, passa por processos de recriação e atualização. Contudo mantém a herança cultural, pois, de acordo com Claval (1999), ainda que tenha sua origem em um passado longínquo, tal legado não se constitui num sistema fechado ou imutável. Ao contrário ele é detentor de um dinamismo que preserva alguns elementos importantes que fazem a ponte entre o passado e o presente. O festival de Parintins cumpre essa tarefa, ao mesmo tempo em que se reelabora, contribui para a manutenção da festa do boi-bumbá.

Com o crescimento do Festival Folclórico, Caprichoso e Garantido, passam por severas transformações. A disputa pela hegemonia local que tem sua origem nos antigos conflitos de rua, momento em que a força física era essencial, agora estão nas apresentações de cada boi-bumbá, “quando a superioridade é medida através da criatividade artística, e será o forte propulsor do desenvolvimento da competição” (VIEIRA FILHO, 2003, p.26). A espetacularização da brincadeira é evidente, o número de brincantes cresceu, o espetáculo se agigantou e passou a ser mais conhecido, principalmente a partir das transmissões feitas por canais de televisão.

Os mitos e lendas ganham cores, se carnavalizam. A profundidade do ser amazônico é revisitada pelo trabalho dos artistas. Eles dão uma nova leitura, uma nova visão com valores mais próximos da exigência do mercado, originam outros mitos. Lévi-Strauss (1989), afirma que nessa transformação se cria um novo mito. Antigas e novas figuras agora são chamadas de itens, “alguns itens permanecem como antigamente, como a marujada³⁰ ou

³⁰ Marujada de Guerra é o nome dado aos percussionistas do Boi Caprichoso. Em seu site oficial encontramos essa descrição: “sustentação rítmica, tradição, base para o espetáculo, agrupamento de percussão que forneça um referencial rítmico indispensável às toadas”. Oficialmente não existe nenhuma referência a origem do nome, entretanto, reside na memória coletiva que a denominação advém de antigos marujos que ao aportarem na cidade tinham contanto com as toadas do Boi Caprichoso e posteriormente cantavam essas toadas no cais da cidade.

batucada³¹, evolução do boi, amo do boi, toada, pajé, tribos, tuxauas, vaqueirada, que, porém, adquirem novos significados e sentidos” (VIEIRA FILHO, 2003, p.36), e os padrinhos que financiavam o couro do boi são substituídos pelos patrocinadores. E mesmo que hoje ainda persista o trabalho espontâneo, principalmente na organização de eventos festivos como shows para a angariação de fundos financeiros, a competição no festival fez desaparecer o trabalhador voluntário na mesma proporção em que surge o artista pago para produzir um espetáculo que leve o boi-bumbá contratante à vitória.

Inicialmente, o trabalhador artista era ao mesmo tempo um torcedor que se envolveu diretamente na organização do boi-bumbá, sua criatividade provinha de seu autodidatismo, seus fundamentos são construídos a partir de suas próprias vivências, adquiridos pela experiência coletiva que advém desde os tempos que o boi era direcionado para sair nas ruas da cidade de Parintins. Viera Filho fala que esses trabalhadores “foram buscar na própria imaginação a força criativa para trabalhar com o vastíssimo imaginário amazônico” (VIEIRA FILHO, 2003, p.54). Talvez daí resida o fato de muitas alegorias trazerem a temática amazônica como elemento principal, dando destaque para a questão preservacionista, afinal, o artista é um homem do seu tempo³², e neste sentido, a arte produzida expressa sua emoção, crença, valores, visão de mundo e o grupo social no qual está inserido.

Nesse momento é inadmissível um artista ou outro membro do boi-bumbá deixar sua agremiação folclórica para ir trabalhar no boi contrário³³, fato dito como imoral, uma traição, pois mesmo com o novo modelo de apresentação que tenderá mais tarde para a espetacularização das apresentações, os bois-bumbás não se desvencilham em sua totalidade dos códigos e princípios éticos que estão intrinsecamente ligados as suas raízes. Uma falta de caráter como a transferência para outro boi-bumbá é passível de punição, como podemos observar na toada³⁴ abaixo composta por Raimundinho Dutra para o Boi-bumbá Caprichos,

³¹ Conjunto de percussionistas ou ritmistas responsáveis pela percussão e o ritmo das toadas de boi-bumbá que são cantadas durante as apresentações.

³² Para um melhor entendimento do conceito, sugerimos a leitura do livro *Apologia da história ou o ofício de historiador*, do historiador francês March Bloch, lançando no Brasil pela Jorge Zahar Editora em 2001 com tradução de André Telles.

³³ Um boi-bumbá ou seu torcedor nunca deve pronunciar o nome do adversário, em respeito à sua agremiação folclórica, quando quer se referir ao opositor usa o termo contrário.

³⁴ Esta toada foi gravada em 1982 no LP Chico da Silva: Samba da casa nossa. O cantor uniu a ela uma composição de Nelson Bulcão feita para o Boi Garantido, acrescentou mais uma estrofe e a gravou com o nome “Sangue de Guerreiro”. Deste modo, na música gravada, a primeira estrofe é uma toada do Garantido, a segunda estrofe foi acrescentada por Chico da Silva e a terceira estrofe é esta toda do Caprichoso. No LP os nomes dos autores aparecem como: J. Dutra e Nelson Baixinho.

retratando a forma como o boi-bumbá percebe a troca de uma agremiação por outra por parte de seus integrantes. Vejamos:

É triste
Um homem mentiroso
É doloroso
Um homem sem moral
Tem duas caras
Cada qual a mais feia
Cabra bom de peia
Deve apanhar como animal
Um cabra desse deve morrer de fome
Para criar juízo e nunca mais enganar o homem³⁵

O trabalho do artista passa a ser essencial para a vitória e, neste contexto iniciante, os segredos das apresentações e a tradição da rivalidade dos bois-bumbás não o permitem transitar entre as agremiações folclóricas, pois, o “mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastantes originais” (HOBSBAWM, 2008, p.14), e na mudança das ruas para a quadra e posteriormente para a arena, o segredo do fazer a festa bem feito e ser vitorioso, alimentará ainda mais a rivalidade. O mercado fala mais alto, o compromisso unilateral, o pertencer para sempre a uma agremiação é quebrado. Os motivos são variados: falta de pagamento, baixos salários, questões políticas que deixam muitos trabalhadores desempregados.

O boi de pano que saía às ruas iluminadas pelas lamparinas para brincar em frente às casas de seus simpatizantes, hoje, tem seu espaço demarcado em seus currais, onde os ensaios da Marujada de Guerra do Caprichoso ou da Batucada do Garantido, prenunciam a grande disputa que ocorre sempre na última semana do mês de junho na arena do Bumbódromo. Essa transformação que deixou pelo caminho muito dos elementos do auto do boi, silenciou a raiz negra do folguedo, inventando³⁶ uma tradição indígena e cabocla³⁷.

³⁵ DUTRA, J.; BAIXINHO, Nelson. Sangue de Guerreiro. In: Chico da Silva: Samba na casa nossa. Rio de Janeiro: Polydor/PolyGram, 1982. 1 LP. Lado 1. Faixa 05.

³⁶ Eric Hobsbawm (2008, p.9), afirma que “por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através das repetições, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”, que no caso do boi-bumbá de Parintins, tenta-se fazer uma ligação com as tribos indígenas que habitavam a região e que resistiram ou foram dizimadas pela colonização, apresentando dessa maneira um passado de lutas e glórias que fomentam os brios dos parintinense.

³⁷ O termo *caboclo* não se refere a um grupo social, muito menos a um grupo étnico. Wagley (1988), observou uma conotação depreciativa ao pesquisar uma comunidade na Amazônia, sendo este, o último na escala social de *Itá*. Roberto Cardoso de Oliveira (1972), afirma ser uma identidade negativa utilizada pelo indígena, pois assim, assumem uma posição social inferior ao branco. Lima (1999), sugere que o termo não se define como

Se antes era vencedor o boi-bumbá que colocasse para correr o adversário, neste momento, ser campeão do festival exigiu que o artista a cada ano fosse levado a inovar em sua criatividade, a superar o adversário no enfrentamento da arena, abrindo caminho para o posterior surgimento do que chamaremos de boi-espetacularização. A rivalidade das ruas, assume um novo contexto ao ser transposta para a disputa do festival, forjando a categoria dos artistas de boi-bumbá, que cada vez mais tem um papel preponderante e de destaque no Festival de Parintins.

Atualmente o Festival Folclórico de Parintins se constituiu não somente em uma festa, ultrapassa esses limites, é também uma importante fonte de trabalho e renda para muitas pessoas da cidade de Parintins, ainda que seja sazonal, todos os anos, nos meses que antecedem ao festival, muitos almejam trabalharem nos bois-bumbás, estar ali fazendo a festa. Em especial nos galpões de alegorias, quando são arregimentados no início de cada ano, a mão-de-obra necessária para fazer a construção das alegorias. É um imenso contingente de artistas trabalhadores que são divididos em diferentes funções, cada um com sua especialidade que irão contribuir para que o Festival seja bonito, engrandecido a cada ano. É no galpão, com seus artistas trabalhadores, que a magia irá se materializar, tomará forma nas mãos em suas mãos. No galpão esses trabalhadores, geralmente estão divididos em suas especificidades, de acordo com suas habilidades e conforme o quadro abaixo.

Quadro 6 – Classificação dos trabalhadores contratados pelos bois-bumbás

Trabalhador do galpão de tribos	Responsáveis pela confecção das fantasias das tribos indígenas masculinas e femininas que concorrem no Festival Folclórico.
Trabalhador do galpão de capacetes	Artistas que tem a responsabilidade de criarem os fantasias e capacetes dos tuxauas das tribos dos bois-bumbás.
Trabalhador do galpão de fantasias	São artesão que confeccionam as fantasias de figuras individuais, os itens do boi, como da cunhã-poranga, porta-estandarte, sinhazinha da fazenda e rainha do folclore.

uma autodesignação por não ser associado a um movimento político, lhe faltando uma identidade coletiva. Galvão (1976), adota o termo caboclo ao se referir as sociedades rurais da Amazônia. Seguindo este pensamento, Benchimol (2009), afirmam ser o caboclo descendente dos indígenas que ocupam o vale amazônico, constituindo-se um grupo étnico-social com uma história de lutas. O termo *caboclo* assume várias significações relacionadas a condição social, geográfica e descendência. E mesmo que haja em muitos casos, uma valorização positiva, o estereótipo é predominantemente negativo. A menção da cultura cabocla no Festival de Parintins nos parece ser uma encenação pré-fabricada com uma aceitação artificial para um público efêmero.

Trabalhador do galpão de alegorias	Artistas contratados para construir os módulos alegóricos que são apresentados durante o festival. Estas, tem como finalidade, mostrar uma lenda amazônica, trazer alguma figura de destaque ou compor o cenário para o ritual indígena.
Trabalhador Kaçauerés ³⁸	Nome dado aos trabalhadores contratados pelo Boi Garantido, responsáveis pelo transporte das alegorias dos galpões do boi até a área de concentração do Bumbódromo.
Trabalhador Paikicés ³⁹	Assim são chamados os trabalhadores do Boi Caprichoso que conduzem as alegorias dos galpões onde são confeccionadas até a área destinada a elas antes de cada apresentação.
Trabalhadores auxiliares	Trabalhador sem habilidades artísticas reconhecidas e responsáveis pelo auxílio a outros trabalhadores e pela limpeza dos galpões.

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2017.

Dentre todos os trabalhadores descritos, são os de galpão, os primeiros artistas a serem contratados, em média por um período de três meses, com relação de trabalho com os bois-bumbás regida pelas leis trabalhistas, com exceção dos artistas de ponta⁴⁰ que firmam contratos a partir de empresas por eles constituídas. Geralmente isso ocorre entre os meses de março e abril, quando muitos deles estão retornando a Parintins depois de passarem alguns meses em escolas de samba em outros estados, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, maiores contratadores de mão-de-obra de artistas parintinense.

Para Santos (2009, p.27), “as técnicas de articulação e de movimentação dos carros alegóricos, desenvolvidas pelo ‘pessoal de Parintins’, chamam a atenção do público nas apresentações no Bumbódromo, na Amazônia, e alimentam a vinda desses técnicos no período do carnaval”. Aqui o autor se refere aos artistas parintinenses que todos os anos são contratados por escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro em face dessa habilidade artística.

³⁸ Acredita-se que o nome Kaçauerés venha da tribo Sateré Mawé, que habitam as regiões de Parintins, Barreirinha e Maués, no Amazonas e significa guerreiro.

³⁹ Paikicés, era o nome dado aos guerreiros Muduruku que se posicionavam na linha de frente de uma batalha. Essa a explicação coletiva para o nome dos empurradores de alegorias do Boi Caprichoso.

⁴⁰ Artistas renomados que adquiriram prestígio e reconhecimento dentro das agremiações folclóricas. São eles os responsáveis em conceber e construir, a partir de suas equipes, as grandes alegorias que evoluem na arena do Bumbódromo de acordo com o roteiro elaborado por cada boi-bumbá. Por isso, são conhecidos também como os profissionais que fazem o boi de arena.

Organizados em equipes que são comandadas pelos artistas de ponta, que cuidam da execução dos trabalhos a serem desempenhados – vale aqui dizer que, são estes, e não as equipes, que são mencionados na arena do Bumbódromo quando da apresentação de um módulo alegórico, ainda que em média cada boi-bumbá contrate cerca de 165 artistas por ano, somente para a construção de alegorias e indumentárias – estas equipes são subdivididas em grupos, de acordo com as habilidades de cada artista contratado.

De modo geral, estas equipes são compostas por: ferreiros soldadores, escultores, pintores ou pistoladores, artesãos e auxiliares de galpão, e por último, os trabalhadores de galpão sem nenhuma habilidade artística específica, que geralmente trabalham com pastelagem, que significa revestir com papelão ou pano as esculturas e as alegorias construídas, e são comumente chamados de “orelhas⁴¹” por outros membros das equipes. Todos trabalham em média quarenta e quatro horas semanais acrescentado por horas-extras que variam de duas a três horas por dia, não sendo incomum trabalharem em condições adversas, expostos ao sol ou chuva, ou a fenômenos naturais como as cheias dos rios que, não raro, interferem principalmente nos trabalhos dos galpões do Boi Garantido, localizado às margens do rio Amazonas.

Os trabalhos nos galpões tanto do Boi Caprichoso, quanto do Boi Garantido, iniciam oficialmente com uma missa solene, se entrega tudo na mão de Deus, participam além dos artistas, a diretoria dos bois, alguns torcedores e sócios. Para muitos trabalhadores, esse é o momento de orar pedindo proteção divina diante dos perigos do ofício, bênçãos para o trabalho a ser realizado e até mesmo pedir a conquista do título, pois a relação entre fé e festival é bastante estreita, e só finda no dia posterior ao último dia da festa. Por isso, é comum ver na entrada dos galpões a imagem de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade, que é reverenciada pelos trabalhadores que aceitam as agruras do trabalho pedem proteção. Colocar o boi na arena remete a promessa dos fundadores.

Entretanto, os artistas novamente entram em disputa, desta vez, para ver quem faz o melhor adorno no andor da romaria das águas e da procissão da Padroeira de Parintins, que ocorre de 06 a 16 de julho e que, todos os anos, ficam sob a responsabilidade dos artistas de

⁴¹ Segundo a nossa observação de campo o nome curioso advém do fato de que, por se tratarem de trabalhadores ainda desconhecidos, criaram estratégias de visibilidade, uma delas seria sempre se posicionarem atrás do artista de ponta, como se fossem suas orelhas, em momentos específicos como entrevistas ou fotografias. O novato ou recém contratado nesta categoria é chamado de orelha seca, e por executar os mais penosos trabalhos, geralmente ao sol, que os desidrata, recebem esse nome. Eles devem se posicionar após os orelhas na hierarquia do galpão.

Garantido e Caprichoso. Também é comum, por essa ocasião, ver os artistas sempre vestindo a camisa de seu boi-bumbá, enfeitar e fazer pinturas nas ruas por onde a procissão irá passar.

Depois alguns artistas retornam às suas oficinas na cidade, muitos exercem também a profissão de serralheiros civis, outros artistas deixam Parintins para trabalharem em outras festas como o Festibal de Jurutí no Pará ou as cirandas de Manacapuru no Amazonas. Entretanto, são os carnavais de São Paulo e Rio de Janeiro os delimitadores do tempo do trabalho artístico parintinense, contratados a partir de julho e agosto. É no carnaval que se encerra para muitos o ano de trabalho, e somente após seu término é que retornam a Parintins, geralmente no final de março para outra vez iniciar um novo ciclo.

1.3 – A produção do espetáculo pelos trabalhadores dos galpões

Com o surgimento do Festival Folclórico, o trabalho remunerado começou a ser evidenciado, pois, a disputa entre Caprichoso e Garantido fez surgir uma nova categoria de trabalhadores, o artista de boi, especializado na produção da festa, “a maioria deles, sejam artistas plásticos, compositores, coreógrafos, é autodidata em sua formação artística” (VIEIRA FILHO, 2003, p.7), quase sempre anônimos em seu trabalho, são eles os protagonistas na criação do espetáculo, evidenciado na arena do Bumbódromo o resultado de um trabalho que tem seu início, há pelo menos três meses antes da disputa na arena, com a assinatura do contrato no escritório de cada boi.

Sempre há uma conversa prévia entre o trabalhador contratado e o artista de ponta, quando são acertados os valores a serem pagos, pois é comum que cada artista de ponta tenha a sua própria equipe de trabalho, composta de outros artistas de sua confiança e preferência. A partir de então, assim como no encontro das águas dos rios Negro e Solimões, tão distintos em suas cores, no qual nunca se misturam e seguem seus caminhos rumo aos seus distintos destinos, vemos em Parintins uma inundação por rios de jalecos azuis e vermelhos, a caminho dos galpões, por vezes também se cruzando nas ruas e avenidas da cidade, entretanto, sem jamais se misturarem, pois a cumplicidade em alguns casos margeiam ao fanatismo, como podemos observar na fala de Eduardo Lúcio Lima Repolho, (35 anos), ao dizer que

Eu não visto apenas uma farda, eu visto uma cor. E é uma honra vestir essa cor, principalmente para mim. É como vestir uma farda e ir para a guerra. É como botar a farda do Exército Brasileiro para ir à guerra. Pois para mim, que já tive a experiência de trabalhar no boi contrário, eu já tentei trabalhar no contrário e não deu. Saí jogando a roupa, jogando tudo, para lá eu não

volto mais. Chego a ser um trabalhador fanático, eu gosto do Caprichoso, gosto do que faço e gosto do Boi que eu trabalho. (Entrevista, 2016).

O lugar de trabalho de Eduardo Repolho é o galpão de alegorias do Boi-bumbá Caprichoso, espaço onde estão alojadas as várias equipes de artistas do galpão⁴², responsáveis pela construção dos gigantescos módulos alegóricos que irão compor os rituais indígenas, os cenários para a evolução do boi ou para a apresentação das figuras típicas regionais na disputa do festival. Eduardo trabalha no boi de sua preferência, mas muitos artistas por questões salariais ou de oportunidade aceitam trabalhar no boi adversário. No coração tem seu boi-bumbá, mas profissionalmente trabalham para outro.

Até os anos de mil novecentos e noventa, essas equipes estavam dispersas em espaços alugados pelos bois-bumbás denominados de QGs, quartéis-generais, com nomes e regras próprias de entrada, permanência e saída. Com as substanciais mudanças ocorridas na estrutura e organização de cada boi-bumbá e do próprio Festival, a partir do final dos anos de mil novecentos e noventa e início dos anos dois mil, esses QGs com suas equipes, passaram a serem agrupados em um único espaço denominados de galpão do boi ou galpão central.

O Boi Caprichoso tem seu conjunto de Galpões ocupando uma quadra na rua Fausto Bulcão S/N, bairro Emilio Moreira. É composta de dois galpões interligados, sendo o primeiro e também o mais antigo, construído em madeira e por isso apelidado de Arca de Noé. O segundo feito em alvenaria completa o conjunto denominado Galpão de Artes Mestre Jair Mendes⁴³.

Já as instalações do Boi Garantido estão situadas na Rodovia Odovaldo Novo S/N, anexo ao curral do Boi⁴⁴. Compreende em um conjunto de três galpões de uma antiga companhia de beneficiamento e prensa de juta e malva, sendo que apenas dois são efetivamente utilizados. O conjunto de galpões e o curral do Boi compõem o que chamam

⁴² Esta tipologia é uma autodefinição quando estão em grupos, os personagens centrais desta pesquisa individualmente também se reconhecem como trabalhadores do galpão ou artista de boi. Esta variação decorre das divisões hierárquicas de cada equipe. Geralmente formada por um artista de ponta, escultores, soldadores, pintores, artesãos e aderecistas, auxiliares de galpão e serviços gerais.

⁴³ “Jair Mendes foi o primeiro artista plástico a introduzir as alegorias no Festival Folclórico de Parintins. Adquiriu experiência no trabalho artístico de alegorias nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, durante os três anos vividos naquela cidade, na primeira metade da década de setenta. Nascido em Parintins, quando retornou à terra natal, realizou as primeiras experiências com alegorias no Festival Folclórico de 1978” (BRAGA, 2002, p.106)

⁴⁴ É chamando de curral do boi, o local onde acontecem os ensaios das toadas (músicas) com suas respectivas coreografias. Ainda que tenha atividade o ano inteiro, é nos três meses que antecede as apresentações na arena do Bumbódromo que os ensaios se intensificam. Para um melhor entendimento, o curral do boi se assemelha às quadras de ensaio das escolas de samba.

de Cidade Garantido. É significativo que o espaço onde o Boi Garantido tem seus galpões de trabalho é o mesmo lugar que outrora funcionou a maior indústria de Parintins, a Companhia Fabril Juta. Com a Falência da mesma na década de 1980, os galpões ficaram vagos, e, se instalou a indústrias das alegorias e fantasias.

Olhar para os artistas de galpão e todo o processo de trabalho que ali se desenvolve, necessita de uma visão domesticada pela academia, necessário para a compreensão aos olhos de quem vê, pois, o olhar antropológico nos disciplina, “funciona como uma espécie de prisma por meio do qual a realidade observada sofre um processo de refração” (OLIVEIRA, 2006, p.19), e não pode estar dissociado do ouvir, pois esse completa o olhar. Juntos, ver e ouvir, servem de aporte para que o pesquisador chegue ao conhecimento desejado.

O ouvir também deve estar disciplinado, a entrevista disciplina o ouvir, o entrevistador a transforma em um ouvir especial. Deve-se saber ouvir, para que em conjunto com o olhar, possamos compreender o sentido das coisas que se observa. Também deve-se assumir a posição participante, se inserir dentro dos galpões, estar com os artistas, ser aceito por eles e conhecer sua realidade. Para então escrever, sendo esta, a experiência mais crítica de todo o processo da pesquisa.

A configuração final, o resultado de todo trabalho de campo, sabendo que “esses atos estão previamente comprometidos com o próprio horizonte da disciplina, em que olhar, ouvir e escrever estão desde sempre sintonizados com o sistema de ideia e valores que são próprios da disciplina” (IBIDEM, p.32). Compreender a complexidade do fenômeno exige que lancemos mãos da importância e da singularidade do olhar, do ouvir e do escrever.

Toda exuberância das alegorias construídas nos galpões, tem seu começo na sala do Conselho de Artes do Boi Caprichoso ou da Comissão de Artes do Boi Garantido. É lá que serão definidas a partir de estudos prévios sobre lendas, rituais indígenas e figuras típicas, quais alegorias irão fazer parte das apresentações. A partir daí “é elaborado um desenho prévio, um desenhista faz um croqui, que é passado para a equipe responsável, onde o artista de ponta desta equipe com seus próprios desenhistas que também são da equipe, lapidam o desenho que receberam” (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016). Nesta fase, um novo desenho é feito, agora com a interferência da equipe que irá executá-la, que tem a liberdade artística de modificá-la conforme a necessidade de criação, mas principalmente, de reaproveitamento de alegorias de anos anteriores.

Curiosamente, antes da existência do Conselho de Artes e da Comissão de Artes, por exemplo, nas décadas de 1970 e 1980, pelo Caprichoso, para que se pudesse escolher as

figuras e as alegorias que seriam confeccionadas, Odnea Andrade, responsável pela organização do boi-bumbá, pedia aos artistas que sonhassem o que quisessem. No dia seguinte, eles apresentavam seus sonhos, e ela, a partir da narrativa de cada um, nomeava uma tribo ou uma alegoria.

Uma maquete com todos os movimentos que serão executados na alegoria, é feita em isopor e palitos de madeira pelos escultores da equipe com a supervisão dos artistas de ponta. O passo seguinte, é apresentá-la ao conselho ou à comissão de artes do boi-bumbá que fará sua aprovação final. Portanto, como afirmou Eduardo repolho, “tudo aquilo que é executado lá na arena vem de uma miniatura, que é feita em maquete, depois, jogamos no processo de escala” (Entrevista, 2016), dessa forma, o espetáculo em sua totalidade não provem somente da criatividade dos artistas de ponta e suas equipes, pois estes, estão condicionados às ideias preconcebidas de elaboração das alegorias que são propostas pelos conselhos e comissões de arte dos bois-bumbás. Ainda assim, quando o artista executa a alegoria, resta a grande liberdade do imaginário.

A licença artística é permitida para o aprimoramento das propostas de alegorias, fomentando a competitividade entre as equipes nos galpões que se reúnem em torno das maquetes para debaterem a melhor maneira de construí-la. Soldadores, carpinteiros, escultores, adrecistas, artistas e pintores, todos discutem as estratégias de construção. Enquanto o ferreiro explica como fará os movimentos da alegoria, o adrecista argumenta qual material será mais apropriado para o revestimento e o escultor opina sobre o tamanho de suas esculturas. Todos ao redor da maquete discutem suas estratégias, pois, o jogo começou, todos têm pressa, e os ferreiros soldadores serão os primeiros a competirem.

O dia de trabalho no galpão inicia com a entrada dos artistas às 7:30h, antes disso, o encarregado de cada equipe já conferiu e separou os materiais que serão utilizados pelos trabalhadores, inspecionou o que foi executado no dia anterior definindo e repassando a tarefa do dia a cada trabalhador. A equipe de trabalho encarregada de construir uma alegoria, é composta em média por 15 pessoas, divididas nas mais distintas atividades, sendo que, nas alegorias para o ritual indígena, esse número gira em torno de 25 a 30 pessoas.

O desmonte e reaproveitamento das alegorias do ano anterior, deixando apenas a base de sustentação onde será construído uma nova alegoria é a primeira tarefa desempenhada pelos ferreiros soldadores. Afinal, não é incomum que uma antiga alegoria possa ser readequada, ganhando nova forma e novos contornos. Em ambos os casos, o desmanche ou o reaproveitamento, contribuem para que o boi economize na compra de novos materiais,

evita o desperdício e acelera o processo de construção de uma alegoria nova. Existe ainda a questão ambiental. Os bois sempre foram criticados por ambientalistas por desperdício de material e abandono inadequado de ferros. Acusados de cantarem o meio ambiente, mas não praticarem políticas ambientais corretas.

Por outro lado, a reciclagem torna-se perigoso na medida em que o excesso de reaproveitamento, por vezes em até cinco anos consecutivos, põe em risco a vida do trabalhador e do brincante, como afirma Jonas Melo Cardoso, (35 anos), ao dizer que “não é somente uma questão de repetição, o material reutilizado vai ficando frágil, é uma questão de segurança também” (Entrevista, 2016). Os trabalhadores afirmam ainda que o processo de reutilização, aumenta o desgaste físico ao mesmo tempo em que diminui o ato da criação artística, contribuindo para a repetição, incorrendo o risco de tornar tudo previsível.

As construções de alegorias muito se assemelham a um canteiro de obras, os homens com seus capacetes de plásticos, sejam das cores azul ou vermelho, transitam entre ferros, zumbidos de máquinas de corte, de solda e de esmerilhar, pelos fachos de luzes e pelas fagulhas produzidas pela soldagem de estruturas que com o passar dos dias ganham formas geométricas e posteriormente formas definidas, neste momento torna-se possível perceber os contornos metálicos de grandes animais, figuras humanas e vegetais, em meio a cabos de aço e tubos de ferro.

O tamanho das alegorias é impressionante, algumas chegam a atingir 18 metros de altura, erguidas em uma base que pode chegar a 30 metros de largura por 15 metros de profundidade. Miguel dos Santos (38 anos), artista de galpão afirma que hoje “o céu é o tamanho⁴⁵, a alegoria mais alta que trabalhei tinha 45 metros de altura, pois agora, podemos inserir guindastes que elevam ainda mais o seu tamanho dando uma amplitude muito maior ao elemento,⁴⁶ que pode sair da alegoria e ser levantado na altura que quisermos” (Entrevista, 2016). Explicando as colossais alegorias que ajudou a construir.

O objetivo é impressionar pela grandeza, muitas vezes em detrimento do bom acabamento. As apresentações das alegorias em muitos casos se assemelham aos mistérios da natureza amazônica. Durante sua exibição na arena do Bumbódromo, elas aparecem e

⁴⁵ Em observações feitas nos meses de maio e junho de 2017 no Galpão Central do Boi-Bumbá Caprichoso, verificamos que algumas alegorias são construídas em terreno anexo ao Galpão Central, a céu aberto, o que contribuiu para o desvencilhamento das mesmas às proporções físicas do galpão, que limitava a altura das alegorias em até “quatorze metros”, como afirmou Braga (2002, p.110), referindo-se ao tamanho máximo das alegorias construídas em 1999.

⁴⁶ É chamado de elemento a figura principal do módulo alegórico, que pode surgir a qualquer momento, ou fazer um movimento inesperado. Pode ser uma escultura, uma figura de destaque ou até mesmo o próprio boi-bumbá. São as surpresas da alegoria que vão aparecendo de acordo com a dinâmica da apresentação.

desaparecem inesperadamente, o tempo parece não ser linear, são metamorfoses do divino-humano-animal-mineral, ou o inverso, oposições e contradições que se misturam num curto período de exibição, que pode ser eterno.

No espaço dos galpões, ainda é possível visualizar as antigas alegorias que não foram reutilizadas, e que parecem adormecer profundamente em meio ao barulho e a euforia das novas criações que vão surgindo. Entretanto, elas estão ali, desfiguradas e obscuras, exemplificando o outro lado da festa do boi-bumbá, o lado da invisibilidade e do anonimato, que também existe com os trabalhadores de galpão, mas, como Cassandra,⁴⁷ elas também não são ouvidas, nem mesmo os artistas que as criaram conseguem escutar suas vozes, silenciadas pela alegria e prazer que o fazer a festa proporcionam. Os artistas dos Bumbás são invisíveis, na medida em que o povo em geral assume as alegorias como própria. Quando o fazer Artístico se transforma cultura popular, desaparece o autor, pois, agora é do povo.

Uma figura quase anônima tem papel fundamental no processo de construção das alegorias, os trabalhadores orelhas, são eles que geralmente fazem os trabalhos de revestimento das alegorias, a começar pelo assoalhamento em madeira na base de cada módulo alegórico ou em pontos estratégicos exteriores onde, por ventura, possam surgir ou evoluir algumas figuras de destaques, os conhecidos itens do boi.

Neste processo que consiste em revestir com tábuas uma parte específica da alegoria que possibilite o trânsito de artistas em seu interior ou para a evolução de brincantes na parte exterior, os orelhas, o executam utilizando muitas vezes ferramentas improvisadas, construídas ali mesmo no local de trabalho. São eles também que revestem com panos e sacos de fibras sintéticas todos os módulos alegóricos, para que em seguida, seja introduzida a camada final de acabamento.

Não é raro para realizarem essas tarefas, os mesmos se arrisquem nas gigantescas alegorias, muitas vezes em posições que mais lembram uma exibição circense, uma acrobacia aqui, um malabarismo ali, um contorcionismo, e a mágica da transformação vai acontecendo aos olhos dos encarregados, que mais parecem domadores de feras, sempre apostos para cobrarem mais empenho e agilidade nas execuções das tarefas do dia.

⁴⁷ Na mitologia grega Cassandra e seu irmão gêmeo Heleno, quando crianças, costumava brincar no Templo de Apolo. Certo dia, ao cair da noite, ambos acabaram adormecendo no templo. Enquanto dormiam, duas serpentes lambeiram suas orelhas e as crianças passaram a ouvir a conversa dos deuses. De beleza magnífica, Apolo se apaixonou por Cassandra e lhe presenteou com o dom da profecia. Porém, quando ela rejeitou o seu amor e, não podendo Apolo lhe tirar a dádiva, a amaldiçoou para que ninguém jamais viesse a escutar suas palavras. Cassandra foi a figura feminina da mitologia grega que previu em vão a Guerra de Tróia e o verdadeiro intento do cavalo de madeira deixado às portas da cidade.

Dentro dos galpões de boi-bumbá o trabalho do neófito tende a passar por um rito de iniciação, um ritual de agregação, destinado aos ajudantes sem qualificação, aqueles que nunca trabalharam antes em um galpão de boi-bumbá, os novos orelhas. O ritual consiste no momento de sua liminaridade⁴⁸, solicitar ao recém-chegado, pelos trabalhadores e artistas veteranos da equipe, a execução de uma tarefa aparentemente simples, buscar no almoxarifado uma ferramenta ou levar um material de uma equipe a outra, sem que o executor perceba que tal serviço não pode ser realizado. A finalidade é pregar uma peça no novato, ridicularizando-o perante os outros componentes da equipe e de todo o galpão, tornando o episódio risível, uma vez que durante o percurso, os demais trabalhadores ao perceberem o fato, gritam, riem e batem com ferros nas alegorias, pois:

O neófito na liminaridade deve ser uma tábua rasa, uma lousa em branco, na qual se inscreve o conhecimento e sabedoria do grupo, nos aspectos pertinentes ao novo “status”. Os ordálios e humilhações, com frequência de caráter grosseiramente fisiológico, a que os neófitos são submetidos, representam em parte a destruição de uma condição anterior e, em parte, a têmpera da essência deles, a fim de prepara-los para enfrentar as novas responsabilidades e refreá-los de antemão, para não abusarem de seus novos privilégios. É preciso mostrar-lhes que, por si mesmo, são barro ou pó, simples matéria, cuja forma lhes é impressa pela sociedade. (TURNER, 1974, p.127).

Desta forma, busca-se evidenciar a ignorância do aprendiz diante do saber fazer dos demais membros, na prática põe em evidência o grau hierárquico de conhecimento que deve ser respeitado, mas que, também pode ser um estímulo para o aprendizado que não segue as regras domesticadas da academia. É livre, é selvagem como diria Lévi-Strauss. É no ver, repetir e criar que o novo artista se forma. Dos colaboradores entrevistados, todos afirmaram haver esse procedimento, sempre atribuindo o episódio a outro iniciado, nunca a si, sendo partícipes apenas como executores ou ainda, atentos para não serem ridicularizados.

Wilton César Costa de Oliveira (33 anos), ao narrar seu primeiro dia de trabalho como ajudante nos galpões de boi-bumbá, diz que: “eu já sabia que muita gente ia estar de olho em mim, que eu não tinha que vacilar, porque no galpão o novato sempre paga um mico, sempre eles, os outros artistas, procuram uma pegadinha pra todo mundo rir da gente” (Entrevista, 2016). Portanto, das várias tarefas impostas para a realização do batismo no

⁴⁸ Entendemos liminaridade a partir da conceituação de Turner (1974), que concebe como um momento de margem no rito de passagem, quando os sujeitos estão indeterminados. Transitórios entre a morte de sua posição social anterior, ocupando um lugar indefinido até seu renascimento na nova estrutura social. É pactuação uma efêmera, de sujeitos temporariamente fora da estrutura social.

galpão, identificamos sete como as mais usuais e que costumam ser lembradas com mais frequências. A seguir mostraremos um quadro⁴⁹ explicativo em que essas brincadeiras foram catalogadas e ordenadas, vejamos:

Quadro 7 – Tarefas do batismo no galpão de boi-bumbá

A bisnaga branca	Um pintor veterano pede ao novato que vá até o almoxarifado e traga uma bisnaga branca para colorir algum galão de tinta, e não volte de lá até conseguir encontrar tal bisnaga. Como são coloridas e servem para criação de novas tonalidades de cores, a bisnaga branca não existe, pois em regra, branca é a tinta base que receberá a nova tonalidade de cor. Dessa forma o novato jamais encontrará a tal bisnaga dentro de um universo de cores que lhe é apresentado, sendo motivo de zombaria no galpão.
A máquina de encher pneu de roldanas	Todas as alegorias se movimentam a partir de roldanas soldadas em sua base. O tamanho varia de acordo com as dimensões de cada módulo alegórico, e estas roldanas são sólidas e feitas em material resistente a pesos, não sendo infladas com câmaras de ar. Portanto, não existindo tal máquina, porém, é dado ao novato uma caixa fechada contendo pedaços de ferro, e a tarefa de ir em cada equipe perguntar se as roldanas precisam ser infladas.
A máquina de desempenar alegorias	As alegorias são montadas em uma base metálica sustentada por várias roldanas. Geralmente tem o formato quadrado ou retangular. Esta base é reforçada internamente com outros ferros de várias bitolas e são construídas diretamente no chão, e vez ou outra, por conta da irregularidade do solo, ficam empenadas, dificultando a locomoção devido sua instabilidade. Nesse caso, é necessário que calços sejam soldados nas roldanas que não tocam o chão para que a estrutura seja estabilizada. O trabalhador novato é incumbido de buscar em outra equipe uma máquina para corrigir o defeito, sem desconfiar, ele se dirige a outra equipe que lhe dá uma peça qualquer, geralmente um motor elétrico queimado. Dessa forma, o novato passa bastante tempo tentando descobrir como utilizar tal máquina e concluir o trabalho.
A encomenda da pedra	Um artista veterano de equipe pede ao ajudante novato que leve uma pedra, que via de regra é grande e pesada, a um artista de outra equipe no mesmo galpão que a encomendou para compor o cenário da alegoria que estão construindo. Ao chegar na equipe apontada, o mesmo é informado que a encomenda é referente a outra equipe mais à frente responsáveis por uma distinta alegoria. E assim, o novato percorre com a pesada pedra toda extensão do galpão, até a última equipe, que irá lhe informar que naquele ambiente de criação artística uma pedra natural não tem serventia, pois as mesmas são produzidas

⁴⁹ Angrosino (2008), afirma que parte dos resultados de coletas de dados etnográficos podem ser inseridos em tabelas, gráficos e diagramas. Compondo o relatório que deve seguir a narrativa da experiência e interação vivenciada.

	por suas próprias mãos, a partir de papelão, cola, revestimentos e tintas.
A pedra de amolar pincel	O uso constante de pinceis de cerdas, deixa-os com uma camada espessa do material utilizado em seus pelos. Recomenda-se a limpeza imediatamente após seu uso para que os resíduos não se solidifiquem danificando o pincel. Como nem sempre é possível ter esse cuidado, muitos terminam com suas cerdas solidificadas sendo inutilizados. No entanto, o artista pede ao iniciante, que se dirija ao almoxarifado e procure uma pedra amoladora de pincel, que não existe, e este sem desconfiar, se desespera em não encontrar tal ferramenta, pois seu retorno a equipe de trabalho está relacionado com o cumprimento da tarefa a ele confiado.
A desempenadeira de Isopor	Instrumento constituído por uma chapa metálica ou madeira retangular, com uma empunhadura no centro, esta ferramenta tem a função de produzir sulcos ou alisar massa aplicada em qualquer superfície para o acabamento final. Portanto, não existe a desempenadeira de isopor, pois sua superfície é trabalhada com facas, estiletes e a resistência ⁵⁰ , que são utilizados para cortar e esculpirem as peças. E o trabalhador novato tenta em vão descobrir diante da quantidade de ferramentas que o almoxarife lhe apresenta, qual delas é a tal desempenadeira de isopor.

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2016.

Com as estruturas metálicas prontas e revestidas com a primeira camada de pano ou saco de fibra sintética, a derme da alegoria, os artistas que a constroem passam para a fase subsequente, que consiste em um novo revestimento, a epiderme do módulo alegórico, esta receberá a pintura final que deixará a peça pronta e acabada. Este revestimento chamado por todos os artistas de pastelagem, consiste em forrar a alegoria com uma espessa camada de papelão fixada com goma de tapioca e aplicada manualmente.

Ao mesmo tempo, são construídas em outra área do galpão, as esculturas que irão compor a alegoria. São visíveis partes desmembradas de grandes corpos feitos de isopor ou arame. Veem-se constantemente, cabeças, mãos, pés e troncos esculpido por um grupo de artistas especializados nessa função, e que ficam expostos em um canto do galpão, por vezes em cima de um estrado de madeira, a espera também da pastelagem ou ao sol para secarem. A imagem que temos, em muito se assemelha a um inimigo abatido em uma guerra tribal. Pronto para ter seu corpo sacrificado pela tribo que o capturou.

⁵⁰ Nome dado a uma ferramenta improvisada, fabricada a partir de um arame de ferro que tem suas extremidades ligadas a uma resistência de chuveiro elétrico, formando uma espécie de arco, que é aquecido quando ligado na corrente elétrica, podendo com calor gerado, cortar grandes blocos de isopor que seria mais dificultoso se fosse utilizado apenas facas ou estiletes.

Por conta disso, as peças esculpidas em muito se assemelham as xilogravuras que tanto causaram temor, medo e admiração na Europa do século XVI, ao ilustrarem uma publicação que contava em detalhes os fatos ocorridos com um aventureiro e mercenário alemão que veio ao Brasil a procura de riquezas, mas acabou se tornando um prisioneiro dos índios Tupinambá, inimigos dos portugueses e aliado dos franceses, quando foi capturado no litoral do brasileiro. O livro que circulou no Velho Mundo descreveu os rituais de antropofagia dos índios vivenciado por Hans Staden⁵¹. Agora, são os artistas, os novos Tupinambá da ilha de Tupinambarana preparando sua ritualística festa, pois, a cultura praticada nos galpões é antropofágica, elementos vindos de outras culturas: floresta, mitos, lendas, festas, são misturadas, absolvidas e geram uma nova síntese antropofágica ao alimentar-se da força e da vitalidade de diversas culturas.

Cada integrante da equipe executa sua tarefa que é dividida em metas a serem superadas. Ao final, um grande quebra-cabeças será montado a partir dos módulos alegóricos construídos separadamente nos galpões, esse resultado somente será visto na arena do Bumbódromo e nem todos os seus construtores estarão lá para contemplarem o resultado final. Mas isso pouco importa, pois no jogo do trabalho nos galpões, o tempo encurta o espaço para a execução das metas, e na medida em que os dias passam e o festival se aproxima, eleva-se o estresse dos trabalhadores que se empenham cada vez mais em concluírem as alegorias, por outro lado, esse é um dos estímulos que impulsionam os artistas a continuarem jogando, a não desistirem ou saírem do jogo.

A cada dia a movimentação nos galpões vai se intensificando, em alguns momentos gritos de guerra e de incentivos se misturam aos de cobrança de empenho. A palavra desistir nunca é proferida, artistas veteranos são estimulados por novatos orelhas que também sentem

⁵¹ Hans Staden (1525-1579), realizou duas viagens a América do Sul, sendo a primeira em 1547 quando esteve em Pernambuco, e a segunda no ano seguinte em missão exploratória, ao navegar em direção ao rio da Prata numa caravela espanhola que naufragou no litoral paulista indo parar na cidade de Bertioga, onde foi acolhido por portugueses que o integram as suas tropas como artilheiro, na guerra entre colonos e os índios Tupinambá. No conflito foi capturado, ficando refém dos índios por nove meses, no qual tinham a intenção de alimentar-se de sua carne em um ritual antropofágico. Para não ser devorado, o aventureiro alemão fingiu ser um francês, aliados dos Tupinambá contra os portugueses, e ainda rezou e chorou muito. Como os Tupinambá não comiam a carne de covardes e medrosos, acreditando que poderiam adquirir estas características, Hans Staden conseguiu livrar-se da morte. O alemão escapou do cativo ao ser resgatado por piratas franceses e de volta a Europa em 1555 escreveu o livro: História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria e agora a traz a público com essa impressão, conhecido hoje pelo título de: Duas viagens ao Brasil, sendo que uma de suas várias edições foi publicada em 2008 em Belo Horizonte pela Editora Itatiaia, e conta numa visão religiosa, as aventuras que passou nas terras brasileiras, relatando com detalhes e 50 ilustrações de xilogravuras os rituais antropofágicos, e outros costumes dos indígenas.

a reciprocidade. As alegorias, mesmo aquelas estando em atraso, jamais serão abandonadas ou até mesmo descartadas, ainda que por destino, este será um dia seu fim. Não raro, muitas alegorias são terminadas minutos antes de entrarem no Bumbódromo, é comum vermos na concentração soldados, pintores e adrecistas num corre-corre sincronizado dando os últimos acabamentos ao mesmo tempo em que seu Boi-Bumbá faz sua evolução na arena. É a luta de Santiago⁵² contra o grande peixe espadarte, e mesmo que ao final lhe sobre apenas a imagem daquilo que um dia foi uma alegoria que ajudou a construir, ele sabe que jogou, e que apostou com perdas e ganhos, que fez suas escolhas e que escolheu assim, pois:

São três meses de trabalho no galpão. Logo no começo, nos dois primeiros meses, ainda se consegue passar os finais de semana com a família. Ainda se pode passear, o trabalho no boi ainda te permite fazer isso, o boi não te obriga a estar ali no galpão diretamente, mas vai muito da consciência do trabalhador, se ele vê que seu serviço está atrasado, ele vai ter que adiantar o trabalho, porque senão, a alegoria corre o risco de não sair, e o boi está pagando para ter resultados. Então, quinze dias antes do festival, nós já podemos saber se o tempo previsto está apertado, quais alegorias ainda precisam ser pintadas, as que precisam ser finalizadas. Então temos a consciência que precisamos executar ainda mais o nosso trabalho, e os finais de semana já não existirão para nós, tanto para nós como para as nossas famílias. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

A presença feminina nos galpões de alegorias dos bois-bumbás ainda que em número reduzido em relação aos homens é visível, contradizendo o imaginário que associa sua participação à arena do Bumbódromo, em fantasias conhecidas como os itens do boi – cunhã-poranga, porta-estandarte, rainha do folclore e sinhazinha da fazenda - que exaltam o corpo e a beleza exótica das figuras de destaques, e as associam com o divertimento e as desvincular do fazer a festa. Mesmo que em média, trabalhem de 15 a 20 mulheres na construção dos módulos alegóricos e que diferente dos homens, que exercem várias funções no processo de criação e construção, elas têm papel delimitado no galpão, desempenham a função de adrecistas, decoradoras ou costureiras. Seja bordando, pintando ou colando adereços, seu trabalho é mais visível na etapa final de acabamento.

⁵² Santiago é um personagem criado por Ernest Hemingway no livro *O Velho e o Mar* escrito em 1951. A história se passa em torno dele, um velho pescador, que em uma de suas pescarias trava uma batalha contra um espadarte gigante que fisgou. Resistente, o peixe leva o pescador e sua canoa para o alto-mar. Pelo jogo da captura, Santiago não desiste, resiste ao sol que quase o cega, e em suas mãos abrem-se feridas na disputa com o peixe que não entrega o jogo facilmente. Ao final, depois de muito sofrimento, Santiago consegue matá-lo e o amarra em sua canoa. No entanto, em seu regresso, é atacado por tubarões, e, ao final do jogo, já na praia, restaram apenas a carcaça do que foi um dia o grande peixe e as lembranças do jogo da captura.

A delimitação da presença feminina é limitada pelas proibições veladas quanto a participação de mulheres numa cultura nitidamente patriarcal. No período que corresponde ao boi de rua – 1913 a 1965 – as mulheres eram proibidas de brincar, com raras exceções. Posterior a essa data, já podemos encontrar a presença feminina atuando como folclorista, dançarinas, integrantes da marujada ou batucada, brincantes e costureiras. Ou ainda em altos cargos⁵³ nas associações folclóricas, ainda que os tabus proibitivos continuam. Amo do boi, levantador de toadas, apresentador, ainda são searas exclusivamente masculinas.

No galpão de boi, as mulheres são consideradas ajudantes dos artistas, deixando transparecer que naquele ambiente a atividade criativa parece ser exclusivamente dos homens, mesmo tendo elas uma função especializada, não são vistas como artistas em si. Como no caso de Maria Andrade Costa, 59, que afirma ser “a primeira mulher a trabalhar em um galpão de boi-bumbá na ilha tupinambarana⁵⁴”, quando ainda tinha 20 anos. Ainda que rompendo as barreiras e abrindo uma fissura em um espaço até então visto como exclusivamente masculino, afinal, “ela teve que superar, dentro e fora do galpão, o preconceito por ser a única mulher em um ambiente masculino⁵⁵”, não ascendeu hierarquicamente, como acontece com os homens. Ao analisarmos a fala de muitos artistas de ponta que afirmaram terem iniciado nos galpões de boi-bumbá, como orelhas de um artista maior e ascenderam até chegarem ao reconhecimento atual.

Não existe uma artista de ponta nos bois-bumbás de Parintins, elas também raramente são contratadas para trabalhar no carnaval ou em outras expressões culturais de outros estados, como acontece com os homens ao final do Festival. Uma aderecista, decoradora ou costureira mais velha, que ensina seu ofício a uma aprendiz, aos olhos de outros trabalhadores dos galpões, será sempre uma aderecista, decoradora ou costureira, nunca uma mestra, como há referência aos homens – sendo o mestre Jair Mendes o nome mais citado e no qual o Boi Caprichoso lhe presta uma homenagem, emprestando seu nome ao galpão central do azul e branco – e ao final, teremos duas ajudantes especializadas que irão a enfeitar as alegorias, não mais que isso.

⁵³ Em 22 de agosto de 2010 as empresárias Marcia Baranda e Socorro Carvalho tornaram-se as primeiras mulheres a conduzirem os destinos de um boi-bumbá em Parintins. venceram com 661 votos os candidatos Rossy Amoêdo e Batoré Azêdo que obtiveram 646 votos, na eleição que escolheu presidente e vice-presidente do Boi Caprichoso para mandato de três anos.

⁵⁴ Entrevista concedida a Rubia Maria Farias Cavalcante em 2014.

⁵⁵ Cavalcante, Rubia Maria Farias. Guerreiras da Arte: Uma análise da atuação feminina nos galpões dos bois Garantido e Caprichoso na cidade Parintins/Am. In: 18º Encontro da REDOR, Recife: UFRPE, 2014. Artigos, p. 3382-3391.

Mesmo que por suas mãos habilidosas, as alegorias sejam finalizadas, sobrepondo com arte o trabalho iniciado por ferreiros, escultores e outros trabalhadores, elas continuarão à margem do galpão, há um limite tolerável, “querendo ou não, tem que ter o toque feminino no meio do trabalho de decoração” (Jonas Cardoso. Entrevista, 2016), e sua presença quase anônima no espaço de afirmação masculina, evidencia a clara divisão sexual do trabalho e o crivo dos atributos masculino e feminino.

Por muito tempo as mulheres foram submetidas ao silêncio provocado pela invisibilidade de suas ações e do importante papel que elas exercem na história da humanidade. Eram lembradas apenas quando se falava em família, afazeres domésticos e a casa. O papel secundário da mulher na sociedade é legado a ela por uma matriz patriarcalista que legitima a ordem social de submissão, impondo o domínio do homem como natural e divino. Afinal Deus pertence ao gênero masculino e toda a criação se deve a ele. A mulher era vista apenas como um depositário da vida; afinal, Eva foi extraída de Adão contrariando, assim, o sentido da concepção. Ao falar da desigualdade entre os sexos nas religiões monoteístas, Perrot (2008, p.83-84) diz que,

As grandes religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus fundamentos. A hierarquia do masculino e do feminino lhes parece da ordem de uma natureza criada por Deus. Isso é verdade para os grandes livros fundadores – a bíblia, o Corão – e, mais ainda, para as interpretações que são trazidas a esse respeito, sujeitas a controvérsias e a revisões.

A figura da mulher passa a ter uma analogia negativa, ela precisa ser disciplinada e estar submissa ao homem para que não perturbe a ordem divina estabelecida. Pois foi por uma transgressão que Eva, a primeira mulher⁵⁶ caiu na armadilha da serpente, induziu Adão ao erro, e como castigo toda a humanidade foi excluída do paraíso. No boi-bumbá, o erro é inadmissível, a mulher pode até ser tolerada, desde que não perturbe a ordem estabelecida, seja submissa e ajude, o trabalho, é responsabilidade dos homens.

Existe um intervalo de trabalho entre os turnos nos galpões, que a princípio, parece bem definido – acontece das 11:30h até as 13:00h – quando o trabalhador se dirige a sua

⁵⁶ Lilith teria sido segundo uma tradição hebraica a primeira mulher, e foi criada da mesma forma que Adão. Porém ela recusou-se a ser obediente a Adão e fugiu do paraíso. Deus então enviou anjos para buscá-la, mas Lilith além de recusar-se a voltar ainda se tornou esposa do demônio. Por conta desse episódio Deus fez Eva, uma nova mulher de uma das costelas de Adão para que ela viesse a ser submissa a ele. A respeito do mito fundador recomendamos a leitura do livro *Confessar com o diabo: a dimensão arquetípica da religiosidade*, de Carlos Alberto Corrêa Salles. Publicado pela editora CRV em 2012.

residência para almoçar e estar com a família, rotina seguida de segunda a sexta-feira. Nos sábados o trabalho acontece apenas pela parte da manhã, e descansam aos domingos. Vale lembrar que essa rotina prevalece apenas nos dois primeiros meses, pois “do segundo mês em diante, em junho, já não existe mais intervalo. Segunda ou domingo, é o mesmo dia, não tem mais intervalo pra nada. Só dá tempo de piscar, piscar e vamos embora trabalhar”, como afirmou em entrevista Eduardo Repolho, trabalhador do Boi Caprichoso.

Quanto mais se aproxima o festival, mais desgastado fisicamente fica o trabalhador, somando-se a isso o estresse emocional e as preocupações do galpão que o acompanham ininterruptas, “porque mesmo na folga o tempo todo eu estou raciocinando, pensando em resolver algum problema que eu tenho lá no galpão. Isso fica entranhado no meu cérebro, eu estou aqui, mas com o pensamento lá” (Jonas Cardoso. Entrevista 2016). Ainda assim, estar com a família é tido como a primeira prioridade do trabalhador nos momentos em que não se encontra no galpão, pois ele sabe, que como o passar dos dias e a aproximação do Festival, terá que abdicar dela em favor do jogo da disputa dos bois-bumbás.

Os galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins não podem ser vistos apenas como meras construções, cenários das transformações artísticas e relações sociais, vão mais além. São o resultado das intervenções, das práticas que ali ocorrem, e das modificações atribuídas aos atores sociais que lá transitam – artistas de ponta, soldadores, escultores, auxiliares, aderecistas, visitantes – em sua complexa rede de ligações, de convergências, de trocas e de conflitos.

Toda essa dinâmica constituída a partir desse resultado que está sempre em movimento, nos abre um leque de possibilidades, um vasto repertório que trazem em seu bojo novos arranjos, mas também obstáculos, constituindo-se numa via de duas mãos, um duplo movimento. Então, temos como tarefa a distinção dos obstáculos das possibilidades no momento da captura do movimento, nas formas e meios como se veem, utilizam, transitam, usufruem e trabalham dentro daquele ambiente, num relacionamento de interações exclusivas, olhar de perto e de dentro, eis a estratégia de se captar e distinguir esse duplo movimento.

Uma das sensações para quem entra nos galpões dos bois-bumbás é sentir o calor em seu interior, aliado a isso, temos a umidade que compromete a salubridade do local, o forte odor de produtos químicos, e o cheiro das tintas e das colas usadas nos revestimentos alegóricos se misturam ao de gases produzidos pela fumaça das ferragens que são soldadas a qualquer momento nas alegorias, a primeira impressão não nos pareceu muito agradável.

O corpo leva algum tempo para se adaptar ao ambiente, no entanto, o ar pesado e quente torna-se perceptível, quando encontramos alguma fenda na parede ou quando uma porta em direção ao exterior do galpão é aberta. Não há iluminação interna suficiente, e caminhar pelas alegorias, mesmo durante o dia, torna-se uma tarefa dificultosa, pois, as ferramentas dos artistas, os emaranhados de ferros em várias bitolas, alguns pedaços de madeira, papelão e isopor, dificultam a circulação, evidenciando os diversos perigos que os trabalhadores ficam expostos e que podem afetar sua saúde e sua vida.

Esta situação também é percebida pelos artistas, Eduardo Repolho nos contou que “incêndios têm muitos, certa vez uma alegoria pegou fogo, um colega meu que é soldador de alegoria pegou uma lata pensando que era água, mas era thinner. Ele jogou no fogo, e o braço dele queimou todinho, e ficou todo deformado”, (Entrevista, 2016). Também ouvimos relatos de choques elétricos causados por fios descascados, cortes pelo corpo quando se está esculpindo no isopor, sendo que as quedas em alturas são as mais constantes e por isso, as mais relatadas, como podemos observar nos dois relatos abaixo:

Eu já presenciei a queda de um marceneiro, que por conta do acidente, perdeu os movimentos e hoje ele está com uma bengala. O boi deve ter dado uma assistência pra ele, mas hoje ele não faz mais parte do boi. Era um excelente marceneiro e hoje ele está em casa e anda de muletas. Eu mesmo já tive um acidente. Um dia eu caí da escada, por não ter uma escada que tivesse as laterais presas ao chão, e por não ter um ajudante próximo de mim. Às vezes, por ser muita coisa para a equipe fazer, a gente precisa de um ajudante para segurar a escada. Nesse dia eu não tinha ajudante, era eu mesmo que subia, levantava, e tinha que baixar para pegar a tinta e voltar. Esse ritmo vai estressando a gente, ir e voltar, tinha que ter um ajudante. E acabei caindo da escada, por descaso mesmo, já era tarde da noite. Não fraturei nada graças a Deus, mas ficou umas sequelas. E fiquei dois dias sem trabalhar. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

Olha eu já vi o Latinha cair, mas foi por falta de atenção dele mesmo. Latinha é meu colega de trabalho. Ele tem 49 anos, vai fazer 50. O coroa trampa pra caramba mano. Carne de tetéu, como falam por aí, carne dura. Ele estava carregando uma tábua para colocar em cima da base, a gente coloca essas tabuas para ficarmos lá. Ele estava colocando essa tábua e foi logo querer andar nela. Por exemplo, temos duas bases feitas de metalon por onde colocamos a madeira atravessada entre elas. Ele fez e foi pisar, mas pisou em falso. Caiu de testa assim, de testa no ferro assim. Pôu! E ficou pendurado no ferro. Ele foi a nocaute, foi igual um murro mano. Pôu! Ele ficou lá assim. Depois ele foi acordando, o sangue foi pingando do nariz dele e da boca dele. Aí ele foi para a enfermaria. Mas não adianta, aquele lá como eu falo, é carne de tetéu, no outro dia ele já estava lá no galpão de novo. (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016).

A naturalidade com que os artistas contam os perigos que estão expostos nos parecem serem critérios para se estar no jogo, é preciso morrer em si para estar ali, para renascer no lúdico. Demonstrar coragem diante das adversidades e desafiar as fatalidades, não é somente prova de coragem, é também prova de entrega total e dedicação. Dar a vida pelo boi não é uma metáfora, é uma exigência. Ainda que haja fiscalização quanto as condições de trabalho, os perigos fazem parte do cotidiano. Os trabalhadores que parecem à primeira vista não se importarem tanto, se importam, na medida em que buscam demonstrar sua lealdade ao boi.

A insalubridade do local propicia o aparecimento de algumas pragas, não é incomum que ratos circulem entre artistas e alegorias num trânsito frenético a procura de comida ou um novo lugar para se esconder. Trabalhadores do Boi Garantido relataram o aparecimento de cobras no galpão, pois o período de trabalho nesse lugar coincide com a enchente do rio Amazonas que por vezes inunda o galpão que fica localizado em uma área alagadiça da cidade, o que facilita o aparecimento desses animais.

Olhando para o telhado é fácil identificarmos a presença de bombos que em voos curtos, circulam pelo alto observando a evolução dos trabalhos ao mesmo tempo em que sujam com suas fezes vários pontos do galpão denunciando sua presença. Ainda que nos galpões haja o trabalho dos poeirinhas⁵⁷ e molejos⁵⁸, em outra observação foi possível verificar em vários cantos dos galpões o acúmulo de lixo, proveniente de sobras de materiais utilizados e restos de alegorias que acumulam água e faz proliferar o aparecimento de insetos, e com eles, as doenças. Nestas condições, o trabalhador do galpão se assemelha ao homem do subsolo descrito por Dostoiévski (2000), um personagem que versa sobre sua própria miséria, que sofre do fígado e não sabe ao certo do que padece, ainda que tenha um corpo debilitado e marcado pelo “exagero, a desproporção, a desarmonia” (NIETZSCHE, 2008, p.47), mas aceitado sua condição de enfermo ao afirmar:

Sou um homem doente... um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso.) Não, se não quero me tratar, é apenas de raiva. Certamente não compreendeis isto. Ora, eu compreendo. Naturalmente não vos saberei

⁵⁷ Essa é a denominação dada ao grupo de trabalhadores responsáveis pela limpeza e conservação dos galpões de alegoria do Boi-Bumbá Caprichoso.

⁵⁸ Nome dado aos trabalhadores do Boi-Bumbá Garantido que exercem nos galpões função semelhante aos dos poeirinhas.

explicar a quem exatamente farei mal, no presente caso, com a minha raiva; sei muito bem que não estarei a “pregar peças” nos médicos pelo fato de não me tratar com eles; sou o primeiro a reconhecer que, com tudo isto, só me prejudicarei a mim mesmo e a mais ninguém. Mas, apesar de tudo, não me trato por uma questão de raiva. Se me dói o fígado, que doa ainda mais. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p15).

Para Wilton de Oliveira, “o mais prejudicial mesmo é a dengue. Tem muito carapanã num lugar desse. Deus me livre! Quando dá seis horas da tarde mano, a gente não trabalha mais direito não, tu és doido, tu não trabalhas mais direito” (Entrevista, 2016). Combinado a isso, mesmo havendo a obrigatoriedade no uso de equipamentos de proteção individual, os EPIs, muitos trabalhadores se descuidam deles, em um rápido olhar é possível identificá-los sem o uso de capacetes, jalecos, luvas e botas, circulando entre a lama e o lixo e denunciando um certo descuido pela proteção pessoal. Teriam eles, diante das adversidades se enxergados como heróis? Ficando entorpecidos na imundice do galpão? E assim como o homem do subsolo, eles se encorajam a desempenharem último dos papéis, “ou herói ou imundice, não havia meio-termo. E era isso que me arruinava, porque na imundice eu me consolava com o pensamento de que em outro momento seria herói e o herói encobria a imundice” (DOSTOIÉVSKY, 2000, p.71), pois na arena do Bumbódromo tudo é esquecido.

O trabalho de várias equipes no mesmo galpão, faz surgir a competitividade interna entre elas que podem ocorrer de diversas maneiras: quem faz a alegoria mais alta, a de melhor acabamento, o melhor movimento ou de quem finalizar seu trabalho por primeiro. Um fato nos chamou a atenção, a competição no mesmo galpão de artistas que há muito tempo trabalham para o boi-bumbá contratante com aqueles contratados que vieram do boi-contrário, neste caso, a competição ganha outra dimensão e significado, afinal, são trabalhadores torcedores do boi-bumbá que veladamente se incomodam com trabalhadores no galpão que trabalham ali, mas torcem ou vieram do boi o opositor.

Ao nos explicar esse fato, Wilton de Oliveira, trabalhador do Galpão do boi Garantido, nos disse: “Por exemplo, lá na nossa equipe, a maioria são todos do Caprichoso, então, as outras equipes que estão ao nosso lado ficam de trela com a gente. Eles não querem perder pra gente e começam a dizer: ‘Porra, os caras já estão adiantados, bora adiantar também” (Entrevista, 2017), explicando que estar de trela é ficar monitorando o artista ao lado, na competição, saber os passos do adversário é fundamental e o prazer em competir pelo boi de preferência também traz uma responsabilidade a mais, tem que ser e estar melhor que os outros.

O árduo trabalho nos galpões com seus horários por vezes indefinidos e a exaustiva pressão sobre os trabalhadores somado à insegurança do pagamento, uma vez que não é difícil eles ficarem semanas sem receberem seus salários, tem contribuído para que muitos deles recorram ao uso de drogas ilícitas como auxílio para suportar as agruras. “Muitas das vezes é para combater o estresse, outras vezes é para combater o sono, aí os trabalhadores acabam caído na fraqueza. O consumo é muito alto, vamos dizer que é sessenta por cento do galpão. É mais da metade” (Luiz Festival⁵⁹. Entrevista, 2017). E nesse contexto talvez o artista busque no consumo de drogas como também na bebida alcoólica, uma nova percepção de capitação da atmosfera do galpão, pois “é preciso estar sempre embriagado. Aí está: eis a única questão. Para não sentirem o fardo horrível do Tempo que verga e inclina para a terra, é preciso que se embriaguem sem descanso” (BAUDELAIRE, 1995, p.122). Ainda que não seja generalizado, como podemos verificar nessa outra fala de um entrevistado:

Não posso negar que não exista a questão das drogas dentro dos galpões de boi. Sempre fui contra a essa condição de se colocar a cachaça, a cerveja ou até mesmo drogas fortes para dentro do galpão de boi-bumbá para estimular o artista a produzir com mais criatividade. Sempre fui contra isso” (Carlos Parintins⁶⁰. Entrevista, 2017).

Identificamos nos relatos obtidos que o lugar mais comum para o uso de entorpecentes é dentro das próprias alegorias, por ser afastado da equipe, que faz vista grossa aos trabalhadores usuários. Muitos os trabalhadores fazem ainda a ligação do consumo de álcool e o uso de drogas como causa de alguns acidentes que ocorrem dentro dos galpões. Mesmo que institucionalmente essa prática seja proibida pelos bois-bumbás, sendo passivo de punição e até de expulsão, percebemos a tolerância a ela, pois o consumo existe nos galpões de boi-bumbá “desde quem, varre o galpão, até o artista de ponta⁶¹”, como nos disse um trabalhador.

Ao longo dos três meses em que os artistas se dedicam ao seu ofício nos galpões de boi-bumbá, esta será a sua rotina, acordar cedo, dirigir-se ao galpão sem ter uma hora certa de voltar, metamorfoseando-se⁶² a cada dia, até o último instante, na última noite, quando sair a última alegoria. Até lá suas preocupações sempre serão as mesmas, no jogo da

⁵⁹ Luiz Festival é um nome fictício. Por questões de segurança e integridade do entrevistado, resolvemos omitir sua verdadeira identidade.

⁶⁰ Assim como Luiz Festival, e pelos mesmos motivos, Carlos Parintins é outro nome fictício.

⁶¹ Afirmção feita por Luiz Festival em entrevista concedida.

⁶² Termo compreendido a partir do livro *A metamorfose* de Franz Kafka, com tradução e posfácio de Modesto Carone. Publicado em São Paulo pela Companhia das Letras em 1997.

competitividade, executar um bom trabalho para ser apresentado na arena do Bumbódromo e ser campeão juntamente com sua equipe e a agremiação que representa.

Mesmo que para isso ele se transforme, fique desfigurado para a família em face da exacerbada dedicação ao boi-bumbá. Consciente ou não ele já se transformou, sua metamorfose foi necessária, esse será o preço pago para a sua vitória e a do boi-bumbá. Os rostos que hora se apresentam cansados, transfigurados, presos no simbolismo de um quarto escuro em que não podem sair até a última alegoria aprontar, expõem a dimensão que temos dos bastidores da festa, e nos fazem lembrar que a cada manhã um artista de galpão desperta em uma nova espécie, agitado por essa transformação, não durante o sono, mas pela convivência no galpão de boi-bumbá.

Atitudes, opiniões, pensamentos, tudo se metamorfoseia. O trabalhador dos galpões de alegoria aos poucos vai se desfigurando, se transformando em um novo ser, talvez nem ele perceba até que dê o primeiro passo para fora dessa realidade. O fruto da responsabilidade e do trabalho engravado em suas costas vai lhe consumindo aos poucos. Durante os meses de trabalho o galpão torna-se mais importante. É essa transformação efêmera que o transfigura, que traz sofrimento, angústias, aflições, mas também lhe dá prazer, alegria e satisfação em fazer parte do Festival Folclórico de Parintins na condição de trabalhadores de galpão de boi-bumbá. Por isso, também são felizes, dizem eles.

CAPÍTULO II

O TRABALHO E SEUS SIGNIFICADOS SIMBÓLICOS NO CONTEXTO DOS BOIS-BUMBÁS

A importância da festa do boi-bumbá para a minha atividade profissional é muito grande, porque é dessa festa que eu vivo. Tanto emocionalmente quanto financeiramente.

(Eduardo Repolho).

2.1 – As faces do trabalho na Amazônia

Euclides da Cunha (1999, p.02), ao se reportar à aventura do homem nordestino pela planície Amazônica, afirmando ser esta uma terra sem história e que o homem “ali, é um intruso impertinente”, que estava diante da grandiosidade da floresta. E a primeira impressão segundo ele, que tem o forasteiro, em contraste com o abandono da região, é de assombro. Mas é essa grandiosidade da floresta, com seus espíritos, encantamentos, mitos, lendas, e história, que também são a principal matéria prima, as fontes a serem trabalhadas pelos artistas de galpão dos bois-bumbás de Parintins.

Se o sertanejo é “antes de tudo um forte” (*IDEM*, 2001, p. 101), por viver as adversidades do sertão e do isolamento a que foi submetido, aqui na Amazônia ele precisa ser um ‘brabo’ para conviver com a floresta, para se tornar, “o homem que trabalha para escravizar-se” (*IDEM*, 1999, p.36), completando enfim, sem outra opção, a anomalia de ser seringueiro. O trabalho nos seringais, para este autor, tornou-se o castigo do seringueiro por sua ambição, no qual a cada dia ele se penitencia na terra que o condenou, e desse modo, se ratificava um o pensamento recorrente sobre a Amazônia.

O trabalho dentro dos galpões dos bois-bumbás, também é um trabalho duro, perigoso e marcado pelo isolamento, porém, seus frutos não vão diretamente para as firmas internacionais com suas matrizes na Europa. Recebem patrocínios do capital do Estado, como também, patrocínios de grandes empresas. E o produto do trabalho é consumido pelo povo, avido de beleza, de reafirmação de sua identidade cultural, a partir de sua relação com a terra juntamente com todos os mistérios da floresta.

Muito antes, numa época em que as ideias de eugenia predominavam no século XIX, o naturalista alemão Von Martius em suas impressões em relação ao Brasil, principalmente sobre a Amazônia, acreditava que os nativos outrora foram mais desenvolvidos culturalmente, tendo como modelo os povos Maia, Asteca e Inca, mas ao se deslocarem das

terras temperadas, em direção às áreas de floresta tropical, ambientes não propícios para a humanidade, passaram “a sofrer com um contínuo processo de degeneração das capacidades morais, de desintegração de sua cultura e de sua organização social” (FUNARI e NOELLI, 2002, p.33), juntemos a isso a crença que ele tinha, de que, o clima quente das florestas induziu os nativos a uma vida sexual desregrada, que resultou em novos povos ainda mais degenerados.

A concepção de uma Amazônia inóspita com povos culturalmente inferiores, deriva do etnocentrismo europeu aos diferentes meios de vida e trabalho existentes nos ambientes tropicais, Funari e Noelli (2002, p.31), afirmam que “por muito tempo os cientistas guiaram-se pelo senso comum, considerando as economias indígenas como pobres ou atrasadas, em vez de considerá-las apenas, diferentes de sua economia capitalista urbana”, Este entendimento tem sua composição ancorada num contexto histórico que pode ser identificado pela longa duração⁶³, percebendo que sua construção exige estender nosso olhar em um espaço histórico mais amplo para compreendermos como o trabalho na região, por muito tempo, foi sinônimo de desafio, bravura e audácia, como também de castigo e penúria.

Não é à toa que o termo “inferno verde⁶⁴” sugere que o local não é convidativo ao homem, como afirmou Euclides da Cunha. Aliás, por muito tempo ainda resistiu a ideia de que a adaptação humana em florestas tropicais seria mais dura que em climas frios. Mesmo que “já exista uma nova mentalidade nacional em relação à Amazônia” (BATISTA, 2007, p.125), essa compreensão continuou a permear o pensamento de muitos pesquisadores, viajantes e cronistas que se propuseram voltar seus olhares para a Amazônia, e por muito tempo, foram essas as únicas impressões da região e neste cenário, o nativo é o bárbaro, o selvagem que precisa ser cristianizado, civilizado e dotado para o trabalho.

O estereótipo da floresta exuberante, quase um éden, opostamente era habitada por povos exóticos, o homem aparece demonizado, conceito que permeou o imaginário de cronistas do Velho Mundo e fez surgir a partir do século XVI uma produção literária que refletiu esse pensamento inventado e, que, em alguns casos, cristalizaram generalizações, visto que não raro, a Amazônia configurou-se como terra virgem, o paraíso terrestre,

⁶³ O conceito epistemológico que se refere a permanências e mudanças identificados em um tempo histórico mais longo. Para uma melhor compreensão sobre a temática, sugerimos: BRAUDEL, Fernand. “História e ciências sociais. A longa duração”. In: Escritos sobre a História. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁶⁴ Funari e Noeli (2002, p.31) afirmam que “em parte, a ideia de ‘inferno verde’ decorreu do etnocentrismo europeu em relação aos diferentes meios de vida nos ambientes tropicais”, isto é, pensou-se a vida nos trópicos tendo como referência a vida urbana na Europa.

caracterizada pela abundância, por delícias, fertilidade e pelo erotismo sem pudor, mas também, uma terra repleta de perigos, de animais estranhos e feras bestiais.

Gondim (2007, p.13), assinala dizendo que “a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato de peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes”. Foi este imaginário que acompanhou os primeiros europeus, sendo, pois, a partir de seus relatos que o mundo teve as primeiras notícias sobre a Amazônia e que ainda hoje segue fascinando com suas atualizações. Essa representação é trazida pelo festival folclórico de Parintins que reproduz a cosmovisão fantasiosa e fantástica. Como podemos perceber na toada de Demétrius Haidos e Geandro Pantoja para o CD Garantido 2013.

Ritual dos Parintintin

Parintintin tem a pele vermelha
Parintintin tem a alma guerreira
Quando o sol abraçou a lua cheia
Flechas inimigas envenenaram os Parintintin
O tempo adormeceu, a cerração pairou na aldeia
Surgiu levitando de um casulo o curandeiro ipají
Êxtase onírico, viagem à maloca tridimensional
Yrerupyhavuhu, yrerupyhavuhu
Eu vi mulheres peixes, vi homens-serpentes, pássaros híbridos no além
Senti o meu espírito sair do corpo em chamas, vi árvores caídas levantarem
Onças com ferrão de escorpião
E bichos em transmutação
O fogo! o fogo primitivo de baíra vem iluminar
O sopro do espírito sagrado vem curar
O retorno ao corpo que balança maracás
A dança dos tempos de guerra dos ancestrais
Erguei a cabeça dos espíritos!
Akangwéra toryva, akangwéra toryva
Ritual dos parintintins
Ritual dos parintintins
A dança, a cura, o transe do ipají.
(CD, garantido, 2013)

A influência da cultura indígena, é reelaborada pelos trabalhadores artistas dos bois-bumbás, ou seja, a floresta tem vida, tem alma, tem espíritos. Isso fica claro quando o sol abraça a lua como seres que se amam. Parece que os astros estão enamorando entre si. Outra característica da cultura indígena exaltada na toada é o hibridismo, ou seja, uma simbiose entre animalidade e humanidade: “mulheres-peixes”, “homem-serpente”. Morin afirma que

somos 100% animal, *demens* e, 100% cultura, racionalidade. Na floresta há um processo contínuo de metamorfose entre as instâncias de humanidade e animalidade.

A historiografia amazônica sempre se fez a partir do real e do imaginário, e suas fronteiras nem sempre são perceptivas. A Amazônia das toadas de boi-bumbá pode ser um reflexo do imaginário construído a partir dos relatos dos viajantes que ainda permanece vivo e de certa forma determina o pensamento contemporâneo. Este imaginário, que no passado produziu linhas de interpretações que não levaram em consideração a subjetividade local e suas relações sociais, alcançando povos tradicionais que posteriormente vieram constituir a sociedade atual, em que não raro, eram vistos como inertes ao trabalho, ociosos por conta deste cenário idealizado.

As descrições que os europeus faziam sobre a América e conseqüentemente sobre a Amazônia, estavam associadas às suas concepções de mundo, que para Holanda (2002), tinha uma ligação literal com as interpretações de textos bíblicos. O paraíso terrestre ganhou crédito na medida em que os relatos surgiam. Assim como no Jardim do Éden, o nativo não se afligia, pois, a terra sempre fecunda, lhe proporcionava infinitas variedades alimentícias, e o deixava liberto de quaisquer afazeres, mas em estado de pecado. O El Dourado, já foi tema principal nas apresentações dos bois-bumbás. O Boi Caprichoso, por exemplo, apresentou a temática O El Dourado é aqui em 2007.

Logo, cabia ao europeu cristão, a “tarefa profícua” de ensinar-lhes o caminho da salvação pelo trabalho, abrindo frestas para a escravização indígena a partir da colonização, em especial a portuguesa, que intensificou este sistema conforme Cardoso (1990), de 1532 a 1600, quando os colonizadores tiveram êxito em pequena escala, pois os nativos eram incompatíveis culturalmente com o sistema de trabalho intensivo, regular e compulsório.

Temos então a necessidade de compreendermos hoje, como o modo de vida das populações amazônicas e dos problemas com que elas se defrontam, podem ser percebido e de que formas e se relacionam com esse contexto a partir de “um breve exame histórico de como chegaram eles à presente situação e das principais forças sociais que atuam para conformar o seu destino” (RIBEIRO, 1995, p.309), e deste modo, entenderemos como esses discursos contribuíram para a exploração do vale amazônico e dos povos que aqui habitaram e ainda habitam.

O interesse era não só por riquezas, mas também pela aventura, pela curiosidade em relação a outros povos e lugares desconhecido. Isso é o que sempre impulsionou os viajantes em busca do novo mundo. Homens tido como heróis destemidos, deixaram narrativas que

serviam de exemplo e encorajavam a quem ousasse desprender viagem rumo `a Amazônia, como na Odisseia de Homero, a aventura épica do regresso de Odisseu a Ítaca, sua terra natal, logo após a guerra de Tróia, enfrentando todo tipo de adversidades e seres. Seja como for, muito desse conhecimento literário foi reconstruído na Amazônia pelos primeiros cronistas.

Os europeus que aqui chegaram trouxeram toda a carga de preconceitos que acreditavam: superioridade da civilização europeia branca, a crença que o cristianismo é a verdade universal. Imaginaram que os indígenas não tinham alma, que significava afirmar que não mereciam ser tratados como pessoas. A prática do trabalho escravo, foi uma lógica dessa visão eurocêntrica. Em seguida, os naturalistas estudavam os índios sob a ótica da botânica. A antropologia nascida na Europa no século XIX foi dominado pelo evolucionismo e funcionalismo que reafirmavam a suposta superioridade europeia.

Dentre as primeiras expedições de reconhecimento da Amazônia que se tem notícia, destacamos as expedições espanholas de Francisco de Orellana, comandada por Gonzalo Pizarro em 1541, que saindo de Cuzco, no Peru, em direção ao “País das Canelas”, era composta de 220 espanhóis e 4.000 índios remeiros e guerreiros. Ainda, a expedição de Pedro de Úrsua, que refazendo o trajeto de Orellana em 1560, foi constituída por um contingente de mais de 2.000 pessoas, na maioria indígena. Nessas expedições, estava a cargo do indígena todo o trabalho pesado, e ao europeu restou os louros e as glórias das expedições.

Assim também durante o período conhecido como União Ibérica, de 1580 a 1640, quando Portugal fica sob a tutela da Espanha, e a Amazônia, em quase sua totalidade, até então possessão espanhola, passa a ser explorada pelos portugueses, pois o Tratado de Tordesilhas de 1494 que definia a divisão da América entre portugueses e espanhóis perdia seu sentido, favorecendo a expansão lusitana pela região amazônica, temos a expedição do português Pedro Teixeira que em 1637, subiu o rio Amazonas em direção ao Peru, o contingente era formado por setenta soldados e 1.700 nativos.

Pelo que percebemos, o trabalho indígena, seja remando, fazendo o reconhecimento da mata ou ainda guerreando contra outras nações, foi significativo para o processo de reconhecimento e ocupação da região. O conquistador tanto espanhol quanto português que via a Amazônia como uma região inóspita e desconhecida, teve que se servir de maneira coercitiva do trabalho indígena para explorá-la e dominá-la.

Ainda assim, os nativos eram vistos pelos europeus como atrasados, preguiçosos e insolentes, aparecendo como subalternos e inferiores em boa parte da historiografia regional o “que reforça preconceitos e estereótipos, enquanto silencia sobre tantos outros processos e sujeitos sociais” (PINHEIRO, 2007, p.12), legitimando a construção histórica de um discurso tendencioso para a validação da exploração. Como no relato de Mauricio de Heriarte, escrito depois do fim da expedição de Pedro Teixeira, em 1662.

As suas armas são arcos de flechas, e uns paos lavrados a seu modo que lhes serve de espada, a que chamão Tamarana, ou pao de jucar, com que quebram as cabeças de seus inimigos.

Seu governo he por principaes, que são como pais de família, que governam seus parentes.

Àquelle que entre eles se mostra mais feroz e falia mais alto he mais temido e obedecido de todos. Tem mui pouca vergonha, e muita malicia, e vaidade. O seu sustento he a caça e a pesca, que com as flechas matam e com algumas redes pequenas, que uzão. São inimigos do trabalho⁶⁵. (HERIARTE, 1874, p.16).

Dedicados a guerra, aos seus rituais e suas celebrações festivas, o trabalho para o nativo se fazia necessário apenas para manter sua subsistência, e mesmo que alguns povos conhecessem a agricultura, não havia a necessidade de acúmulo, e sua escravização pelos portugueses, segundo Fausto (2008, p.49), se deu por duas experiências básicas, a primeira “realizada pelos colonos segundo um frio cálculo econômico, consistiu na escravização pura e simples. A outra foi tentada pelas ordens religiosas, principalmente pelos jesuítas, por motivos que tinham muito a ver com suas concepções missionárias”, culminando em prejuízo ao nativo.

O esforço dos religiosos consistia em transformá-lo pela catequização e pelo trabalho, em bons cristãos, homens com hábitos europeus e conseqüentemente flexíveis às necessidades coloniais, ainda que essa atitude missionária tivesse como estampa a proteção do nativo diante das investidas do colono. Na realidade, o indígena foi compulsoriamente obrigado a partir do contato evangelizador a servir a Igreja, a Coroa e aos colonos cristãos. A escravidão envolta no manto civilizatório foi sua sentença assinada pelo europeu colonizador em não querer ou não resistir ao trabalho na Amazônia. Eram religiosos pretensamente temente a Deus. Os nativos abandonados à própria sorte, não encontram um Templo vivo e verdadeiro.

⁶⁵ Por se tratar de um texto de 1874, se manteve a grafia original pois pela grafia atual se escreve de forma diferente.

A metrópole portuguesa no período colonial teve dificuldades de implantar uma política de ocupação para a Amazônia que só se tornou possível em grande medida, pela utilização da força de trabalho indígena, indispensável nas fortificações militares e no surgimento de cidades e vilas, como também para a exploração de recursos naturais a partir do extrativismo das chamadas “drogas do sertão” na qual se exigia um profundo conhecimento da floresta.

Saber exclusivo dos nativos que conheciam como adquirir as tão cobiçadas especiarias, e “sem estas fontes de riqueza, teria sido impossível ocupar o grande vale. Os colonos não o teriam procurado, os missionários não encontrariam base material de subsistência para manter seu trabalho de catequese dos indígenas” (PRADO JÚNIOR, 2004a, p.2011). Grande parte da visão crista, na época, era uma religião espiritualista, onde o trabalho era desprezado. A religião pode ser usada tanto para libertar o povo, quanto para escravizá-lo. Ainda hoje no processo de trabalho dos bois-bumbás de Parintins percebe-se referências a religião. Ela pode estar sendo usada tanto para agradecer as graças divinas, como também, veladamente, pode estar ajudando a encobrir as condições precárias de trabalho que eles estão submetidos.

A religião pode lembrar a igualdade, a justiça, como também a liberdade. O espiritualismo pode ser facilmente manipulado para os interesses dos exploradores. O simbólico da cultura regional, cheia de misticismo, pode ser usado como um manto religioso para aliviar as agruras do trabalho. Todas as tentativas de organização sindical entre os artistas trabalhadores dos bois-bumbás foram fracassadas. A própria população não enxerga com bons olhos tal atitude e pode questionar onde fica o amor incondicional ao seu boi.

O Estado quando as empresas capitalistas patrocinam o processo produtivo do boi-bumbá, mas, poucas fazem investimentos sociais numa cidade com poucos empregos formais. Com uma indústria e agricultura incipiente, a nosso ver, o trabalho sazonal proporcionado pelos bois-bumbás parece ser uma tábua de salvação para uma enorme reserva de trabalhadores, ainda que preparados, que se submetem a receberem salários achatados e cada vez mais atrasados, com pouca fiscalização dos órgãos competentes para que se tenham direitos garantidos.

Tanto os colonos, como missionários, ou funcionários da coroa portuguesa, se embrenhavam na floresta e voltavam trazendo índios escravizados, e como resultado tivemos a dizimação de muitas aldeias em nome da apropriação da força de trabalho. Essa terra era terra de cobiça, e devia gerar lucros para a Coroa. O trabalho escravo, segundo Marx, é a

primeira forma de acumulação de capital. Muitas etnias se embrenharam nas matas para fugirem da exploração e conseqüentemente da extinção. Houve, nas que restaram ao contato, uma destribalização em que se perdeu a língua, as crenças, os costumes.

Os indígenas quando em suas aldeias, não tinham no trabalho a finalidade de produzir para a obtenção de lucro, isto não significa dizer que eram sociedades que não trabalhavam, ou que não realizavam trabalho produtivo. Torna-se necessário compreendermos o sentido que o trabalho tem para eles e recusarmos a ideia de sociedade estagnada de serem inferiores em relação ao colonizador, pois “não mais podemos falar em inferioridade técnica das sociedades primitivas; elas demonstram uma capacidade de satisfazer suas necessidades pelo menos igual àquela de que se orgulha a sociedade industrial e técnica” (CLASTRES, 1988, p.134), a incompreensão residiu na visão distorcida em relação as necessidades dos grupos indígenas.

Sahlins (1978, p.8), afirma que “as necessidades podem ser ‘facilmente satisfeitas’, seja produzindo muito, seja produzindo pouco”, e para os indígenas não havia a obrigação e nem a necessidade de dedicarem grande parte do seu tempo àquilo que denominamos de trabalho, preferindo também se ocuparem em outras atividades como a pintura, a arte plumária e as constantes festas e rituais tribais, causando estranheza ao colonizador.

Nos dias atuais o trabalho artístico nos galpões de boi-bumbá não perdeu sua capacidade de produzir ideias, beleza e sentido para a vida. Porém, com o advento da Revolução Industrial, as artes passam a serem mercadorias. Desse modo o resultado artístico adquire um fetiche, uma autonomia e uma sedução. Esse fetiche, lembra Marx, tem uma relação com a magia e o encantamento que acaba encobrindo a real situação social dos trabalhadores-artistas. Nos primórdios da revolução industrial era o progresso que seduzia, nos galpões é a satisfação, o lúdico, o jogar, a realização pessoal que parte da contribuição em construir uma identidade cultural regional. Esse trabalho é carregado de afeto, entusiasmo, em que as pulsões objetivas superam a realidade objetivada. O que importa é o arrebatamento, a alegria que, tanto os trabalhadores quanto o grande público podem sentirem.

A produção de excedentes não era incomum nas aldeias indígenas e os relatos dos primeiros viajantes falam de uma Amazônia farta de alimentos, exemplo disso foi a expedição de Ursua e Aguirre em 1561 que descendo o rio Amazonas “foi abastecida sem dificuldades aparente de milho, mandioca, frutas, peixes e tartarugas” (PORRO, 1992, p.179) e os cronistas deram destaque a abundância de mantimentos, que nas aldeias

pertenciam a todos, pois a finalidade da produção residia na coletividade, e o puxirum⁶⁶, é um expoente dessa coletividade, não abrindo espaço para a exploração do trabalho e tampouco do não trabalho, pois, a alternativa de não participação na coletividade era inexistente.

Atualmente é comum nas comunidades ribeirinhas certos trabalhos serem realizados em forma de puxirum. A comunidade que recebeu o puxirum tem o compromisso moral de ajudar outras comunidades quando estiverem precisando. Nos galpões de boi-bumbá, as equipes ajudam outras equipes a terminarem os trabalhos como herdeiros da cultura indígena e ribeirinha. O trabalho indígena e ribeirinho é coletivo. O trabalho capitalista reside em aumentar o capital individual e distribuir o menos possível o fruto do trabalho realizado.

Ao contrário da perspectiva judaico-cristã que tinha o colonizador, de que por conta do pecado original, os homens foram obrigados a trabalhar para buscarem o seu sustento, condenados dessa forma a comerem o “seu pão com suor do seu rosto” (GÊNESIS, 3:19), e assim poderem penitenciar suas faltas, em muitas sociedades indígenas o trabalho aparece nas narrativas como uma benevolência, uma dádiva dos deuses ou dos ancestrais que ensinaram o domínio da natureza, a preparação da terra, e a domesticação de uma planta ou de um animal para a facilitação da vida da aldeia, portanto, na concepção da tribo, trabalhar não era sinônimo de penosidade, mas não raro, de muita festa.

Os indígenas foram considerados preguiçosos, desobedientes. Não se sujeitaram ao trabalho escravo e somente obedeciam às ordens da natureza e de suas culturas. A história foi escrita a partir da visão dos exploradores, daí a cultura indígena ter sido brutalmente marginalizada, portanto, não reconhecido o seu modo de trabalho, caracterizado pelas relações de reciprocidade.

Os trabalhadores dos bois-bumbás são dedicados, proativos, que superam as inúmeras dificuldades, sobretudo quando os sentimentos de amor e paixão pelo boi-bumbá de sua preferência entra em ação no processo produtivo específico. Há um sentimento de gratidão pelo trabalho, mas, quando as regras básicas no contrato não são cumpridas, eles não hesitam em buscar seus direitos na Justiça do Trabalhista.

O modelo rudimentar do trabalho de exploração da borracha no século XIX, que consistia basicamente em descobrir as seringueiras na floresta – que via de regra estavam

⁶⁶ O termo tem origem na língua geral o nheengatu, e para Russo (2007, p.199), significa “reunião de esforços em prol de um objetivo comum”. Existem algumas variantes dessa palavra tais como puxirão, pultirão ou mutirão.

distribuídas irregularmente – no qual era preciso abrir picadas entre as árvores, comumente conhecidas como estradas, para então se colher a seringa, foi qualificado por Caio Prado Júnior (2004b, p.237), como “tipicamente uma indústria de selva tropical, tanto nos seus aspectos técnicos, como nos econômicos e sociais”, mas fascinava quem nela se aventurava pois, “a miragem do lucro espetacular dominava psicologicamente as populações, miragem que foi uma constante na história econômica da borracha” (TOCANTINS, 1960, p.158), e mesmo sendo propagada como um período áureo, essa indústria não enriqueceu a região.

A experiência do trabalho nos seringais foi considerada por muitos autores, como trabalho “semiescravo”. As grandes propriedades de posse dos seringalistas, mantinham a relação de produção baseada no endividamento do seringueiro, a partir do aviamento, no qual se comprava a crédito no barracão do seringal gêneros de sua subsistência a preços exorbitantes que eram pagos com a entrega da produção. E fazendo uma analogia com o período que acontece a realização dos Festivais de Parintins, podemos considerar uma miragem econômica, pois, investe-se em majestosas alegorias, e, pouco se investe no social. Como miragem tudo pode desmoronar.

Em resumo, os soldados da borracha foram para a Amazônia, alguns com seus familiares⁶⁷, “mais uma vez seduzidos pelo sonho de fazer fortuna na floresta, mas também de certa forma ludibriados por uma campanha governamental que apelou para o seu patriotismo, em nome de uma guerra que eles não sabiam exatamente qual era” (BUENO, 2012, p.19), que ao seu término, foram subitamente deixados pelo governo brasileiro à própria sorte. “Nós fomos enganados e depois abandonados e esquecidos⁶⁸”, como afirmou em entrevista o soldado da borracha Alcidino dos Santos.

Desde a época colonial a Amazônia sempre foi alvo da cobiça externa, isto interferiu no modo de trabalho dos povos que nela habitam. Os primeiros períodos econômicos, estiveram alicerçados no extrativismo. A coleta das drogas do sertão provocou a imposição de um modelo que encontrou resistência local, pois, os métodos civilizatórios e de cristianização, utilizado para domesticar e ocidentalizar o indígena, tinha por intenção arregimentar a abundante mão-de-obra para o trabalho servil, visando a coleta e a exportação das drogas.

⁶⁷ “Estima-se que entre 1942-1945, cerca de 100 mil nordestinos tenham chegado a Amazônia”, (PONTES FILHO, 2000, p.147).

⁶⁸ Entrevista concedida a Larry Rohter do Jornal The New York Times e publicada na reportagem “Há muito negligenciados, os 'soldados da borracha' do Brasil buscam recompensa” de 23 de novembro de 2006.

Poucas vezes, projetos sociais são implantados com devido respeito à natureza e ao homem. Em entrevista o Raimundo Dejard Viera Filho relata: “havia um leiteiro, que meu pai, fazendeiro, admirava por sua honestidade e dedicação. Um dia lhe perguntou: “você quer ficar rico? Talvez quisesse aumentar as cabeças de gado em sociedade. O leiteiro pediu um tempo para pensar. Depois de três dias já tinha a resposta: ‘seu Didi Vieira’, já decidi, eu não quero ser rico”. Esse breve relato coloca em discussão sobre os projetos que vem sendo implantados de fora para dentro, sem escutar os moradores locais. Muitos projetos são pensados, nos gabinetes, longe da realidade da cultura local. E conseqüentemente podem estarem fadados ao fracasso.

Ribeiro, (1995, p.332), afirma que “desde o fim da II Guerra Mundial, começou uma reordenação da economia amazônica que está permitindo engajar uma parcela da população em novos tipos de produção”. O autor se refere a introdução de novas culturas agrícolas, como o cultivo de arroz, da pimenta-do-reino e da juta, ressaltando que, “além do plantio da juta, os japoneses também trouxeram novas técnicas agrícolas que possibilitaram um melhor cultivo de outras espécies de plantas, como o guaraná que ainda hoje tem grande importância para a economia da região” (TRINDADE, 2015, p.162) sendo a juta introduzida na região a partir de Parintins.

Permeia no imaginário local a imagem de um curto desenvolvimento econômico trazido pelos colonos japoneses a Parintins, que pode ser facilmente identificado a partir do cultivo da juta, tido como uma benevolência deixada pela colonização japonesa aos amazônidas. Como identificamos na toada do Boi-Bumbá Garantido composta por Marlon Brandão, Rozinaldo Carneiro e Neptuno Góes, para o CD a saber:

Povo de fibra

Um povo de fibra cultiva sua vida
Em poesias inundadas de esperanças
(amazônidas)
As águas douradas do Rio Amazonas
Beijam várzeas e sementes de bonanças
(amazônidas)
O povo do sol nascente deixou um legado ao povo caboclo
Pra germinar nas manhãs uma nova canção
Na Vila Amazônia a jiticultura resplandeceu
E em Parintins um novo ciclo de fartura alvoreceu
Juteiro tem a fibra da coragem
E desafia arraia e poraquê
Em junho é batuqueiro na Baixa do São José
É Garantido, é Garantido
O amor que sustenta esse povo de fibra

É Garantido, é Garantido
O amor que sustenta esse povo de fibra.

Essas novidades na produção agrícola amazônica grosso modo, trouxeram alívio para o inchaço das cidades que não conseguiu absorver a mão-de-obra excedente oriundas dos seringais que se desativavam, as pessoas sem qualificação profissional, migravam para os centros urbanos onde iam viver nos entornos das cidades em situação de subemprego e mais pobres e miseráveis ainda.

Acreditou-se que tais culturas, seriam a substituta natural da borracha. Além do mais, é preciso dizer que, “o fausto da riqueza e do propalado desenvolvimento deixa uma dívida social sem precedente para com os trabalhadores, evidenciada no quadro de desemprego que a cada dia assume contornos assustadores” (TORRES, 2004a, p.50), propiciando baixa remuneração e exclusão social. Mantém-se, como se vê, um histórico de exploração que advém dos pretéritos tempos da colonização e exploração da região e de sua população.

A Amazônia é marcada pela diversidade social e cultural, e neste contexto, o trabalho também se diferencia, pois, tem suas características atrelados ao grupo e lugar social e espacial. A não padronização do modo de trabalho, quando tratamos da região amazônica, está relacionada com a multiplicidade sociocultural e ambiental que influencia a sua organização. Torres (2004b), afirma que a diversidade organizacional do trabalho, quando tratamos especificamente da Amazônia, nem sempre poderá ser possível a sua compreensão tendo como referência apenas a lógica do capital.

As peculiaridades locais, nos remetem às culturas, muitas delas tradicionais, que estão diretamente ligadas às formas de sobrevivência dos povos da floresta. Neste caso, o termo “mundos do trabalho⁶⁹” parece estar melhor adequado para compreendermos a relação do homem com o trabalho e sua interpretação no contexto amazônico. Não há como compreender este fenômeno tendo como menção principal apenas o trabalho industrial, ainda que existindo na região, ele é uma atividade relativamente estreante e não representa nem de longe a totalidade da vastidão amazônica.

Ter a consciência das várias compreensões sobre o trabalho, está inevitavelmente ligada a componentes da pluralidade e subjetividade da região, é necessário que saibamos que a maneira de agir, de viver, e os diversificados costumes, interferem no modo como os

⁶⁹ Iraídes Caldas Torres apresenta esta alternativa para melhor definir a problemática de conceituação do trabalho na Amazônia, a partir da perspectiva de Helena Hirata em seus estudos sobre o trabalho na América latina e no Brasil.

amazônicos interpretam a relação de produção, e por isso, não cabe em uma rotulação singular, ao contrário, as especificidades de cada grupo, distribuído no tempo e no espaço, nos tem demonstrado uma pluralidade da região na qual “ou a deciframos ou ela nos devora” (BATISTA, 2007, p.125), e que nos conduz, quando tratamos da Amazônia, aos diferentes mundos do trabalho.

Nas permanências e reprodução de acordo com Castro (1998), é perceptível as lacunas de estudos específicos sobre esta temática, ficando muitas análises direcionadas apenas as relações salariais, neste caso, não há uma ampliação que contemple de forma satisfatória o debate. Daí a necessidade de se conhecer e apresentar o processo histórico, para que possamos compreender também como se dá a ação do trabalho de cada grupo social (WOORTMAN e WOORTMAN 1997), que historicamente na Amazônia, sempre esteve marcado pela relação de exploração, pela violenta dominação dos povos tradicionais e pelo controle social, que de certa forma tem contribuído para a cristalização e reprodução de preconceitos sobre o homem amazônico.

2.2 A ludicidade e o prazer no processo de trabalho

O Festival Folclórico de Parintins redimensionou a rivalidade entre os bois-bumbás, e esta, influenciou na maneira de se fazer a festa. A competição pelo título tomou o lugar do discurso da promessa. No tempo em que os bois-bumbás saiam às ruas, brincando em frente às casas abastadas da cidade, era intensa a rivalidade, principalmente entre Caprichoso e Garantido. Talvez resida nesse motivo, a linha divisória que fez os dois bois-bumbás resistirem ao tempo enquanto outros desapareceram. As toadas de desafio davam o tom dessa rivalidade. Ao cantarem, cada um dos bois-bumbás, evidenciavam a fragilidade do outro. Em decorrência desta disputa, em questão de horas, o boi ofendido oferecia a sua resposta. Com o advento do Festival essa rivalidade foi reinventada, teve que ser transfigurada para que visitantes e patrocinadores pudessem entendê-la. Os bois-bumbás se readequaram, a rivalidade não poderia mais ser extrema, violenta, como nos tempos de confronto nas ruas, ainda que o Festival dependesse dela.

Ainda que resista hoje, pouca atenção é dada pelas associações folclóricas para as expressões religiosas e suas significações que segundo a memória construída, deram origem a Caprichoso e Garantido. As ladainhas aos santos católicos, festejados no mês de junho, que ainda são rezadas configurando-se como parte dessa promessa, mas são de responsabilidade dos familiares remanescentes dos primeiros brincantes e fundadores dos

bois-bumbás, como acontece entre os descendentes e amigos de Lindolfo Monteverde, quando voltamos nosso olhar para o Boi Garantido, no intuito de verificarmos essa manifestação religiosa que é associada a brincadeira do boi-bumbá.

O jornal *Em Tempo*, de 23 de julho de 2016, em seu caderno de cultura, noticiou que a ladainha de São João, rezada todos os anos no dia 24 de junho no antigo Curral do boi Garantido, o curralzinho da baixa, para cumprir a promessa deixada por Lindolfo, havia sido antecipada pela família Monteverde para o dia 22 de junho, o motivo, explica Cleomara Monteverde, neta do fundador do Boi Garantido, ao jornal, “Tivemos que antecipar por causa do Festival, a primeira noite será exatamente no dia 24 (de junho)”, evidenciando o papel secundário da promessa em relação a disputa na arena do Bumbódromo.

Ainda assim a promessa é mantida, pois "nos momentos de crise, os fiéis fazem seus pedidos aos santos, prometendo-lhes algum sacrifício como contrapartida do favor recebido” (STEIL, 2001, p.22), e em nenhuma hipótese deixaria de acontecer, entretanto, na mesma matéria uma outra entrevistada, Beth Reis, que há dez anos diz participar dessa celebração, lamentou o fato dos brincantes e torcedores do Boi-Garantido não se fazerem presente nas ladainhas, deixando visível a lacuna que separa a galera – torcedores do boi – dessa manifestação e deixando claro as modificações que ocorreram no modo de se fazer a festa, que também influenciaram na prática artística, colocando em cena o trabalhador de boi-bumbá.

A oficialização da competição, modificou profundamente o modo como os bois-bumbás se apresentavam, e vem transformando-se desde as primeiras disputas ocorridas nas décadas de 1960. Assim também, os artistas que produzem a festa, principalmente os construtores de alegorias, que passaram a serem mais exigidos, o que não obstante, influenciou nas mudanças do próprio fazer artístico, ressignificando a classe que passou a ter mais responsabilidade na disputa dos bois-bumbás.

Foram criados em 1996 o Conselho de Artes pelo Boi-Caprichoso, em 1999 a Comissão de Artes pelo Boi-Garantido, como já mencionamos anteriormente, ambas com um único propósito, criar um *show bussines*, como afirmou Nogueira (2014), mas também destinados a comandarem todas as etapas da construção do espetáculo, tornando as apresentações em eventos sistematizados e segmentados com divisão das atividades. Idealizando as apresentações e os trabalhadores dos galpões executando as atividades pré-determinadas, tudo minuciosamente planejado com um único objetivo, alcançar o título de

campeão do Festival. Como observado na fala de Wilton de Oliveira ao relatar o processo de criação das alegorias nos galpões.

O processo de criação das alegorias passa pelo conselho de artes para poder chegar no galpão, para poder chegar nas mãos dos artistas. É preciso o estudo deles, do conselho de artes, entendeu? Eles que pesquisam tudo antes de começarmos o nosso trabalho, são eles. Por exemplo, quando preparam o ritual eles pesquisam a origem da tribo e o significado do ritual. É um longo processo até chegar no artista, são mais ou menos dois meses de organização. Nós artistas dependemos do conselho de artes. O artista de ponta não cria as alegorias, ele cria os adereços, as coisas se tornam mais fáceis assim. A ideia é do conselho de artes. Aí é passada para o papel, para as mãos do artista de ponta, e ele, passa para os demais da equipe. (Entrevista, 2016).

Os meses de trabalho dedicado nos galpões podem significar o bom desempenho do boi-bumbá na arena do Bumbódromo e o reconhecimento das estratégias adotadas. O festival se transformou num jogo onde somente a vitória interessa e as produções artísticas apresentadas indicam a intensidade de cada jogada em frente aos juízes, os jurados do Festival, quando ao final de três dias será anunciado o vencedor pela comissão julgadora.

A ideia de competição modificou o comportamento dos artistas, que jogam não somente em função do boi, mas também em função de si próprio, pois o jogo e a rivalidade também existem entre os trabalhadores de galpão, ainda que estejam no mesmo boi-bumbá, ou na mesma equipe, “a rivalidade sempre haverá, não é somente entre Caprichoso e Garantido. As rivalidades existem entre os profissionais de alegorias que fazem outros trabalhos artísticos no boi. Existe a rivalidade entre Caprichoso e Caprichoso, Garantido e Garantido” (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016), justificando que a competição tanto interna quanto externa, também tem um sentido econômico pois, o Festival tornou-se uma vitrine para a contratação de artistas parintinenses para outras festas pelo país.

Competir com os outros artistas ainda que na mesma agremiação folclórica, pode ser tão importante quanto a vitória do boi-bumbá que representam. Evidenciar seu trabalho e mostrar qualidade em suas criações tornou-se crucial, mas também importante para o artista de boi, e por extensão para toda sua equipe, pois em última escala, “é o nome do artista que estará em jogo quando a questão for conseguir trabalho⁷⁰ fora de Parintins, e quando ele constrói uma boa alegoria, esse trabalho é conseguido” (Miguel dos Santos. Entrevista,

⁷⁰ Muitos representantes de Escolas de Samba, principalmente do Rio de Janeiro e São Paulo, vem a Parintins durante o Festival para observarem o desempenho e a criatividade dos artistas.

2016), portanto, a ideia de competição iniciada pela disputa de Garantido e Caprichoso modificou a maneira de pensar dos artistas com relação ao seu trabalho e a sua arte.

Antes tido para destacar o artista em sua agremiação folclórica, agora seu fazer artístico, também lhe serve de impulso para que sejam arremessados para outras festas, isto gera a preocupação com a qualidade de seu trabalho, buscam cada vez mais a inovarem nas obras que constroem, sem contudo, perderem o foco do divertimento, da ludicidade e do prazer de fazer a festa em meio ao jogo, pois trabalho e jogo estão na mesma via, numa mesma oscilação, esta associação nos parece inevitável, assim acreditamos que exista uma complementaridade entre ambas, uma superposição que tornam o jogo e o trabalho dimensões do mesmo movimento quando nos referimos ao Festival de Parintins.

Qual parintinense não sente a adrenalina com a disputa na arena? Não fica agitado, emocionado? Emocionado porque é um trabalho bonito. Ver o nosso trabalho lá na arena nos dá essa mesma emoção, mas também de querer ser o melhor que o outro, entendeu? Aquela emoção de que a gente vai vencer. Eu tenho uma coisa comigo e sempre falo: ‘mano, não importa onde esteja trabalhando, você sempre tem que dar o melhor de si’. Eu falo para os meninos lá do galpão: ‘não importa se estão lá e torcem para esse boi ou para o outro, vocês têm que chegarem lá e fazerem seu nome’. Eu tenho uma coisa comigo, onde quer que eu vá eu gosto de vencer. Por onde eu for eu gosto de vencer. Não importa se eu sou do Caprichoso e estiver trabalhando no Garantido pois eu vou torcer pelo meu trabalho. Para mim o meu trabalho e o meu nome são fundamentais, assim como o nome da equipe. E o jogo me causa essa excitação e estou ali para jogar. Se eu vou trabalhar, eu também vou jogar para ganhar. (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016).

Há uma relação dialética entre o jogo e o trabalho. Ao mesmo tempo em que se gasta força e energia, tem-se um retorno de emoções, alegria e satisfação. O fato de estar trabalhando ou não em seu boi-bumbá preferido, não inviabiliza a produção artística. A razão os leva ao profissionalismo, e, a emoção os trazem para a satisfação do coração e da alma. E o prazer os fazem apostar, jogar, perder ou ganhar lhes conduzem a excitação.

Compreender a relação trabalhador e jogador necessita de uma abordagem em conjunto, ou seja, ao voltarmos nosso olhar para o trabalho nos galpões de alegoria dos bois-bumbás, é preciso também que tenhamos a compreensão do jogo a partir de Huizinga (2014), e suas múltiplas significações, pois este é mais primitivo que a própria cultura, podendo

ainda existir fora dela, pois é partilhada entre homens e animais⁷¹, sendo perceptível em toda a realidade humana, mas ultrapassando a finalidade biológica.

Todo jogo tende a existir “alguma coisa ‘em jogo’ que transcende às necessidades imediatas da vida e confere um sentido a ação” (HUIZINGA, 2014, p.04), e deste modo, o jogo se revela multifacetado, sendo o divertimento a primeira de suas facetas, o seu primeiro sentido, ainda que o jogo seja sério, pode ser divertido e prazeroso. Tendo como essência a capacidade de excitar seus jogadores, a principal característica do jogo, como podemos identificar na fala de nosso colaborador. Há uma interatividade entre trabalho, lazer, emoção e esforço físico.

A gente chega a ficar com os nervos à flor da pele. Não é só no meu trabalho que isso acontece, é no trabalho do colega, no trabalho do outro colega. A gente se envolve muito. As pessoas que não são agitadas, na arena elas ficam elétricas, ao ponto de até desconhecermos. Elas correm de um lado para o outro, empurram alegorias daqui, empurram alegorias dali, e quando menos esperamos vemos uma pessoa que tem medo de altura se pendurar no portão do Bumbódromo para desengatar uma alegoria que ficou presa. Estar ali dentro é uma coisa fora do normal. Parece que incorporamos, como se diz na linguagem dos macumbeiros, parece que baixa uma entidade na pessoa que está ali, nos transformamos em outros. Se estamos cansados, arrumamos força. Enfrentamos chuva, enfrentamos sol pois para nós não existe empecilho. Acho que o peão de galpão foi uma coisa que Deus fez à parte quando disse: ‘esse aqui vai nascer para trabalhar no galpão. Um pingo de loucura, um pingo de bravura, um pingo de força e um pouco de tudo’. Dentro do Bumbódromo é um êxtase, ninguém fica no seu normal, até o cansaço some, só aparece depois do boi sair da arena. (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016).

Nos galpões apresentações na arena existem forças que vão para além da ciência: solidariedade, envolvimento, agitação, anormalidade, transcendência, diálogo com entidades espirituais, bravura, força, loucura e êxtase. Se o jogo tende a se tornar viciante, este julgamento aqui não se aplica, mesmo que o trabalhador incorra no risco por conta de sua excitação em estar ali participando. Em nossa pesquisa constatamos que não é incomum que eles excedam o horário firmado em contrato de trabalho, sem, contudo, se importarem com a hora extra naquele momento. Atrasos no pagamento dos vencimentos também ocorrem com frequência, entretanto não há registros que o Festival de Parintins tenha deixado de

⁷¹ Na compreensão de Huizinga, o jogo existe antes e fora da cultura, afirmando que também pode ser identificado entre os animais. “Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano” (HUIZINGA, 2014, p.03), exemplificando que esses animais brincam tal como homens, mas chamando a atenção de que o jogo é mais que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico.

acontecer ou foi transferido de data por conta de greves ou paralizações dos trabalhadores dos galpões do Festival.

Quando o jogo acaba e a excitação se desfaz, não é raro que reivindicuem seus direitos em ações trabalhistas ou em protesto, como observamos no jornal *Amazonas Em Tempo*, de 01 de julho de 2014, que em seu caderno Dia a Dia trouxe a matéria: “Em Parintins, operários incendiam alegorias do Garantido para reivindicar salários atrasados”, afirmando que “cento e oitenta operários” protestaram dessa forma após o Festival para reivindicarem vencimentos atrasados, além do pagamento do décimo terceiro salário.

Essas manifestações se multiplicam logo após o fim do jogo, no encerramento dos festejos. Em 01 de julho de 2014, o jornal A crítica noticiava a matéria: “Trabalhadores do boi Garantido queimam alegorias em Parintins contra salários atrasados”, indicando uma quebra de contrato por parte boi levando os trabalhadores a se manifestar de forma mais agressiva e sendo reprimidos pela ação policial. Episódios que parecem ir na contramão da pretensa unidade propugnada nas missas de abertura dos trabalhos e que nos remetem a ideia de harmonia de grupo.

Quebras de contratos, de acordos e calotes, parecem fazer parte do cotidiano dos Bois de Parintins, em uma pesquisa em sites específicos de busca, é possível verificarmos várias páginas de internet que contemplam essa temática. Os bois-bumbás não escondem essas mazelas, entretanto, sempre apontam no boi contrário, uma prática que faz parte do universo do Festival Folclórico de Parintins, tão constante que o tema foi exposto na toada Garanpino⁷², dos compositores Adriano Aguiar, Alquiza Maria, Carlos Kaita e Vanessa Aguiar, para o CD 2015 do Boi Caprichoso. Vejamos:

GARANPINO

Alô, boi da baixa

Baixa estima, baixa alegria e baixo astral

É o boi branquelo, filho de garça

É o boi-nome sujo na praça

É o boi da cobrança, boi do Serasa

É o garanpino, mais um pino, outro pino

Sai de fino, sai correndo com medo que vão cobrar

Ele é um garrote, boi do calote

Cuidado, mais um trote tá querendo dá

É um barraqueiro, trambiqueiro, caloteiro, cachaceiro

Trapaceiro, ninguém pode confiar

É chorador, apelador, escandaloso, invejoso

⁷² O título faz um trocadilho entre o nome do Boi Garantido e o termo *dar o pino*, usado regionalmente para definir o não cumprimento de uma promessa, calote e não pagamento de dívidas assumidas.

Encardido, sebo-de-holanda
A tua maior tradição é...
É não pagar
Sabe por que tem inveja?
Porque meu boi é moreno e mulato
Sabe por que da tradição?
Porque sempre não paga ninguém
Sabe por que da promessa?
Porque só promete e não paga ninguém.

As toadas de desafios nos remetem aos tempos em que o bois-bumbás saíam as ruas de Parintins e provocavam os oponentes em uma guerra de versos que por vezes culminava com violência física, hoje temos a reinvenção do desafio, como mencionamos. Tenta-se dessa maneira, macular a imagem do boi-bumbá opositor, cantando valores morais vigentes na sociedade como a honra, a fidelidade, o amor, que nem sempre é observado pelo boi desafiante. A ideia é demonstrar apenas como atributo encontrado no outro, os desvios morais comuns a todos.

Com os infortúnios apresentados, se a construção de uma alegoria atrasar, os trabalhadores se desdobram para concluir-la a tempo, o compromisso de entregar a peça do jogo os obriga a trabalharem “até no limite que se pode trabalhar, não tendo tempo para mais nada” (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016), independente se os salários estejam ou não em dia, ou se essa situação os obrigará a trabalharem por horas a fio. Jamais admitem deixar de fazê-la. Para esses trabalhadores, completar o ciclo de seu trabalho chega a ser uma questão de honra.

Assim como os cavaleiros medievais ficavam comprometidos com os laços de vassalagem⁷³ em cerimônias religiosas, estes nobres guerreiros do boi-bumbá, num discurso de investidura em missa solene nos galpões, também firmam compromisso com a festa, e pedem proteção para a batalha, pois “antes de começar a luta pelo bicampeonato, será preciso

⁷³ No medievo a Europa passou por um longo período de invasões que generalizaram a insegurança. Diante dessas circunstâncias muitos nobres com menos poderes procuravam auxílio e proteção em nobres com maior poder e força militar, colocando-se à sua disposição juntamente com seus homens e suas armas em troca de proteção a seus feudos. Esse fenômeno fez surgir os laços de dependência, também denominada de relação feudo-vassálica. Nessa relação o contrato de vassalagem era feito a partir de cerimônias religiosas presididas pela Igreja Católica e tendo deus como fiador. Constituíam-se em três atos diferentes: a homenagem, o juramento de fidelidade e a investidura. No primeiro ato o vassalo, aquele que desejava ficar sob a proteção senhor mais poderoso, o suserano, expressava seu desejo através de gestos e palavras. Posteriormente vinha o juramento de fidelidade, quando com as mãos sobre a Bíblia, o vassalo jurava obediência e fidelidade ao seu pretense senhor. O último ato, denominado investidura, o suserano entrega ao vassalo o feudo. Na prática, o vassalo devia ao seu o *auxilium*, que era a prestação de serviço militar, razão primordial do contrato vassálica. Por sua vez, o suserano deveria proteger o vassalo, prover seu sustento a partir do feudo concedido. Bibliografia consultada: BLOCH, Marc. A Sociedade Feudal. Tradução de Laurent de Saes. 1ª ed. São Paulo: Edipro, 2016.

pedir as bênçãos divinas⁷⁴” como afirmou a então presidente do Boi Caprichoso durante celebração religiosa em 2013. A competição se evolve de uma aura sagrada, afinal, a religiosidade nunca se desvencilhou por completo do boi-bumbá.

Dessa forma, existe uma relação entre o jogo e a religiosidade, evocada na missa solene e manifestada nos pedidos de bênçãos por uma boa competição, fazendo florescer o espírito do galpão⁷⁵ nos trabalhadores ali presentes pois, em regra geral, “o elemento lúdico vai gradualmente passando para o segundo plano, sendo sua maior parte absorvida pela esfera do sagrado” (HUIZINGA, 2014, p.54), que encontra guarida dentro do jogo, a missa é estabelecida como um jogo, seu ritual litúrgico tem semelhanças com espetáculo do boi-bumbá, pois ambos jogam nesse momento o jogo solidário.

É interessante notar que o andor construído para a procissão da Festa de Nossa Senhora do Carmo, que ocorre todos os anos de 06 a 16 de julho, sempre é elaborado pelas mãos de artistas provenientes dos bois Caprichoso e Garantido. Terminado o Festival Folclórico, em poucos dias, a rivalidade, as brigas, as tensões e ansiedades, diminuem perante os festejos da Santa. O jogo ganha uma trégua, o Sagrado parece absorver tudo.

Ao estudarmos o ato de trabalhar e suas múltiplas faces devemos estar atentos para a reinvenção do trabalho que no conceito moderno está relacionado ao emprego assalariado. “Buscar o significado do trabalho no aparente não-trabalho, associado às atividades de entretenimento e/ou às práticas de lazer; tornam visíveis as relações sociais que perpassam essas práticas” (BLASS, 2006, p.19), e sendo o trabalho nos galpões de bois-bumbás um produto artístico destinado ao entretenimento, pode ser compreendido a partir do ato de construir uma alegoria que ao extrapolar a dimensão do horário diário fixado na carteira trabalhista, evidencia o compromisso do trabalhador numa outra dimensão, no trabalho em jogo. Como se nota na fala a seguir:

Se o Festival fosse amanhã, eu teria que entrar 07hs para sair 04hs do outro dia, ou a hora que eu terminasse uma escultura, o negócio é terminar. Não

⁷⁴ Fala atribuída a Márcia Baranda, presidente do Caprichoso no ano de 2013, na reportagem: “No AM, missa inicia trabalhos do Caprichoso para o Festival Folclórico”. Publicada em versão eletrônica pelo Portal G1 em 27 de março de 2013. Disponível em <<http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2013/03/no-am-missa-inicia-trabalhos-do-caprichoso-para-festival-folclorico.html>>. Acesso em 31 de maio de 2016.

⁷⁵ Referente ao termo “espírito de Cluny” utilizado por Georges Duby (1993), para explicar a autoestima e a noção de pertencimento quem beirava a arrogância dos monges da abadia francesa de Cluny, mas também lhe impingiam o peso da própria condição em si, na medida em que necessitavam manter e horar o nome do lugar que alcançou prestígio e poder monástico na Alta Idade Média. “Cluny teve importante participação na elaboração da ideia da Trégua de Deus e Paz de Deus” (FRANCO Jr, 1999, p.117), que consistiam em disciplinar a violência dos guerreiros medievais e mantê-los sobre constante vigilância a partir de regras e ritos instituídos pela igreja.

existe pagamento de hora-extra desse horário, a pressão de terminar é muito grande, então, às vezes, a gente nem se preocupa mais com a questão da hora-extra, a gente só quer saber de finalizar o trabalho porque é o teu nome que está em jogo, é o teu nome juntamente com o nome da Associação Folclórica. Às vezes a Associação não te dá o material no momento certo, então o momento certo vai passando, e quando chega para o final temos pouco tempo para executar, e pela falta de material somos sacrificados. É assim que funciona, depois não tem compensação por parte do Boi, não tem, a compensação é na hora apresentação, é como a gente, a compensação é ver meu trabalho pronto, executando bonito com todos os movimentos articulados. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

Existe um exército em escala industrial de reserva de mão de obra de artistas que pode facilmente ser substituído nos anos seguintes. Sendo um fator a ser considerado. Além do mais, o ato de trabalhar artisticamente está no descompasso das obrigações reguladas pela produção fabril, mas inserido no contexto das relações sociais. Nascimento (2006, p.73) afirma que “não se espera que um artista plástico produza, por exemplo, sem interrupções durante uma jornada de oito horas por dia, seguindo sempre os mesmos horários e mantenha certo ritmo de trabalho”. Mesmo havendo esta diferenciação, existe o contrato firmado com os bois-bumbás que obrigam os trabalhadores a apresentarem resultado em dia e hora marcada, ou seja, nas três noites de festival, e desta forma, a jornada de trabalho não está relacionada com as horas trabalhadas, mas com prazo de conclusão das alegorias.

A sociologia do trabalho tem se dedicado a esta temática em diversas perspectivas e concepções, mostrando sua importância para a compreensão da sociedade e suas mudanças. Dessa maneira esta sociologia tem “buscado dar conta das transformações quantitativas e qualitativas por que passa o mundo do trabalho” (SANTANA e RAMALHO, 2010 p.12), e muitos debates sociológicos giram em torno do lugar do trabalhador e sua qualificação, que para Bava Jr. (2000), também passa pela valorização financeira, cultural e até política.

Aí reside o antagonismo entre o trabalhador de galpão, anônimo nos seus afazeres, oculto no espetáculo e com salários inferiores em relação aos “artistas de ponta” e que são sempre lembrados na arena durante as apresentações, solicitados em vários carnavais e outras festas populares do Brasil e até mesmo concorrendo a eleições em suas associações folclóricas⁷⁶. Neste caso, avaliar o Festival de Parintins tomando como referência somente

⁷⁶ No dia 22 de setembro de 2013, ocorreu a eleição para a presidência do Boi-Bumbá Caprichoso referente ao triênio 2014-2016. Nela saiu vencedora a Chapa 1 composta por Joilton Azedo, empresário local do ramo do comércio varejista e Rossy Amoêdo, artista de ponta, com trabalhos no carnaval do Rio de Janeiro, São Paulo, e nas apresentações de abertura e encerramento do Pan-Americano 2007 e Olimpíadas 2016.

as apresentações oficiais dos bois-bumbás na arena do Bumbódromo pode contribuir para gerar uma visão incompleta ou distorcida da festa.

Ao desconhecermos os preparativos que ocorrem nos galpões dos bois-bumbás, terminaremos por ignorar seus construtores e todo o processo de trabalho que envolve o espetáculo. Para Blass (2004), o nosso olhar deve vir de “dentro” para “fora” para que possamos compreender como os trabalhadores dos galpões de alegorias se observam e são observados, pois é no confronto de olhares que se desenvolve a festa, envolvidos por diferentes atividades e múltiplas visões de mundo e valores que são amparados por elementos simbólicos no processo de trabalho: o jogo, a ludicidade e o prazer.

O jogo do trabalho nos galpões de alegorias com seu caráter lúdico é compreensível como fenômeno cultural, além do mais, o jogo e a competição, são fenômenos que se relacionam neste campo, pois “as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo” (HUIZINGA, 2014, p.7). A cultura é uma forma de jogo como afirma Huizinga, ela é jogada, o boi-bumbá é uma competição cultural e trabalho e trabalhadores dos galpões são lampejos deste jogo.

A ludicidade é perceptível na fala de nossos colaboradores, é um contraponto em relação a responsabilidade de construir alegorias. Une os trabalhadores e ameniza suas duras rotinas. “É uma alegria, uma brincadeira, mas também é uma competição, com certeza é uma competição e tem sua responsabilidade. Temos que ter responsabilidade ao mesmo tempo em que nos divertimos”, nos disse Wilton de Oliveira (Entrevista, 2016), ao relatar sua experiência de trabalhar nos galpões.

Outro trabalhador, Eduardo Repolho, referindo-se ao seu ofício nos disse: “a gente até perde a noção, são mais de oito horas de trabalho. Nós entramos às 7h30 e saímos às 11h30, daí entramos às 1h30 e só saímos de lá quando o nosso corpo estiver se arrastando. Parece até um trabalho escravo, um trabalho que a gente reclama, mas gosta. E não larga.” (Entrevista, 2016). Demonstrando que no processo de trabalho a rigidez do cotidiano é quebrada pela ludicidade, o jogo faz surgir fissuras, abre um intervalo, denota um outro tempo, a seriedade do momento se expande para comportar o espaço lúdico em seu meio.

Por também representar a busca da satisfação de uma necessidade não material do ser, o jogo é uma entidade sem uma definição exata, “ou seja, não há como dizer tudo sobre ele sem que nada falte ou nada sobre” (PAULA, 1996, p.86), quando se joga, se procura também o prazer, que vai muito além da sobrevivência, e a maneira como o jogo interfere na vida do jogador que é mais importante que seu significado, pois o prazer que o jogador

encontra nele, transforma o jogo em uma necessidade. É preciso participar, estar dentro, fazer parte, como observamos na fala abaixo:

No galpão eu me considero de tudo um pouco. Sou um torcedor, um trabalhador, um artista. Posso dizer que de tudo eu sou um pouco. Eu penso que não temos uma definição certa para a nossa função de trabalhador. Querendo ou não, nós temos motivos para estar ali, fora o financeiro, nós gostamos. Eu gosto do que faço. Então fora a parte financeira, pois tem que ter a questão financeira, que é a remuneração do trabalhador, é uma satisfação estar ali, poder fazer parte desse grupo e desse evento grandioso. (Jonas Cardoso. Entrevista, 2016).

O ser torcedor significa o envolvimento apaixonado, o ser trabalhador está ligado ao esforço físico, e o ser artista remete-se a criação e relação entre o finito e o infinito. A satisfação parece ser o objetivo principal. As afirmações desses trabalhadores nos fazem compreender que o conceito de jogo é muito caro para a contemporaneidade pois, a agitação e o fascínio que causa, tem por efeito sua própria transformação, e traz também em seu bojo suas consequências, o prazer, a alegria e a satisfação, mas também perturbações dos sentimentos humanos como o sofrimento e o desgaste físico e mental. Para esses trabalhadores estar no jogo, jogar, ser um jogador, é colocar sua vida e sua arte também em jogo, em risco, pois este comportamento é sustentado por uma tênue linha que a todo tempo ameaça romper-se.

Fiódor Dostoiévski, na obra *O Jogador* (1866/2015) – novela narrada em primeira pessoa pelo personagem Alexis Ivanovich⁷⁷ – foi um dos primeiros⁷⁸ a perceber e a fazer uma descrição a partir da literatura, da relação existente entre o jogo e o jogador e todo o seu contorno contextual, assentados em dois vetores temáticos, o amor e o dinheiro, elementos indissociáveis, pois na obra, o segundo é condição necessária para a existência do primeiro⁷⁹, e o personagem encontra no jogo a maneira mais rápida de obtê-lo.

⁷⁷ O personagem estampa as características do autor, um russo pobre e culto, em viagem pela Europa buscando incansavelmente o amor e a riqueza pelo jogo, tornando-se escravo de suas fraquezas e ambições.

⁷⁸ O jogo como tema literário não é novo, Antes de Dostoiévski podemos citar o livro *A Dama de Espadas*, de Alexander Pushkin publicado em 1834, trama centrado em um segredo que uma condessa detém e que promete enriquecer aqueles que o conhecerem pois, permitirá que seu detentor obtenha êxito em jogos de cartas que envolvem grandes somas de valores.

⁷⁹ Alexei era apaixonado por Paulina Alexandrovna, enteada de um general russo, do qual era professor de seus filhos e que, estando falido, vivia de aparências. Por não ser abastado ele é desprezado pela moça que sonha em casar-se com o marquês Des Grieux, um rico francês e credor do general. Nosso personagem também é discriminado pela elite que o cerca e seu sonho é ter dinheiro para ter seu amor e a sociedade a seus pés, e a fórmula encontrada por ele foi jogar nos cassinos da Europa.

Jogar implica ganhar financeiramente, é ser reconhecido pelo seu salário, obter seu sustento a partir do jogo. Jonas Cardoso nos disse que “há uma satisfação pessoal em trabalhar no galpão, de alimentar o ego, de estar fazendo arte. É uma coisa que faço porque gosto. Mas tem também o lado financeiro, que todos nós precisamos” (Entrevista, 2016). Está evidente que se joga pelo prazer, a questão financeira, é mais um elemento nesse tabuleiro, um aditivo indispensável, uma justificativa para estar no jogo e seguir jogando até o seu resultado final.

Em O Jogador, Paulina ao questionar Alexis sobre o porquê de jogar, este responde a ela: “por que preciso de dinheiro, me pergunta. Que questão! O dinheiro é tudo” (DOSTIÉVSKI, 2015, p.42). Entretanto, nem ele, Alexis, e nem os trabalhadores dos galpões abandonam o jogo quando o obtém, pois ainda que o dinheiro lhes falte momentaneamente ou se tenha o suficiente, não abandonam o jogo, e jogam até seu último centavo pois, sempre haverá a esperança de que se ganhará novamente a qualquer tempo, basta que para isso, se jogue até o fim.

O prazer pelo jogo do trabalho nos galpões aparece em nossas entrevistas de maneira constante, sempre relacionado a ludicidade. Wilton de Oliveira ainda lembra da alegria que sentiu ao ser contratado pela primeira vez, “tipo assim, ‘eu vou estar trabalhando no galpão esse ano, esse ano eu vou estar no galpão’. Essa é a vontade de todos os artistas que estão começando nesse ramo” (Entrevista, 2016), evidenciando um estado de euforia por finalmente entrar no jogo, ser um jogador, posto cobiçado por muitos artistas.

Outro colaborador, ao referir a seu ingresso como auxiliar de galpão nos disse: “fiquei deslumbrado de ver as técnicas dos artistas, de ver eles dobrando os ferros para a parte de movimentos mecânicos, que hoje é a minha área, que fazem as esculturas se movimentarem” (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016). Vislumbre, ansiedade, euforia e até mesmo nervosismo de estar trabalhando pela primeira vez nos galpões de alegorias, são impressões que aparecem com frequência em nossas entrevistas, esse momento que enche os olhos dos nossos colaboradores, em muito se assemelham a de Alexis quando iniciado ao jogo nos cassinos da Alemanha. Vejamos:

Ao entrar – pela primeira vez em minha vida – permaneci algum tempo sem ousar me entregar ao jogo. Ademais, fui retido pela multidão. Mas, caso estivesse só, creio que teria saído ao invés de jogar. Meu coração batia forte, confesso, e faltava-me o sangue-frio. Estava convencido há muito de

que não deixaria Roulettenbug⁸⁰ do mesmo modo que havia chegado. Um acontecimento radical interferiria infalivelmente em meu destino. É preciso e assim será. Por mais ridícula que seja esta esperança que depositei na roleta, me parece mais ridícula ainda a opinião geralmente aceita segundo a qual seria absurdo esperar alguma coisa do jogo. (DOSTIÉVSKI, 2015, p. 17/18).

O jogo do trabalho nos galpões tem suas regras, é organizado. É uma ordem que se estabelece e dentro dos seus domínios é absoluto. Todos os trabalhadores, ainda que de forma inconsciente o adotam. Podemos afirmar que a feitura das alegorias tem sua essência na competição, seja entre os bois-bumbás, o que é mais aparente, mais principalmente entre os artistas que vivenciam a adrenalina de jogar, “eu era um jogador: eu o senti neste momento preciso. Meus braços e minhas pernas tremeram, minhas têmporas latejavam” (*IBIDEM*, p. 105). Sensações semelhantes que percebemos nos trabalhadores quando suas alegorias são apresentadas para competirem na arena do Bumbódromo.

O prazer de fazer e a ludicidade do trabalho agora materializados nas apresentações, produzem nos trabalhadores um fascínio instigante, nesse momento ele aparenta chegar ao seu limite, mas quando suas forças parecem esvaísem, ela é renovada como uma nova aposta num jogo de roletas, o dia de amanhã finge não existir, pois “que posso ser amanhã? Posso ressuscitar dentre os mortos e começar a reviver”. (*IBIDEM*, p. 188). O momento é o agora, a arena tensionando o jogador, a jogada final, a excitação de ser o melhor ou a incerteza diante do adversário.

O trabalho na arena, o resultado final, as últimas fichas jogadas a mesa de aposta. Da mesma forma como o personagem Alexis Ivanovich, ao termino da novela, vai pensando no que ganhou e perdeu no jogo ao longo de sua trajetória, assim também os trabalhadores refletem e “passa um filme na cabeça, desde quando começamos, que catamos os ferros velhos, no dia que a gente não foi, no dia que não deu certo, no dia que não tínhamos dinheiro. Até chegar na arena, é um filme que passa em nossas cabeças” (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016). Ludicidade e prazer se misturam com a satisfação de vivenciar o momento, que é único, pois “amanhã, amanhã, tudo acabará!” (*IBIDEM*, p.199), e cada artista seguirá seu caminho e o reencontro no próximo ano para um novo jogo é incerto, mas

⁸⁰ Roulettenbug (a cidade da roleta), é uma cidade (imaginária) alemã onde Alexis Ivanovich se hospeda acompanhando a comitiva do general. Nela, também se encontra Paulina e Blanche, esta última, uma francesa com interesses na herança que supostamente o general herdaria de sua tia-avó, mas que, chega de surpresa na cidade e gasta toda sua fortuna no jogo de roleta. Alexis fica rico jogando o mesmo jogo e posteriormente parte com Blanche à Paris, onde gasta tudo que ganhou sendo depois abandonado por ela. Viciado em jogo de roleta, começa a vagar pelos cassinos da Europa.

todos acreditam estarem novamente lá, nos galpões de alegorias, para uma nova rodada de apostas.

2.3 – As alegorias e o trabalho artístico

O desejo de fazer um bom trabalho e superar o adversário toma conta dos trabalhadores nos três meses que antecedem a disputa no Bumbódromo. Desde o primeiro dia no galpão até o momento de apresentarem as alegorias na arena, se percebe a euforia em que estão mergulhados, investidos pelo compromisso de fazerem um grande espetáculo. Gestos, atitudes e palavras, nos fazer perceber o quão é significativo aquele momento para todos e a partir de nossas observações que, juntamente com as narrativas dos trabalhadores foram fundamentais para comporem a ponte que nos permitiu atravessar para as novas reflexões acerca do trabalho.

Os mundos do trabalho percebidos a partir da experiência coletiva desses artistas trabalhadores de galpão de boi-bumbá, nos fez enveredar por novos caminhos, desvendando um olhar até então desconhecido, surgindo assim uma outra maneira de se enxergar o fenômeno, contribuída pela necessidade de contar suas experiências de ter alguém que os escute, coisa rara no mundo capitalista, que segundo Benjamin (1987), assiste ao empobrecimento da experiência humana coletiva. Isso nos fez perceber que era preciso ouvir essa nova história, uma outra história, bebendo na memória desses personagens além da saciedade, uma vez que:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente, quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIN, 1987, p.197).

Muito tem se escrito sobre o Festival Folclórico de Parintins – com raras exceções – alheios para a importância da experiência dos trabalhadores dos galpões, ignorando suas narrativas. Ver o Festival para além arena do Bumbódromo, dos bois-bumbás, da festa e enxergar os que fazem a festa, é emergir um contraponto a partir das narrativas e das vivências desses trabalhadores, um outro olhar, um resgate da história fragmentada com as

imagens que relampejam dos galpões, pois “o conhecimento existe apenas em lampejos” (IDEM, 2007, p.499), cabendo ao pesquisador a tarefa de captar esse instante.

A partir da proposta benjaminiana de uma narrativa – que assuma as funções que possibilite a apreensão da experiência coletiva num mundo cada vez mais individualista e de constituir-se em uma oposição aos modelos totalizadores de história que desprezam a experiência humana – orientada em não deixar a margem os excluídos da história, optamos nesse momento em ouvir os trabalhadores anônimos dos galpões de boi-bumbá, compreender sua expectativa em relação ao espetáculo que estão construindo e a alegria que esboçam de maneira espontânea durante a apresentação das alegorias.

Para que pudéssemos perceber como os trabalhadores vivenciam a expectativa da festa e a alegria que sentem na apresentação das alegorias, estivemos fazendo algumas visitas aos galpões dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido nos meses de maio e junho que antecederam aos festivais de 2016 e 2017. Em uma de minhas tantas jornadas a Cidade Garantido para entrevistar os trabalhadores dos galpões, a secretária da presidência do boi fez um comentário que a princípio achei inusitada, ela disse: “a partir do dia 15 de junho todas alegorias do Garantido serão deslocadas para a concentração do Bumbódromo e lá serão finalizadas pelos artistas”.

Esta indireta sugestão, posteriormente se revelou fundamental para minhas observações e entrevistas pois, sendo a Praça dos Bois⁸¹ – onde fica a concentração de alegorias – um local público, pude conversar diretamente com os trabalhadores, não somente do Boi Garantido, como também do Boi Caprichoso, que puderam se expressar espontaneamente sem serem vigiados ou se incomodarem com a minha presença.

Compreender a expectativa que os trabalhadores criam em relação a apresentação de suas obras durante o processo de fabricação das alegorias requer alertarmos que não existe um único conceito de trabalho, sendo fantasioso ainda imaginarmos a sua evolução por uma única linha de coerência pois, o trabalho em si – surgido da necessidade do homem em suprir suas necessidades básicas – nas diversificadas culturas, tem-se apresentado em múltiplos modos de sentir e pensar e com ele. Novas conceituações nos mostram seu movimento.

⁸¹ Inaugurada no dia 27 de junho de 2004, a Praça dos Bois, inicialmente chamada de Praça das Águas, foi construída com o objetivo de desafogar o entorno do Bumbódromo a partir da idealização de um espaço que também pudesse ser utilizado para eventos fora do período do Festival. Orçado em R\$ 6.000.000,00, o Governo do Estado indenizou 54 proprietários de casas para a construção da praça tem 54 mil metros quadrados e dispunha originalmente de praça de alimentação com 8 lanchonetes, estacionamento para 350 carros, 2 áreas de concentração de alegorias para cada boi-bumbá, sendo cada uma com 3 mil metros quadrados, banheiros públicos, área de fogos de artifícios e ginásio poliesportivo, este último já existente e incorporado a praça.

Nesse viés nos amparamos aqui em Hannah Arendt (2016), que aponta para três atividades humanas como fundamentais, e sob as quais a vida foi dada ao homem na terra: o trabalho, a obra e a ação.⁸²

O trabalho é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e resultante declínio estão ligados a necessidades vitais produzidas e fornecidas ao processo vital pelo trabalho. A condição humana do trabalho é a própria vida.

A obra é a atividade correspondente a não-naturalidade [*unnaturalness*] da existência humana, que não está engastada no sempre-recorrente [*ever-recurrent*] ciclo vital da espécie e cuja a mortalidade não é compensada por este último. A obra proporciona um mundo “artificial” de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. Dentro de suas fronteiras é abrigada cada vida individual, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas elas. A condição humana da obra é a mundalidade [*worldliness*].

A ação, única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o homem vivem na terra e habitam o mundo. Embora todos os aspectos da condição humana tenham alguma relação com a política, essa pluralidade é específica a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda vida poética. (ARENDR, 2016, p.9).

Essas três atividades possuem uma relação inseparável com a condição humana (IBDEM, 2016), não sendo o mesmo que natureza humana, estão condicionados pois, o primeiro, são as formas de vida que o homem se impõe, o que entra em contato tornam-se imediatamente uma condição a sua existência, variando de acordo com o lugar e o momento histórico. Assim, trabalho e obra, ainda que pareçam conceitos similares para a modernidade, Arendt apresenta sua distinção: o trabalho é necessário a manutenção da vida, do indivíduo; a obra, é a produção do novo; a ação a vida pública e política. As três atividades compõem a *vita activa*: a vida humana.

No Pensamento arendtiano o trabalho é um processo cíclico que movimenta a engrenagem das exigências biológicas, das necessidades corpóreas e da satisfação da demanda vital. E para os trabalhadores dos galpões a vivencia dessa atividade da condição humana podem ser percebidas em suas memórias em vários momentos, todas relacionadas a questões adversas da vida e ao trabalho árduo para suprir suas necessidades básicas, seja de

⁸² O livro A condição humana de Hannah Arendt, em sua 13ª edição, que foi traduzido por Roberto Raposo com revisão técnica de Adriano Correia, publicado pela editora Forense Universitária em 2016, fez algumas intervenções conceituais alterando a tradução dos termos labor e *work*, anteriormente traduzidos por labor e trabalho, e convertidos nesta edição para trabalho e obra.

uma infância pobre ou de um início de carreira nos bois-bumbás onde os salários baixos são características comuns aos iniciantes, como podemos observar em dois relatos distintos de Miguel dos Santos.

Na minha infância, eu quis me divertir, eu quis ser criança, mas como nós éramos de família pobre, eu ajudava meu pai na venda de cebolinha. Não tínhamos muito dinheiro em casa, meu pai ia pescar e pedia para eu vender os peixes, que era para garantir o sustendo da casa, para comprar as coisas para a casa, comprar o açúcar, essas coisas de casa. Eu sempre fui muito estudioso e sempre comprometido, apesar de não pegar notas enormes, eu quis me valorizar, porque eu já tinha um encontro com a arte e comecei a trabalhar no boi-bumbá como ajudante, eu e mais três, o artista contratava a gente e nem nos preocupávamos com o valor do pagamento, se éramos explorados ou não. O boi pagava o artista e o artista pagava pra gente o que vinha na cabeça dele, mas eu lembro que o dinheiro só dava pra comprar uma camisa, uma bermuda, e o restante eu dava para a minha mãe comprar açúcar, essas coisas de casa. (Entrevista, 2016).

Esta é a faceta do trabalho, a busca constante pela manutenção do corpo biológico pois, “tudo o que o trabalho produz destina-se a alimentar quase imediatamente o processo da vida humana, e esse consumo, regenerando o processo vital, produz – ou antes, reproduz – nova “força de trabalho” de que o corpo necessita para o seu posterior sustento” (*IBIDEM*, p.122) e isso, torna o trabalhador iniciante do galpão submisso às condições impostas pelos artistas contratadores, pelo ambiente e pelas relações sociais. Ainda não se veem como artistas do boi-bumbá, não se consideram construtores da obra, mas como alguém que busca seu sustento nos galpões na medida em que também vão aprendendo um ofício.

A obra como o artificialismo da existência humana, não é intrínseca ou constitutivo a ela, é resultante de um processo cultural que o homem a impôs a si mesmo. É a atividade de transformação das coisas naturais e artificiais. O processo de fabricação das alegorias dos bois-bumbás caracteriza-se como obra, está vinculado a ela, e se destina a permanecer no mundo, criando um mundo imortal que abriga coisas mortais. É um mundo de coisas que deixará registro para além da existência dos trabalhadores de galpão, e não raro, transcenderá a cultura destes que a fabricaram ou a quem ela se destina. É o que explica Miguel dos Santos nos seguintes termos:

O que faço é importante para a festa do boi-bumbá, eu posso afirmar que esta importância está na contribuição da formação cultural da cidade de Parintins. Eu sou parte dessa festa, eu tenho amor pela minha cidade, decidi fazer esse trabalho na minha vida por amar minha cidade, por gostar dela, por saber que existe um potencial artístico e cultural de Parintins que

engrandece não só o Amazonas, mas também todo o Brasil. Eu tenho uma função muito forte na cidade de Parintins, porque ela necessita também de mim, se valorizar a partir de minhas obras. Quando eu valorizo a minha cultura, quando eu conheço a minha própria história, a história do Festival, eu consigo valorizar a minha cidade. Nós artistas temos essa função de dialogar com a construção da nossa cidade. Não só a construção cultural, mas também a política. Querer bem o meu trabalho, apresentando nossa arte como construtora de um futuro, de um ideal para a cidade. Essa é minha obra. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

Gramsci (1982, p.3), cunha a expressão intelectual orgânico para expor “uma ou mais camadas de intelectuais que dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político”. É o intelectual que se mantém ligado à sua classe social de origem atuando como seu porta-voz e um referencial cultural para a sua comunidade. Ele organiza os grupos sociais, conscientizando-os de seus problemas, e, ajudando a criar utopias, visões de um mundo melhor.

A busca pela imortalidade – fundamento da condição humana – através da ação que realizam nos galpões, mostra o desejo do artista de permanência da obra que supere os meses dedicados à sua construção, logo também o tempo de sua própria existência humana. Cada alegoria é construída com artifícios para serem lembradas na posteridade, o galpão oferece esta oportunidade ao artista que “por sua capacidade de realizar feitos imortais, por poderem deixar atrás de si vestígios imorredouros” (ARENDDT, 2016, p.24), atingem a imortalidade através de sua obra. Daí a expectativa em relação ao espetáculo, a obra apresentada deve ultrapassar os contornos de sua vida temporária.

Uma outra face do trabalho artístico nos galpões diz respeito as alegorias que são destruídas a cada ano após a festa. Criação e destruição, oposições dialéticas que compõem o trabalho nos galpões. Muito pouco é devidamente registrado para a posteridade. Para o capital, não há interesse pela imortalidade, mas, sim, pelo efêmero. O que se vende, é o que se consome no instante eterno.

Para Arendt (2016), a obra (*work*) artística é ímpar pois ainda não se transformou em trabalho (*labor*) nas sociedades modernas, sendo também “a única que não está inserida na esfera de produção de e consumo, atendendo ao desejo de reconhecimento inerente ao ser humano e não, apenas, à necessidade de sobrevivência que nos aproxima de nossa condição de animal” (BLASS, 2006, p.45), portanto, “não tem coisa melhor do que ser reconhecido pela sua obra” (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016), é ela quem vai transcender ao seu criador, e o artistas dos galpões de boi-bumbá cria expectativa sobre ela, sobre o espetáculo.

A terceira atividade, a ação (*actor*), para Hannah Arendt, constitui-se na capacidade humana de desencadear o novo a partir da interação entre si. Ocorre somente entre os homens e corresponde a ação humana da pluralidade. É na ação que encontra o espaço ideal à sua manifestação, é no domínio público que adquire realidade. Nessa atividade não se produz um objeto, mas histórias. É por meio da ação, acontecimentos e palavras, que o homem aparece no mundo e pelo qual pode ser também lembrado.

Assim como a obra necessita do trabalho pois a subsistência é imprescindível, a ação depende da obra para constituir-se em história. Isto fica evidente quando observamos a construção das alegorias, a obra artística apresentada na arena do Bumbódromo e que dependendo da impressão que causa, terá uma durabilidade maior que a própria existência de quem o construiu e para o artista, “não há nada mais prazeroso do que ver o seu nome lá em cima” (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016). As alegorias carregam consigo o que Arendt chamou de potencial imortalidade⁸³. Daí compreendermos o comportamento dos trabalhadores e toda a expectativa que circunda a apresentação e a alegria de estar participando do festival. Vejamos:

Eu fico muito alegre de estar presente nessa festa. Muito feliz de poder participar de um movimento que engrandece não só a cultura de Parintins, mas, é, um pouco da representação artística do Amazonas, da significância que cada pessoa, eu como representante dessa cultura, me faz feliz por executar esse trabalho, em função da festa, de poder criar algo que possa fortalecer essa cultura de Parintins. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

Nesta fala há um sentimento de pertencimento à uma comunidade, como tal, crê ser legítimo representante. As alegorias do boi-bumbá como obra do artista somente existirão de fato se no seu percurso histórico permanecerem intactas ou se aparecerem para o mundo, para o público, assim será vista e preservada. O Bumbódromo nos dias de Festival tem papel fundamental nessa composição pois, em sua arena, temos um espaço para essas interposições, “como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo espaço-entre [*in-between*], o mundo ao mesmo tempo separa e relaciona os homens entre si” (ARENDR, 2016, p.64), evidenciando a importância do momento, do mundo como mesa, onde por muito tempo os trabalhadores dos galpões foram impedidos de tomarem seus assentos.

⁸³ “Entre os objetos que não ocorrem na natureza, mas tão somente no mundo feito pelo homem, distinguimos objetos de uso e obra de arte, os quais possuem ambas uma certa permanência que vai desde durabilidade ordinária até a potencial imortalidade no caso de obras de arte” (ARENDR, 2009, p.262).

Nos dias que antecederam o Festival Folclórico de 2016 e 2017, estivemos por várias vezes visitando os trabalhadores dos galpões. O ritmo de trabalho ficou mais acentuado na semana que antecedia a disputa, quando as alegorias foram deslocadas para a concentração do Bumbódromo. Lá, vi trabalhadores chegando a quase exaustão, por um momento parecíamos estar imersos ao mundo de Carlitos,⁸⁴entretanto, havia uma diferenciação, os entrevistados deixavam transparecer, seu compromisso e gosto de estar ali, como na fala de Jonas Cardoso que ao nos dizer: “Faço porque eu gosto de arte, mas também tem o lado financeiro, que todos nós precisamos”. (Entrevista, 2016), deixa evidente que as relações contratuais e salariais, ainda que sejam importantes, não é o argumento principal.

Os trabalhadores dos galpões afirmam se diferenciarem de um operário comum – que vende sua mão de obra em troca de um salário – assim, deixam transparecer a obra. Eduardo Repolho nos disse: “Eu me considero um artista de Boi, porque o trabalhador só faz pela parte financeira, eu faço porque eu gosto” (Entrevista, 2016). Desse modo, a obra como artificialismo da existência humana nos leva a compreender Wilton de Oliveira que disse: “A única vantagem que temos, além dos aplausos, é do reconhecimento de nosso trabalho, outras vantagens não se têm. Vantagem financeira não tem, porque o dinheiro que a gente recebe lá é só para pagar as contas e manter-se no dia-a-dia” (Entrevista, 2016), e a obra lhe proporciona isso.

Observamos na fala que a diferenciação entre artista de boi com outro trabalhador, tem num ingrediente que vai muito além da questão material e econômica. Transcende as relações sociais e entra na esfera da criação, da emoção, do mundo mítico e lendário amazônico. Portanto, quanto mais se aproximava o primeiro dia da disputa, mais os trabalhadores por ela anseiam. A expectativa de uma boa apresentação cria uma espécie de euforia, ninguém quer está fora do jogo. Esse sentimento pode ser expressado na fala de Eduardo repolho, ao nos dizer: “Eu não me vejo fora da Arena, na arquibancada assistido o Festival, para mim eu tenho que estar lá dentro da alegoria, lá dentro é indescritível” (Entrevista, 2016). Não se pode abandonar o jogo. Esse também é o momento da ação, que para Arendt (2016), é momento em que os homens mostram quem são, é a condição humana da pluralidade, afinal,

⁸⁴ Personagem vivido por Charles Chaplin no Filme Tempos Modernos (1936), que evidencia a vida operária oriunda da revolução industrial em que os trabalhadores se submetiam a uma forma de produção que extrapolava suas condições físicas e psicológicas. Tudo isso visando a alcançar um resultado predeterminado pela produção e independente das condições dos trabalhadores.

São três alegorias por noite, quando a nossa alegoria sai a outra entra. Antes de entrar, a gente se une, reúne a equipe, dá aquela força um para o outro, dizemos: “vamos lá, é o nosso trabalho”, e quando termina, a gente se reúne novamente. Sempre os artistas que se abraçam uns aos outros. Os outros artistas de outras alegorias também nos dizem: “parabéns e tal, você é muito bom, o teu trabalho é bom”, e depois da apresentação, o artista reúne a galera, agradece o trabalho lá, e lógico, paga uma gradezinha, umas três grades de cerveja para o pessoal. É bebendo e discutindo a nossa apresentação e olhando a apresentação do outro. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016)

Nas culturas indígenas se bebe para lembrar a ancestralidade, o tempo mítico. De qualquer modo, o beber dos artistas de boi-bumbá é um momento de grande celebração: pela maneira artística, estão construindo a cultura amazônica. Os Tupinambá bebiam, todos bebem. Para além do artista de ponta, existe uma centena de artistas menores, anônimos, invisíveis querendo um espaço no delimitado meio artístico do boi. Não são citados, não são lembrados pela maioria que assiste o espetáculo, não recebem diretamente aplausos e nem agradecimentos, mas, isso pouco importa nesse momento de celebração. A satisfação pessoal de ter contribuído para a afirmação do identitário amazônico através de seu trabalho silencioso, não tem preço, e só os céus conhecem.

É perceptível nos momentos finais que antecedem as três noites de disputa, uma intranquilidade emocional, as incertezas do que virão provocam nesses trabalhadores um misto de euforia, dor e angústia. “Eu chego até a chorar. Já chorei por conta de uma alegoria que não entrou na arena. Chorei também por causa das alegorias que deram certo. É uma mistura de emoções, de tristeza e de alegria. Em termos, já derramei muitas lágrimas por causa desse trabalho” (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016), é a materialização da expectativa mostrando uma de suas facetas, é a criação artística materializando o pensar, potencializado sua imortalidade.

Quando entro no Bumbódromo eu vejo um pouco do que ajudei a construir no projeto do Boi e digo: “eu faço parte desse projeto”, entendeu, “eu faço parte”. Apesar de não estar à frente do trabalho como os artistas de ponta estão, são eles os responsáveis das equipes, é deles o nome que sai na arena quando é pronunciado: “trabalho de fulano de tal, sicrano de tal”. Mas sabemos que por trás disso tem os bastidores, tem pessoas que ajudaram a construir o Festival. Eu sou uma dessas pessoas que ajudaram a construir esse projeto. Mesmo que ninguém chegue lá comigo e fale: “parabéns, está bonito”, mas só em saber que alguém achou bonito, mesmo sem saber que fui eu quem fiz, já é um ânimo para que eu possa melhorar cada vez mais. (Jonas Cardoso. Entrevista, 2016).

Há um sentimento de pertencimento ao grupo de trabalhadores. No capitalismo apenas os detentores de função de liderança são valorizados. A classe trabalhadora é esquecida. Tem sua força de trabalho explorada sem o seu devido reconhecimento. A emoção e a satisfação sentida pelos trabalhadores dos galpões, parecem superar sua desvalorização. Ainda que não sejam citados, a vaidade de ter construído a alegoria, toma o lugar do reconhecimento que lhes falta. Há um instinto vital que “retira sua essência, seu desejo, sua força de resistência das diversas imposições sociais” (MAFFESOLI, 2003, p.126), mesmo que inconsciente.

A energia recebida não vem de um reconhecimento exterior, mas, de dentro dele próprio, o artista de boi-bumbá. Vem de ter contribuído para gerar a vida, de fazer viver a alegoria, na beleza da interação com o outro, com a natureza e com o cosmo. O trabalhador faz uma experiência mística, individual e ao mesmo tempo coletiva, onde revela sonhos do mundo que o rodeia. Permite-se “viver em uma sinergia holística, no momento mesmo do gozo: a beleza do Mundo” (*IBIDEM*, p.128) em todo o trabalho de criação artística.

Uma das características mais impressionantes das alegorias dos bois-bumbás são seus movimentos que produzem efeitos notáveis em quem assiste sua exibição. constitui-se em cenários vivos que emolduram uma apresentação teatral num espaço aberto, a arena, tendo como público a galera que também interage durante a apresentação. Por conta desse frenesi o artista não tem outra opção, deve terminar o trabalho pois sabe que “quando chega na hora da execução, a gente vê a galera torcendo, vê aquele povo todo que levanta a gente, que nos chamam de guerreiros. A gente puxa forças não sei de onde para empurrar uma alegoria, para fazer os movimentos, para executar” (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016). As alegorias têm que *acontecer*,⁸⁵ como dizem os artistas de boi-bumbá, e para isso, é necessária uma preparação prévia que envolve ensaios e treinamento, como observamos nessas duas falas.

Ao mesmo tempo em que a gente está trabalhando, a gente vai ensaiando, a gente vem ensaiando direto. Por exemplo, a nossa equipe já tem três semanas que está ensaiando direto os movimentos, que é os movimentos da alegoria. E cada um tem o seu lugar na alegoria, quem vai ficar lá, quem vai ficar puxando o cabo. Esse é o nosso trabalho dentro da Arena. Os que constroem as alegorias são os mesmos que fazem o movimento, porque os movimentos são tudo. É movimento humano, tudo feito pelo ser humano,

⁸⁵ Por não serem estáticas o público sempre espera que algo surpreendente aconteça na alegoria, dessa forma, fazer acontecer é executar com perfeição todas as surpresas que estão preparadas e assim maravilhar quem assiste.

e todos são artistas. Tudo está nas mãos de artistas e tudo movimentado no braço, na carretilha, tudo humano. Aquilo é no manual mesmo, é no braço, é na força e na garra. Vamos para a Arena executar também o trabalho de movimento junto com os outros, isso está no contrato. Não somente em nossa alegoria, mas também nas alegorias dos outros artistas. A gente acaba se unindo lá na hora. (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016).

O produto do trabalho vai criando vida desde o momento dos ensaios para o dia da apresentação. Há uma interrelação entre a natureza e a cultura. A materialidade alegórica se humaniza, culturaliza-se. Os movimentos alegóricos aproximam a obra do humano na medida em que trazem uma potência vital e cosmogônica. No instante em que a alegoria é percebida pelo público, temos a impressão de se visualizar uma união com o todo. Os sonhos, os desejos, as fantasias se materializam e se revelam ao mundo. É um processo de culturalização da natureza amazônica, tomando formas específicas e históricas.

Os trabalhadores que criam os objetos materiais, também são os mesmos que fazem os movimentos necessários que represente o real. É o sopro artístico final, que irá infundir a alma, a vida. O trabalho individual que se entrelaça ao mesmo tempo com o coletivo, como lembra Maffesoli (2003, p.129), são “jogos de relações, de conversações, de encontros rituais de todas as ordens”. É uma sinergia num complexo cultural que engloba força física, afetos, ideias e histórias. Divisões, mágoas e diferenças se rendem para viver uma solidariedade em que está em jogo a emoção de todos.

Pela descrição, o trabalho dentro das alegorias é totalmente realizado de forma manual. Tem a força das mãos de vários homens. Isso tem um grande significado. pois, foge da magia e entra na técnica dos bonecos robotizados e artificiais. Mas, dentro desse emaranhado de ferros, cabos, correias, fibras, espojas e panos, tem o calor humano, dos trabalhadores que fazem o movimento, tem sua força, sua energia e seu suor. Combustível para acontecer a alegoria.

A expectativa do espetáculo também está envolvida nas incertezas de uma boa apresentação. Se tudo ocorrer como o planejado e as alegorias, obra dos artistas de galpão, puderem ser vistas e admiradas pelo mundo, proporcionará a eles a imortalidade que a própria vida não permite. Caso contrário, nada será renovado e o desgaste poderá ser a ruína dos artistas, pois sua obra pronta e acabada, não reunirá qualidades que possa ser acrescentada ao mundo das coisas, o mundo da ação. Portanto, faz-se necessário nesse momento o companheirismo, outra característica da ação, que parece ser indispensável para que a disputa dos bois-bumbás ocorra pois,

No dia da apresentação todo mundo mete a mão. Lá dentro, na arena do Bumbódromo, todo mundo empurra, todo mundo entra para fazer os movimentos da alegoria. Lá a pessoa se transforma. Lá dentro o negócio é diferente. É uma química fora do normal lá dentro. Não sei, todos se juntam para ajudar, eu acho que é o amor ao Boi, o amor ao trabalho. É companheirismo, ajudamos no trabalho do colega que está sendo executado na arena. A gente vira uma família mesmo. (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016).

Nessa fala percebemos um momento importante do processo criativo. Entrar na arena. Há uma química especial, uma metamorfose. Supera a racionalidade e se atinge um momento de unidade, familiar. Ou seja, se experimenta o amor por um boi-bumbá. Estar na arena como identidades únicas, impermutáveis, irrepetíveis, e não se esgotando na tangibilidade das coisas, afinal, “o mundo está entre as pessoas” (ARENDR, 2003, p.14), e ser tão real quando estão juntos na ação e na fala, pois para Arendt, é com palavras e atos que eles se inserem no mundo propriamente humano afinal, “o mundo não é humano simplesmente por ser feito por seres humanos e nem se torna humano simplesmente porque a voz humana nele ressoa, mas apenas quando se torna objeto de discurso” (IBDEM, 2003, p.31), é inserir-se no por meio dessa ação e dessa fala ao mundo tendo um segundo nascimento cujo o Bumbódromo é o berço que propicia um novo começo na teia das relações humanas pré-existentes. Todos os artistas do boi querem estar ali para esse novo renascimento. Wilton de Oliveira revela isto da seguinte maneira:

Eu prefiro estar ali na alegoria, não estamos vendo a festa, mas a gente está fazendo a festa, mesmo sem ver é um prazer de estar lá, é mais emoção. Lá a gente está sentindo aquele grito da galera, aquela pulsação toda. Escutamos o grito da galera, a batucada ali do teu lado. Na alegoria se escuta tudo isso lá dentro. Quem está de fora não tem a menor noção de como é que é. É inexplicável a emoção que um artista sente estando ali dentro. E ao mesmo tempo, é muita atenção, porque a gente tem que ter para não acontecer nada de errado. Cada um faz antes a sua oração, cada um se pega com Deus aí para dar tudo certo, para que nada de errado aconteça. (Entrevista, 2016).

O compromisso com a perfeição é levado ao extremo. Nada pode dar errado, não se pode correr o risco de levar o boi-bumbá a derrota. Dar vida às alegorias é a tarefa desses homens. Arte e trabalho confundem-se no protagonismo desses profissionais. Paradoxalmente é o artista de ponta quem ganha a visibilidade, através do narrador da apresentação dos bois-bumbás, ao mesmo tempo o artista no interior da alegoria, na mesma

proporção é invisibilizado. Maffesoli (2003, p.129), afirma que “é necessário ver e ser visto para existir. Para dizer de outro modo, não existimos senão pelo olhar do outro”. Para além de todo o empenho e de toda a dedicação, de toda a racionalidade ou de toda a ousadia irracional, se ora, para que haja uma intervenção espiritual e divina. O imanente e o transcendente se fundem. No instante eterno da apresentação na arena do Bumbódromo tornam-se uma só coisa.

Poder assistir ao Festival no Bumbódromo é muito bom, para muitos é uma experiência indescritível, mas, fazer a festa é infinitamente superior. Se sente a pulsação do povo. É o momento onde o transcendente se torna imanente, o divino toca o humano. Estar em uma alegoria dos dias de apresentação dos bois-bumbás para realização todas as performances idealizadas para que ela possa acontecer não é uma tarefa fácil, mas é preciso. Enquanto evoluem e realizam suas apresentações performáticas, é dentro delas que os trabalhadores são gestados para essa nova vida. Ninguém sairá o mesmo depois da experiência de estar dentro de um módulo alegórico. Em seu útero escuro e acanhado, por vezes perigoso, acontecerá a gestação desse novo ser, num misto de aconchego e solidão, de dor e alegria, segurança e perigo, os trabalhadores dos galpões assim a descrevem:

Dentro da alegoria é uma escuridão, um breu, com pouca visibilidade e pouca estrutura para estarmos lá dentro. É complicado pois por dentro é um emaranhado de ferro. A gente vai se apoiando por onde der. Uns e outros fazem um negocinho ali para poder pisar e tal, conforme o grau de dificuldade, mas às vezes é do jeito que está. Estou falando que é coisa de maluco. Às vezes tínhamos que vê lá fora, quando estava no claro, para nós termos uma noção de como entrar. Agora não, com essa parafernália toda, já fica um pouco mais claro por dentro. Mas quando a escultura é pequena, que não tem quase vazão de luz, aí fica no escuro. (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016).

Esta narrativa, comparando com o ato de conhecer, nos lembra a Caverna de Platão, onde se está gestando o conhecimento. Dentro da caverna, como dentro da alegoria, se enxerga apenas as sombras das coisas e dos objetos a partir das luzes que são projetadas do lado de fora, de onde também vem os gritos de alegria. Dentro, é um emaranhado de ferros desconectados na escuridão. No sofrimento dos espaços apertados que se gera a felicidade de quem assiste do lado de fora. Toda a dificuldade vivida naquele momento compensa quando a alegoria vem a luz, a criação aparece, e o criador mostra sua criatura que é aceita por uma comunidade interna. É o conhecimento criado, gestado, que dá sentido à vida.

A mesma sensação tivemos quando entramos numa alegoria na concentração do Bumbódromo durante as apresentações. A princípio não se tem entradas e tampouco saída, pequenas frestas servem a esse propósito. A escuridão dificultou nosso deslocamento interno e parecíamos uma pequena célula se arrastando em um corpo biológico. Essa foi a sensação que tivemos devido ao emaranhado de cabos internos presos a várias articulações de tubos metálicos. Parecíamos um corpo estranho que a qualquer momento seria expurgado. Sinalização interna existe apenas para ordenar os movimentos da alegoria.

Chegamos ao topo depois de percorrermos estreitas passagens, o calor fazia o trajeto ficar ainda mais difícil. Provavelmente estávamos a uma altura de 15 metros e tudo balançava por conta do piso incorreto em que a alegoria foi colocada. Despençar dali poderia ser fatal, imaginei aquela estrutura recebendo em média de 20 a 30 pessoas como me disse um colaborador. Ao sair nossas roupas estavam sujas e rasgadas, também tivemos alguns hematomas e ferimentos pois nós, enquanto corpo estranho, havíamos sido expurgados.

Em nossa pesquisa de campo verificou-se que os artistas construtores têm por dever operar os movimentos de cada alegoria que ajudaram a construir. Nessa tarefa também contam mutuamente com a colaboração de artistas de outras equipes pois, “se acontecer alguma coisa, a culpa será nossa, é uma responsabilidade muito grande, é por isso a gente tem um treinamento durante toda etapa de trabalho, vão nos ensaiando e a gente vai treinando”. (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016). Ainda que pareça uma imposição ou fardo aos olhos que quem não compreende a dinâmica desses artistas trabalhadores, esse instante é o mais aguardado por todos, a hora do jogo, de ser jogador. Wilton de Oliveira resumiu assim esse instante.

É um momento que é esperado pelo artista. Todo mundo passa energia um para o outro e dizemos: “vumbora, é nós agora mano, é nós, é isso aí, vamos lá”. É assim, um dando força para o outro. A gente grita daqui: “vumbora, vumbora”, o outro escuta de lá. Ninguém fora da alegoria escuta isso, ninguém sabe desses bastidores, ninguém ainda. A gente sente a galera gritando ao aparecer uma alegoria. A galera vê que está tudo camuflado ali, mas quando vai se revelando na alegoria, quando é revelado, quando surge a surpresa da alegoria e a galera grita, nós que estamos lá dentro nos arrepiamos, nessa hora que a gente se emociona, é aí que a gente faz melhor mesmo, é aí que a gente vai gritando: “vumbora, vumbora mano”. Assim que é a parada. (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016).

Os segredos finalmente são revelados. É como adentrar a uma floresta cheia de mistérios e de encantos. Quando atravessa os labirintos – os processos de criação e

construção da alegoria – é por fim mostrado para o povo. O narrador fala em arrepios, tudo toma conta da mente, do coração e da alma. É a noção de labirinto de Castoriadis (1997), onde o artista de boi-bumbá percorre por caminhos sinuosos. O seu conhecimento nunca estará acabado, ele é incansavelmente construído.

A experiência de estar em uma alegoria nos fez perceber o quão é difícil operá-las para que seus movimentos aconteçam na arena. Lá dentro os artistas “só têm uma lanterninha para procurarem onde se posicionar, ‘tu vais ficar aqui, tu vais ficar ali’. É assim”. (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016), que ficam até por horas à espera da entrada no Bumbódromo. Tal circunstância pode ser comparada a Odisseu e seus bravos guerreiros, descrito na *Ilíada*, que permaneceram em um cavalo de madeira esperando a hora certa de adentrarem nos portões de Troia e agirem por assalto, enquanto lá fora a cidade festejava o que imaginavam ser a rendição dos gregos. Esperar a hora de agir, suportar as dores e cansaço, até os portões do Bumbódromo se abrirem para sentirem a alegria de apresentarem as alegorias, nesse momento o artista transcende, não é, mas ele, não fala por ele, e por isso sentem que:

É uma emoção e satisfação está ouvindo aquela galera gritando lá, mesmo estando dentro da alegoria. Não é o nosso nome, mas é o nome de uma instituição que estamos representando ali. Nós temos a responsabilidade de levantar o público, de levantar a galera que esperou três meses para ver a nossa alegoria sendo executada. É uma alegria que vem na hora, saber que o nosso trabalho está bonito. Que as pessoas responderam bem à tua alegoria. A satisfação é muito boa. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

Comparar a festa do Boi-Bumbá à mitologia grega, não é um exagero nosso, Gruzinski (2003), aponta a existência de uma apropriação de elementos greco-romanos por algumas tribos ameríndias a partir do contato cultural com os europeus, dando novos significados a eles. “Não se trata, no entanto, de comparar a mitologia greco-romana com a ameríndia. Mas de refletir sobre o enigma da ligação que nos apresenta” (*IBIDEM*, p.323). Há uma festa dentro da festa, que acontece nas alegorias durante sua evolução na arena enquanto elas são montadas, apresentadas e desmontadas. Embalada pelo show das galeras que lotam as arquibancadas. Juntamente com as toadas contagiam quem está dentro das alegorias. Todo esse processo tem uma duração em média de 45 minutos por noite, onde cada boi-bumbá apresenta em termos gerais três alegorias que compõem a cênica. O ritmo de trabalho dos artistas é intenso, mas ainda assim conseguem arrumar tempo para participar e se divertirem, vejamos:

Quase toda a apresentação eu passo dentro de uma alegoria. Saio de uma, vou entrando em outra. É meio que coisa de maluco. Lá dentro a gente pula, a gente grita, a gente canta, a gente rasga um pedacinho da alegoria para ver o que está acontecendo na arena. É coisa de maluco mesmo, nós entramos em êxtase total lá dentro. Lá dentro a gente também está brincando, está pulando, está cantando. Ainda mais quando nós estamos vendo que o processo todo está dando certo. Aí a gente entra em êxtase total mesmo. Pulamos, mesmo estando à 12, 15 metros de altura, mas nós não está nem aí, não ligamos. É o como se estivéssemos pulando no chão. (Eduardo Repolho. Entrevista, 2016)

Bachelard (1993), afirma que os espaços produzem imagens, e cada uma das imagens trazem novos sentidos ao sonho e a realidade, vivencia-la, poderá nos conduzir ao êxtase. Quando o artista está dentro de uma alegoria, acontece nele uma explosão de imagens individuais, coletivas e cósmicas. Cada imagem emana uma poesia que se relaciona com o infinito. O passado longínquo volta em ecos com uma sonoridade. Esta sonoridade do passado alcança o ser, no presente, em uma dialética entre o coração e a alma. A experiência artística, fruto de três meses de trabalho nos galpões, é um misto de racionalidade, medida, calculada, matematicamente explicada, com a irracionalidade (ser maluco), que vem das paixões, da entrega apaixonada, da busca pelo prazer.

É como estar dentro de um útero sendo gestado: se pula, se mexe. Ao sair se canta, se entra em êxtase. É quando as forças físicas exaustas são regeneradas. Afirma-se que valeu todo sofrimento do trabalho. O bem final é muito maior, é inexplicável. Talvez somente extando ali, participando, vivenciando. Somente a paixão de vivenciar aquele momento para se compreender, ou seja, só os apaixonados entendem.

Lá dentro da alegoria a gente fica na maior bagunça. É aquela força de vontade, ainda que estejamos cansados ficamos incentivando um ao outro. Às vezes é muito peso para um puxar. É como se estivéssemos malhando numa academia. Quando um cansa, o outro vai e continua. Por isso sempre tem umas cinco, oito ou dez pessoas no mesmo módulo ou na mesma escultura, é para quando um cansar o outro pegar. E a gente fica naquela bagunça, é uma bagunça boa. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016)

Há uma relação binária entre a seriedade com a brincadeira. O coletivo se sobrepõe ao indivíduo, um trabalhador precisa do outro, e todos tem a mesma finalidade, vencer. Assim se expressa Maffesoli (2003, p.128), “esse conjunto que dá sentido, e não mais um objetivo distante, histórico, político, que se refere a uma perfeição vindoura”. É um instante que parece ser o vivido eterno na sinergia holística. O que está em jogo é a produção de beleza para ser apreciada somente em um instante.

Enquanto a alegoria faz sua apresentação na arena, em seu interior, os artistas que festeja, ainda se desdobram para que tudo ocorra conforme o planejado. Nada tem que dar errado, a hora certa de entrar, em que momento começar um movimento, os seus intervalos e quando parar. Tudo deve estar perfeita sincronia entre a equipe que se encontra dentro da alegoria com o artista de ponta responsável por ela, que deve passar os comandos de acordo com as determinações dos diretores de arena, que tem a responsabilidade de organizar o conjunto folclórico. Confiança e companheirismo na equipe além de sinais previamente definidos ajudam no bom desempenho dessa atividade, conforme declaração de Wilton de Oliveira, vejamos:

A noção de tempo que nós temos dentro de uma alegoria depende de parceria. Tudo é de parceiro, porque se a alegoria tem dois olhos, dois braços, tem duas pernas ou duas mãos, todos tem que estarem em sintonia. Por exemplo, os dois que serão os braços, tem de estarem em sintonia para puxarem juntos, mas sempre um alternando com o outro, para poder o movimento ficar sincronizado. Então quanto um estiver soltando um braço, o outro já tem que estar puxando o seu. Tem que ficar numa sintonia, é por isso que existem os ensaios. Na hora, saberemos quando é o momento exato de puxar o braço da alegoria pois um artista de ponta fica com um walk-talk em frente se comunicando com o artista que está dentro, perto da gente. Todos que entram no Bumbódromo já se posicionaram em seus lugares na a alegoria. Cada um já vai para o seu setor. Lá a gente fica esperando a toada certa começar, aquela que faz referência a alegoria, por exemplo a do ritual. A toada só começa, na hora em que for chegado o momento certo. O artista avisa pelo walk-talk: ‘Quando chegar no momento tal da alegoria, vocês começam’. Aí todos ficam esperando a toada. Depois são dadas outras ordens: ‘Agora vão começando a mexerem os braços’, aí vamos mexendo os braços. O artista de ponta diz novamente: ‘Agora mexam a face’, aí lá dentro o artista responsável vai nos falando, ‘mexam a face, tu mexe aí agora, vai, vai’. É assim que o artista fica dizendo: ‘vai, vai, agora tu, vem cá comigo, levanta o burilete’, e nós levantamos, é assim que vamos lá dentro. De fora é comunicado para o artista que está lá dentro, e este repassa as informações para nós. (Entrevista, 2016).

O tempo dentro de uma alegoria não é linear, é denso de significados. É o momento do grande acontecimento; é o processo de compartilhamento de sonhos inconscientes, fantasias e estéticas diversas. É quando uma força invisível faz a ligação de todos com o Todo, que sustenta a ação. E a teatralidade compartilha com todos a beleza. É quando se dá a experiência de alteridade entre o grande público e todos os que trabalham, os que fazem a alegoria acontecer. O sensível é integrado a razão e aos sentidos de múltiplas potencialidades. Mafessoli (2003, p. 131), explica que existem “fenômenos, ícones, ídolos

que permitem parecer, vibrar, gritar, chorar, rir conjuntamente, enfim, constituir um ‘corpo social’ fundado sobre a partilha do ‘corpo natural’”. É quando se rompe com a hierarquia entre o artista de ponta e os ajudantes, e cada ínfimo movimento ordenado ganha o mesmo valor de uma ordem maior.

Mesmo com toda organização e preparação antecipada das apresentações das alegorias, a montagem completa e os testes finais nunca acontecem dentro dos galpões. É na concentração de cada boi-bumbá que essas etapas são realizadas. “Nós produzimos um trabalho e naquele momento é o ponto final de tudo. Ali que vai acontecer tudo. É lá que tem que valer o esforço das pessoas que pintaram, que esculpiram, que soldaram as ferragens. É o momento em que vamos apresentar o nosso trabalho” (Jonas Cardoso. Entrevista, 2016). O momento que Jonas se refere, é o da movimentação das alegorias nos momentos cênicos predeterminados. Como vimos, isto requer complexidade e muita intimidade do artista com a alegoria e seus mecanismos que produzirão tal movimento. É nesse momento que imprevistos e infortúnios podem acontecer colocando em risco os meses de trabalho das equipes, além de influenciar no desempenho final das alegorias. como nos explica Miguel dos Santos.

Já aconteceu de não dar certo, mas a gente teve que cortar, cortar a escultura, cortar o tubo que vai aguentar o item. A gente corta na hora lá, faltando um dia, ou duas horas antes, a gente corta. Quando a gente sente que passou do limite, onde é para colocar o item, a gente verifica logo na concentração e corta. Por isso que a gente vai uma semana antes para concentração que é para fazer todos os testes, para ver como é que está a luminosidade da alegoria, se as coisas estão bem articuladas ou não. A alegoria, ela só se monta na concentração. No galpão fica tudo bagunçado, a gente nunca consegue montar uma alegoria completa. Só vai montar lá dentro da concentração. Aí a gente vai ver se vai dar certo ou não vai. A gente sabe quando a alegoria não funcionou. E a gente olha para outra alegoria que competiu com a gente, que tudo saiu perfeito, funcionou tudo em todos os detalhes. A gente sabe quando a nossa alegoria estava mais estética e visualmente bonita, mas os elementos não funcionaram, as articulações dos trabalhos, elas não tiveram uma harmonia. Aí a gente percebe que poderia melhorar e poderia conseguir. A primeira sensação que vem é a tristeza de dizer: “a gente poderia ter feito um trabalho melhor”. A tristeza total de saber que o nosso trabalho não foi completo, não pudemos dar o nosso melhor. É triste não poder ganhar. Foram poucas vezes que eu senti isso, sempre que eu trabalhei em alegoria, sempre a minha equipe ganhou. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

Uma das experiências mais dramáticas do processo de criação e produção artística é o corte do que não se faz necessário. É dar limite aquilo que é ilimitado. A alegoria ainda

que esteja bela em si, mas, se no conjunto não funcionar, não produzirá o efeito desejado. Os fatores podem ser múltiplos: a luminosidade, o tempo, a combinação, a música. Que precisam estar interligadas para produzirem inúmeras sensações até o infinito. A ritualização passa pela confecção nos galpões, a concentração na praça e a exposição para o grande público que produz a cultura. Não existe um ensaio específico. Não dá para levar a alegoria antes das apresentações para o centro da arena, pedir para apagarem as luzes e começarem o ensaio de exibição.

Mesmo que sejam feitos teste antecipadamente, desde a montagem das alegorias nos galpões até o último instante antes das apresentações, são exames pontuais, não se avalia o todo. Dessa forma nada é a priori, tudo irá acontecer no exato momento em que a obra se mostra, quando revelará sua “aura”. É uma luminosidade única e irreparável. A beleza da alegoria de um boi-bumbá, não poderá perder para a beleza da alegoria do boi-bumbá adversário. Talvez aí resida o motivo da tristeza no momento da derrota. Nasce, entretanto, um novo ânimo, de descobrir novos caminhos no mar infinito da criação. Ganhar e perder, sensações que se misturam intimamente, mas que levam a aceitar a finitude com júbilos.

Ainda que o espaço e o momento sejam de festa como já observado, nem tudo que acontece durante as apresentações são alegrias, muitos relatos nos falam de acidentes ocorridos com os artistas que empurram e operam as alegorias durante as apresentações. Histórias que transitam apenas nos bastidores, ditas com naturalidade e que nos revelam os perigos por trás das belas apresentações. O artista de boi-bumbá está sujeito a vários riscos que o cerca no processo das apresentações, que inicia com as alegorias sendo transportadas da concentração para a porta de entrada da arena, continua com a montagem e execução e desmontagem dos módulos alegóricos, e se encerram com sua retirada do Bumbódromo, sendo levada de volta para a concentração. Como identificamos no relato abaixo:

Já vi gente perder o dedo, porque num movimento que exige muita força, ele soltou a manivela sem travar. Que fez um rápido movimento reverso e decepou o seu dedo. Tivemos que deixar os movimentos da alegoria solto, travamos do jeito que estava e tiramos ele de lá. Não tinha como continuar, esculhambou tudo. Fomos embora levar o cara para enfermaria e ele perdeu dois dedos da mão e do pé.

Também quando se acopla uma alegoria com a outra, muitas vezes, os paikicés ou os Kaçauerés, são os que mais sofrem pois desconhecem o formato final. Se vamos unir um lado para montar a alegoria, temos que ficar empurrando pelo outro lado. Se nesse momento ficar uma pessoa no meio, essa pessoa pode sofrer um acidente pois na hora da montagem, esta pessoa tem que correr para sair dali. Porque senão ela vai ser imprensada. Eu já vi muitos serem imprensadas durante a acoplagem das alegorias.

Sorte que as laterais quando são de pano dá para furar, a gente rasgar e o imprensado sai no meio, por dentro da alegoria, é menos perigoso. Mas quando é de madeira ou de ferro, ou ainda um paredão, a pessoa fica lá até a hora do módulo sair de dentro da arena. Mas não morre porque o pano estica e a pessoa fica lá e a gente dá um jeito. Na hora da apresentação a gente sempre anda com uma faca e com a lanterna, que é justamente por causa dessas coisas. (Carlos Parintins. Entrevista, 2016).

Os artistas dos galpões se observam como trabalhadores diferenciados, isso faz ampliarem seus conceitos sobre suas próprias atividades. Miguel dos Santos assim exemplificou: “Eu trabalho, brinco e compito. Porque ao mesmo tempo que eu estou executando o meu trabalho, que estou fazendo os movimentos e tal, ao mesmo tempo a gente está cantando as músicas”. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016). E quando a apresentação termina de acordo com o planejado, “sentimos também um alívio. Um alívio de saber que conseguimos, deu tempo, deu tempo”. (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016), daí a última etapa de um ritual que se iniciou com o primeiro dia de trabalho no galpão é a comemoração do grupo patrocinada pelo artista de ponta, que varia de acordo com cada equipe, mas que no geral todos se abraçam, alguns fazem agradecimentos e todos bebem enquanto comentam as próprias apresentações e a do boi-contrário ao mesmo tempo em que fazem planos para melhorarem ainda mais no próximo ano. Por ora o Jogo terminou, mas nenhum jogador comenta ou insinua seu abandono.

O racionalismo moderno enfatizou a razão objetiva. A contemporaneidade descobre que sem a subjetividade o conhecimento não estaria por completo. O inconsciente, o surrealismo, o imaginário, a arte, são termos que nos levam a explorar a alma humana e sua subjetividade. Antes de tudo, essa visão sublinha a vida, o vivido ao poder do racionalismo. Cada singularidade contém o todo, o cosmo, o mundo. Segundo Deleuze é “no lado de dentro da vida, do trabalho e da linguagem, no qual o se aloja” (2005, p.104), é aonde dorme, mas, a cada manhã renasce para conhecer o mundo. O eu interior, a alma humana está, muitas vezes, influenciada pelas relações de forças sociais, e pelas artimanhas do poder que está no exterior. A alma humana vive de lembranças, memórias, paixões, sensações, prazer e imaginário, que vai desconstruindo sua individualidade e subjetividade. Os sonhos duplicam e aumentam os valores da realidade. Porém, “a subjetivação do homem livre se transforma em sujeição: por um lado é a submissão ao outro pelo controle e pela dependência” (*IBIDEM*, p.110). Os trabalhadores dos galpões de boi-bumbá, ao mesmo tempo, objetivam em seu trabalho e subjetivam em sua alma com cantos e júbilos. O alívio final será por ter vencido todas as agruras ao se entregar por inteiro ao trabalho.

CAPÍTULO III

A ESPETACULARIZAÇÃO E OS TRABALHADORES ANÔNIMOS

Um homem se humilha, se castram seu sonho,
seu sonho é sua vida, e vida é trabalho. E sem o
seu trabalho, o homem não tem honra, e sem a
sua honra, se morre, se mata. Não dá pra ser feliz,
não dá pra ser feliz.

(Gonzaguinha).

3.1 A expansão da festa e seus significados

A festa do boi-bumbá de Parintins se destaca no cenário regional de outras manifestações culturais, ainda que semelhantes, pois, está arraigado imaginário coletivo como expressão cultural dos parintinenses. O folguedo antes relacionado ao auto do boi que percorria as ruas da cidade, teve na sua expansão, a incorporação de diversos agentes e de novos espaços, pois a brincadeira, antes restrita às vias públicas e constituída por grupos familiares, começou a ser organizado pelo poder público local a partir da Lei nº152/77 – PGPMP, de 09 de janeiro de 1977. Esta lei oficializou o Festival Folclórico de Parintins, investindo na espetacularização como estratégia de projeção de governo e da cidade após a iniciativa positiva de organização iniciada por parte da Igreja Católica e de grupos de comerciantes locais uma década antes.

A expansão da festa supõe, como diretriz do seu desenvolvimento, um desafio no sentido de aperfeiçoar e estilizar o Festival sem deixar de conservar a cultura. Inicialmente foi difícil fazer a mudança sem perder a tradição. A partir de 1965 os bois-bumbás passaram a disputar o Festival tendo como elemento principal a criatividade artística. Quem vencesse essa disputa, era o campeão. Ocorre, uma tensão entre tradição e inovação artística. O Folclore é tradição no sentido que transmite para as novas gerações valores arquetípicos, ao passo que as culturas populares estão em continua mudança. A grande força ou desafio do Festival é reelaborar-se artisticamente sem perder a tradição.

O fazer artístico é uma continua intervenção, criação e reinvenção. A tensão entre o tradicional e a inovação é uma das molas propulsoras. Os mesmos elementos são representados de novas maneiras a cada ano. Oficialmente, a festa do boi passou a ser incluída na programação festiva local que já contava com outra, a da padroeira, abrindo posteriormente frestas no calendário de eventos do Estado. Assim a legislação que criou o Festival também previu que “o Município de Parintins poderia, mediante convênios, realizar o Festival Folclórico em parceria com o Governo do Estado e entidades oficiais privadas,

preservado o Direito Municipal” (LEI nº 152/77, p. 02), abrindo o caminho para a parceria entre a Prefeitura e o Governo do estado.

A lei nº152/77 que em seu artigo 1º já preconiza sobre a necessidade de “preservar e aprimorar o folclore local, considerando a maior expressão cultural de Parintins” (*IDEM*, 1977, p.01), justificando o incentivo a festa e sua inserção no calendário de eventos do Estado. Pelo decreto nº33.684, de 26 de junho de 2013, os bois-bumbás Caprichoso e Garantido tornaram-se Patrimônio Cultural do Estado do Amazonas. Em 2016 o gênero musical, toada de boi-bumbá, tornou-se Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial com a aprovação da lei nº4477/2017. Em razão da relevância do Festival de Parintins, adotou-se o discurso de que o boi-bumbá é a expressão cultural do amazonense.

O constante engrandecimento da festa, antes pensada e organizada nos meios populares, sendo relacionada diretamente com as celebrações religiosas para homenagear os santos católicos – Santo Antônio, São João e São Pedro – contribuiu para o surgimento de um calendário específico. Inicialmente foi adotado os dias 28, 29 e 30 de junho de cada ano como data fixa para a disputa entre bois-bumbás Caprichoso e Garantido, com o festival iniciando impreterivelmente na segunda quinzena do mês com apresentações de danças e quadrilhas folclóricas que também concorrem ao título de primeiro lugar. Ainda hoje o Festival de Parintins tem essa configuração, sendo que, desde o ano de 2005, os três últimos dias do mês de junho, destinado a disputa dos bois-bumbás, foi substituído pelo último final de semana do referido mês, como podemos observar abaixo no projeto de lei sancionado pela prefeitura municipal. Vejamos:

LEI Nº 0336/2005-PGMP

ALTERA A REDAÇÃO DO ART. 2º DA LEI MUNICIPAL N. 152/96 – PGMP, QUE OFICIALIZA O FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS.

O cidadão Frank Luiz da Cunha Garcia, Prefeito Municipal de Parintins em Exercício, no uso de suas atribuições legais que lhes são conferidas no art. 65 da Lei Orgânica Municipal de Parintins.

Faz saber aos cidadãos de Parintins que a Câmara Municipal em Sessão Extraordinária realizada dia 11 de janeiro de 2005, APROVOU e eu SANCIONO a seguinte,

L E I

Art. 1º O art. 2º da Lei Municipal passa a vigorar com a seguinte redação: Fica o Município responsável pela organização e realização do Festival Folclórico de Parintins que será realizado anualmente, no tríduo que

corresponde aos dias da semana de sexta-feira, sábado e domingo, do último fim de semana do mês de junho.

Art. 2º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas às disposições em contrário.

GABINETE DO PREFEITO MUNICIPAL DE PARINTINS, em 17 de janeiro de 2005.

Frank Luiz da Cunha Garcia
Prefeito Municipal de Parintins

O principal motivo da mudança na data de apresentação dos bois-bumbás, que se mantinha inalterada há mais de três décadas, foi a constante diminuição do número de turistas e visitantes que todos os anos prestigiam o Festival. Os dias 28, 29 e 30 de junho, por vezes coincidiam com os primeiros dias da semana. O que dificultava ou cerceava a chegada do público para participar da festa. Essa data tida na cidade como inalterável por ser tradição do local, foi quebrada diante da exigência do mercado.

No ano de inauguração do Centro Cultural e Desportivo Amazonino Mendes, o Bumbódromo, em 1988, quando se realizou o 23º Festival Folclórico de Parintins, os bois-mirins passaram a fazer parte do festival, juntamente com as danças e quadrilhas. O mais antigo a competir pelo título de campeão é o Boi-Bumbá Mineirinho, fundando por dona Leonor Ferreira, em 1977 e que, até a competição daquele ano, ainda saía pelas ruas da cidade como nos pretéritos tempos de Caprichoso e Garantido.

O termo boi-mirim é usado para identificar os outros bois-bumbás que também competem todos os anos no Festival Folclórico de Parintins. Participam dessas agremiações as crianças, mas também jovens e adultos. Até o ano de 2007 as disputas pelo título de campeão das danças, quadrilhas juninas e bois-mirins, aconteciam na arena do Bumbódromo. No ano seguinte, com a justificativa de reforma que ocorreria no local, as competições passaram a ser realizadas em um espaço improvisado em seu entorno, na Praça dos Bois.

Os quadros elaborados por nós para explicitar esses folguedos estão dispostos da seguinte forma. O primeiro, referente as manifestações folclóricas do segundo grupo⁸⁶ que fizeram parte do 42º Festival Folclórico de Parintins e se apresentaram nos dias 20, 21, 22 e

⁸⁶ Na configuração do Festival de Folclórico de Parintins, o 1º grupo é referente a competição entre os bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Não existe mobilidade por parte das agremiações folclóricas ou o trânsito entre os grupos. No 2º grupo as agremiações estão subdivididas por chaves identificados por letras de acordo com o tipo de manifestação folclórica a ser apresentada.

23 de junho de 2007, último ano em que as disputas aconteceram na arena do Bumbódromo, nele, competiram dezesseis grupos de danças e quadrilhas além dos bois-mirins Estrelinha, Mineirinho e Tupy. O segundo diz respeito as agremiações do segundo grupo que competiram no 52º Festival Folclórico que aconteceu nos dias 23, 24 e 25 de junho de 2017, agora na Praça dos Bois desde o ano de 2008, com a mesma configuração anterior. Vejamos:

Festival Folclórico de Parintins 2007

Chave	Categoria	Data da disputa	Grupo folclórico de acordo com a ordem de apresentação
A	Quadrilhas caipiras	20.06.2007	As Fofinhas, Os Caipiras na Roça, Fogueira na Roça e Tapuios na Roça
B	Quadrilhas e danças	21.06.2007	Os Filhos de Hippies, Unidos do Itaúna, Originais do Folclore e Dança Portuguesa
C	Quadrilhas e danças	22.06.2007	Cangaceiros de Lampião, Camponeses na Roça, Os Mexicanos na Roça e Fogo na Roça.
D	Quadrilhas e danças	23.06.2017	Dança Arte de Folclorear, Os Cowboys na Roça, Dança Parintintin e Discípulos de Shaolin
Bois-mirins	Bois-mirins	24.06.2017	Estrelinha, Mineirinho e Tupy

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2017.

Festival Folclórico de Parintins 2017

Chave	Categoria	Data da disputa	Grupo folclórico de acordo com a ordem de apresentação
A	Quadrilhas caipiras	23.06.2017	Os Tapuios na Roça, Fogueira na Roça, As Fofinhas na Roça e Caipiras na Roça
B	Quadrilhas e danças	23.06.2017	Os Filhos de Hippies, Festa na Roça, Os Cowboys e Dança Portuguesa
C	D. T. C. ⁸⁷	24.06.2017	Explosão na Roça, Fogo na Roça, Camponeses na Roça e Esperança na Roça
D	Quadrilhas e Danças	24.06.2017	Dança Flor da Vitória Régia, Discípulos de Shaolin, Os Originais do Folclore e Magia Country
Bois-mirins		25.06.2017	Mineirinho, Estrelinha e Tupy

Fonte: Deilson Trindade. Pesquisa de campo, 2017.

Ao que tudo indica, ocorreu uma experiência do acaso, os primeiros organizadores não imaginaram que o Festival poderia ganhar uma dimensão que ultrapassaria os limites da

⁸⁷ Danças Tradicionais das Comunidades. (Explosão na Roça da Comunidade do Macurany, Fogo na Roça da Comunidade do Aninga, Camponeses na Roça da Comunidade do Parananema e Esperança na Roça da Comunidade Boa Esperança do Zé Açú).

quadra paroquial, se transformando num grande evento. O Festival Folclórico de Parintins desde seu primeiro ano de realização jamais foi resumido à disputa entre os bois-bumbás Caprichoso e Garantido, ainda que esses sejam os mais evidenciados e que recebam também os maiores recursos públicos e privados para a realização de seus espetáculos. Além das Associações Folclóricas Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido, existem também a Associação Folclórica de Quadrilhas e Danças de Parintins; as Associações Folclóricas: Boi Estrelinha, Boi Campineiro, Boi Tupi e Boi Mineirinho. Também existe o festival dos bois-bumbás em miniaturas que acontece a 18 anos, no mês de agosto, com a disputa entre os Mini bois-bumbás Caprichoso e Garantido, estando em 2018 na sua 18ª edição⁸⁸. Estes também estão constituídos em Associação Folclórica Mini Boi-Bumbá Caprichoso e Mini Boi-Bumbá Garantido.

Com toda essa efervescência cultural na cidade, o mês de junho tem um sentido especial para os parintinenses pois, a efemeridade da festa mobiliza parte de sua população que se prepara para o Festival em seus variados segmentos. E mesmo quem não tenha nenhuma ligação direta, não fica alheio aos acontecimentos da cidade que se prepara para as apresentações folclóricas e para receber os visitantes. A ideia de cidade cultural e festiva que permeia a mentalidade local, ultrapassou a memória coletiva. A Lei nº3729 de 27 de março de 2012, reconhece o município de Parintins como a capital da cultura e do folclore no Estado do Amazonas.

A lei 13.571 de 21 de dezembro de 2017, concedeu ao município o título de Capital Nacional do Boi-Bumbá. Essa mentalidade juntada a ideia de efervescência cultural e festiva também é comprovada por quem visita a cidade nesse período. Como podemos observar no jornal Folha de S. Paulo de 13 de julho de 2017, que em seu caderno de turismo trouxe reportagem intitulada Festival de Parintins transforma cidade em show de cultura amazônica. Logo em seu primeiro parágrafo é possível identificar essa mentalidade a partir da fala dos entrevistados e a concepção o autor:

“Estou indo para Paris”, costumam dizer orgulhosos os manauaras e moradores das comunidades amazônicas vizinhas quando enfim chega o final de junho e é hora de tomar o rumo para Parintins por barco, em 99,9% dos casos, ou por avião.

⁸⁸ Informação obtida em <https://www.parintins.am.gov.br/?q=277-conteudo-89142-caprichoso-e-garantido-em-miniatura-fazem-a-festa-no-sabado-25>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

O gracejo procede. Afinal, a cidade à margem direita do Amazonas, 370 km a jusante de Manaus, é, como disse Hemingway sobre a capital gaulesa, uma verdadeira festa. Aqui, uma festa a céu aberto⁸⁹.

No livro *Paris é uma festa*, Ernest Hemingway (2013, p.8), ao escrever a um amigo sua impressão sobre a capital francesa da *Folle Époque*⁹⁰ declarou que: “se, na juventude, você teve a sorte de viver na cidade de Paris, ela o acompanhará sempre até ao fim [sic] da sua vida, vá você para onde for, porque Paris é uma festa móvel”. Talvez seja esse o sentido da espetacularização do Festival Folclórico de Parintins, deixar marcas indelévels em quem o vivencia, e para isso, a cidade se mobiliza para fazer a melhor festa, deixando transparecer a pavulagem⁹¹ do parintinense, muito falada e cantada nas toadas de boi-bumbá para exaltar sua autoestima, sua tez miscigenada e seu lugar de pertencimento, tido como terra festeira, acolhedora, singular e de artistas natos que modificaram uma festa, a transformando em espetáculo.

Foi ousando se destacar na festa em homenagem ao deus grego Dionísio, que por volta de 530 a.C., Téspis de Icaria, um corifeu⁹², escreveu um ditirambo⁹³ não religioso e o apresentou fora dos templos gregos, com um diferencial, havia alguém que cantava em primeira pessoa e um coro que respondia, algo impensável para a época (VERNANT, 2001). E usando uma máscara ornada com cachos de uvas, ele entra em Atenas todo pávulo em sua carruagem, “o carro de Téspis”, e do tablado, com toda pompa exclamou: “eu sou Dionísio”, tirando o discurso da terceira pessoa e assumindo o protagonismo da encenação, e ao transgredir com caráter religioso do ditirambo, talvez tenha sido Téspis, o primeiro pávulo da história e a inspiração para o protagonismo dos parintinense na festa do boi-bumbá.

Ser pávulo, também é buscar atrair para si o máximo de atenção, mais um motivo para que o Festival deva ser exuberante. Como Téspis, que se colocou no lugar de um deus,

⁸⁹ TEDESCO, Luiz Antônio. Festival de Parintins transforma cidade em show de cultura amazônica. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 jul. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/turismo/2017/07/1900706-festival-de-parintins-transforma-cidade-em-show-de-cultura-amazonica.shtml>>. Acesso em: 30/07/2017.

⁹⁰ Para Batista (2012), a *Folle Époque* ou loucos anos 20, diz respeito aos comportamentos e acontecimentos Pós-Segunda Guerra Mundial marcado pela quebra de tabus e paradigmas e pelo crescimento econômico até a crise de 1929.

⁹¹ Em Parintins o termo se refere a pessoa que tem orgulho próprio. É um neologismo relativo ao pavão, a sua formosura e pompa. Também pode ser interpretado como o ato de querer aparecer, de tentar se destacar das outras pessoas.

⁹² Durante a colheita da uva, os gregos antigos faziam homenagens a Dionísio, deus da vegetação e do vinho, realizando grandes procissões que buscavam contar sua história a partir de um coro que era dividido em semicoros, que dialogavam entre si lembrando a vida da divindade em terceira pessoa. O líder dos semicoros era chamado de corifeu.

⁹³ Louvor religioso em que se contava em terceira pessoa a história do deus grego Dioniso. Era constituído de cantos e narrativas que eram recitados pelo cantor principal, o corifeu, e pelo coral que o acompanhava.

ao fingindo sê-lo, o parintinense procura se colocar como o ator principal da encenação do Festival, causando assim, diversas reações em quem visita Parintins, algumas de desconfiança, como teve Sólon, legislador grego, que ao assistir a uma apresentação de Téspis o chamou de *hypocrités*, ou hipócrita, por fingir ser quem não era, e o questionou se não sentia vergonha em mentir (BERTHOLD, 2000), ouvindo como resposta de Téspis que estava apenas brincando.

Quando o boi que brincava nas ruas, em frente à residência dos seus simpatizantes, é transferido para a arena, para uma competição que deva gerar um campeão, começa a se intensificar o processo de espetacularização. É um processo lento e complexo que envolve vários elementos, tais como: busca pela visibilidade do poder público estadual e federal, com o intuito de se obter recursos para investimento em melhorias na infraestrutura da cidade, outra, abrir uma frente de trabalho na área artística e cultural nas mais variadas ocupações.

Busca-se espetacularizar um contexto folclórico e embeleza-lo numa estética moderna para atrair o maior número de pessoas. Dessa maneira, tende a fazer do fato folclórico uma mercadoria vendável e atraente. O ostentoso acrescenta ao fenômeno uma grande força simbólica. O fim último desse processo é o incremento econômico da cidade. A raiz do espetáculo está no sucesso da economia em criar produtos para a grande mídia.

Num olhar diacrônico, Parintins foi, por vários motivos, destaque no Estado do Amazonas. Na década de 1960, na administração do prefeito Dejarde Vieira (1964-1969), Parintins recebeu o título de Cidade Modelo. A população se intitula acolhedora e tem orgulho de seu pertencimento à cidade. Muitos visitantes ficam enamorados por esta convicção. Em 50 anos de Festival, engendrou-se um processo cultural artístico de grande relevância. Criou-se uma nova criação a brincadeira de rua dos bois-bumbás, num intenso processo criativo em que mitos, lendas, cotidiano, são reinventados com grande plasticidade atraindo, por sua beleza, uma imensa quantidade de pessoas.

Estas características tidas como inerentes ao parintinense é compartilhada por todos, a pavulagem é assimilada e aceita pelos ilhéus, como observamos nesse trecho da toada de Adriano Aguiar para o CD Caprichoso 2016, que exalta essas pretensas qualidades que permeiam o imaginário coletivo da cidade, justificada por um aspirado passado histórico beligerante e de resistência. Mas também de miscigenação, cuja a matriz étnica dos Tupinambá deu origem aos parintinenses advindos dos Parintintin, do qual deriva o nome da cidade. Vejamos:

Viva Parintins!

Nossa gente é mistura cabocla / De negro, de índio / **O nosso sangue é tupinambá / Parintintin, do índio aguerrido** / Bumba meu boi, agora é boi-bumbá / Tenho a raiz do povo nordestino / Feliz é o balanço que vem dessa ilha / E desse jeito nossa gente canta / Se mexe na ginga da Ilha Tupinambarana / Feliz estou e é desse jeito que meu boi me faz / **Teso, guerreiro audaz / Que luta, que segue e não esmorece quando vê um desafio** / Então vem! Vem! / Amor, calor / Paixão é fogo, é brasa / Amor bateu, ferveu, esquentou / Rufou tambor / Azul é povo, é caprichoso / É dança, andança de boi / **Na frente da minha ilha passa o rio mais porreta / Meu boi já está falado em quase todo o planeta / Mas manque a pavulagem do parintinense!** / Olha já!

Poder-se-ia dizer que o povo de Parintins consegue afirmar a sua identidade nesse contexto do Festival. A pavulagem é um expoente desse presente e um aspecto de autoidentificação que também encontra guarida na cultura indígena de luta e resistência, portanto, de orgulho próprio. A espetacularização da festa feita pelos parintinenses criou uma representação de identidade amazônica que reforça essa memória de altivez, imagens que nem sempre reproduzem o contexto histórico, pois “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que a forjam” (CHARTIER, 1988, p.17), o que nos parece o caso aqui.

A representação coletiva é a matriz do discurso que não necessariamente se alinha à prática, mas que “descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (IBIDEM, p.19), e ainda que não haja uma relação direta da tribo dos Parintintin com a população atual da cidade, a memória local se encarregou de entrelaçar essa identificação. É nessa ancestralidade que todos acreditam, como podemos perceber na música gravada⁹⁴ por Chico da Silva em 1981 que “tornou-se o hino oficial da cidade de Parintins” (NOGUEIRA, 2014, p.129), composta por ele e Fred Góes⁹⁵, e que hoje canta-se na cidade como um fato histórico, reforçando a memória coletiva.

Cantiga de Parintins

Na ilha Tupinambarana nasceu Parintins que eu vou decantar
Parintins dos Parintintins [sic] nome da tribo desse lugar (bis)
No seio da mata virgem, a pureza das araras
O som do silêncio morno, a maloca dos caiçaras

⁹⁴ A música Cantiga de Parintins está no lado 2, faixa 06 do LP *Chico da Silva: Os afazeres*, lançado pela gravadora Polydor/PolyGram do Rio de Janeiro.

⁹⁵ No disco o autor Fred Góes aparece com o nome de Freddy.

O canto da ariramba, barranco do rio mar
 O som roco de remanso, o mormaço branco no ar
 O catar do miri miri, mari mari e taperebá
 O cheiro de muruci, o vinho de patauí (bis)
 Na ilha Tupinambarana nasceu Parintins que eu vou decantar
Parintins dos Parintintins [sic] nome da tribo desse lugar (bis)
 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 [sic], e a dança do tangará
 Terra de dona Siloca, pastoras e meu boi bumbá
 A pesca da paraíba, viração de tracajá⁹⁶

A música tenta captar os cantos, os odores, os sons, os mormaços, que vem da floresta. A natureza reina neste lugar. Por um prodígio da vida, nasce a cultura, ou seja, Parintinense é um povo inventado, inspirado numa tribo indígena, plantando, colhendo, e se alimentando de diversas formas. Primeiro vem o comer os peixes das águas, depois o lúdico, nas brincadeiras de criança, e finalmente, para coroar se cria as pastorinhas e o boi-bumbá. Há uma relação intermitente entre a natureza e a cultura.

Se a pavulagem do parintinense é o aderente entre passado e presente, também a consideramos o estímulo para os trabalhadores de galpão que se empenham em realizar a cada ano um espetáculo de superação, pois para eles, “o mais prazeroso é ouvir os aplausos, é ver sorriso das pessoas, ver seus olhos brilhando, e todos saberem que foram nossas mãos que fizeram tudo isso” (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016). Podemos inferir que, “assim como os indivíduos expressam suas vidas, assim elas são. E o que elas são, portanto, coincide com sua produção, tanto com o que produzem quanto como o produzem” (MARX, 1985, p.113), e deste modo, a pavulagem obriga a espetacularização.

A busca é, portanto, pela *poiesis*, num entrelaçamento entre a cidade e seu ritual festivo, que, não obstante, é utilizado para construir sua unidade e (re) significar a identidade dos grupos sociais que a promovem, ficando evidente quando, se celebram em maior número os valores culturais indígenas e outros criados para a ocasião, pois a festa tem o poder de mobilizar ou forçar as identidades locais além de perdurar e reproduzir a memória.

Em 2017 estimou-se que cerca de 70 mil visitantes⁹⁷ estiveram na cidade de Parintins durante a realização do Festival Folclórico, a maioria vinda de barco com saída de Manaus

⁹⁶ Composição de Chico da Silva e Fred Góes para o LP: Chico da Silva, os afazeres. Rio de Janeiro: Polydor/PolyGram, 1981. 1 LP. Lado 2. Faixa 06.

⁹⁷ Dados obtidos em <<http://www.brasil.gov.br/turismo/2017/06/festival-de-parintins-comeca-e-deve-atrair-70-mil-turistas>>. Acesso em 31 de maio de 2016.

num percurso pelo rio Amazonas que dura em média de 18 a 24 horas, sendo que boa parte desses visitantes fica hospedada na própria embarcação que os trouxeram. O mesmo trajeto feito em lanchas rápidas que levam de 8 a 10 horas e de avião de 45 minutos a 1 hora. Esses, se hospedam em casas de amigos e parentes, além de hotéis e pousadas disponíveis.

Há também quem alugue casas e quartos nesse período. Para a prefeitura da cidade, os visitantes injetam na economia local cerca de 50 milhões de reais por ano e geram aproximadamente 5 mil empregos diretos e indiretos. Os turistas, em sua maioria, circulam a pé ou são conduzidos em triciclos a pedalo pelas ruas, no movimento que vez ou outra é interrompido pelas gigantescas alegorias dos bois-bumbás, que cruzam o trânsito numa procissão em direção ao Bumbódromo.

A imagem impressiona e enche os olhos. O imaginário artístico sai às ruas em forma de animais da fauna amazônica ao lado de seres lendários regionais se entrelaçam com representações da floresta e do cotidiano local, todas sendo conduzidas de um lado pelos *Paikicés* do Boi-Caprichoso, e de outro, pelos *Kaçauerés* do Boi-Garantido, num concerto antagônico, mas harmônico. Durante todo o trajeto gritos de guerra e de empoderamento podem ser ouvidos. Armados com luvas, botas e capacetes, esses trabalhadores empurradores de alegorias, como se autoidentificam, conduzem para a batalha tribal as gigantescas armas de guerra desde às 7 horas da manhã, quando parte da espetacularização da festa já está nas ruas.

O contato com os módulos durante todo o trajeto vai deixando marcas em suas indumentárias e corpos: uma camisa que rasga, uma luva que se perde, uma bota sem seu par que ficou pelo caminho. Manchas de óleo, graxa, ferrugem e tinta, e também sangue, obtidos a partir do contato bruto com as alegorias, vão compondo as pinturas corporais destes trabalhadores enquanto caminham empurrando as alegorias para a grande batalha na arena.

É o trabalho dos artistas de galpão num desfile sincronizado de alegorias que encantam o visitante que passa admirando a grandiosidade dos módulos alegóricos, que fazem com que Parintins se assemelhe a Ilha dos Gigantes⁹⁸, mas ao contrário de Polifemo⁹⁹,

⁹⁸ Analogia feita a ilha dos gigantes ciclopes, narrado na Odisseia de Homero, na qual Odisseu, no latim Ulisses, depois de algumas intempéries em alto mar, quando do regresso a Ítaca, sua terra natal, após ter vencido a guerra de Troia chegou com parte de sua tripulação. Entre os gigantes que habitavam a ilha, havia Polifemo, que o aprisionou em sua caverna juntamente com seus companheiros com o intuito de devora-los um após outro, Ulisses seria o último, mas conseguiu escapar enganando e cegando o gigante.

⁹⁹ Na mitologia grega Zeus era considerado o deus da hospitalidade e o protetor dos estrangeiros. No encontro com Polifemo, Odisseu apela ao gigante pela sua hospitalidade, lembrando que os deuses protegiam quem acolhesse os que precisavam, mas, contrariamente, este ignora o apelo feito por Ulisses pois desconhece as leis sagradas da hospitalidade grega.

tomam as ruas para anunciar a hospitalidade parintinense¹⁰⁰ e a grandiosidade do espetáculo produzido nos galpões de boi-bumbá. E, como num jogo de xadrez, ao chegarem no Bumbódromo, cada peça vai sendo posicionada à espera do momento certo da jogada, o jogo do trabalho também anuncia a ludicidade do espetáculo, a *poiesis* está materializada em cada escultura, no acabamento, em cada detalhe, na forma de produzir e criar.

Os gregos antigos utilizavam o termo *poiesis* para expressar o ato de produzir de forma criativa a partir do trabalho manual, a obra que fazemos e nos identificamos nela, “a minha criação, na qual crio a mim mesmo na medida em que crio no mundo” (CORTELLA, 2009, p.21), condição oposta a alienação, proposta por Marx em que o trabalhador é apartado daquilo que produziu, estranhando seu próprio produto, e não se reconhecendo naquilo que ele mesmo construiu, e nem tampouco visualiza sua essência, pois produz a riqueza do capitalismo enquanto gera sua própria pobreza. Os trabalhadores dos galpões se reconhecem em suas obras, elas são parte deles, e isso pode ser observado na fala de Miguel dos Santos ao nos relatar a tristeza que sentia ao ver uma alegoria que ajudou a construir ser abandonada na rua após o festival e que terminou sendo destruída pelos transeuntes. Observemos:

Eu trabalhei no ano passado no Garantido e uma alegoria que eu ajudei a produzir diretamente, ainda lembro era uma sereia, no retorno para o Bumbódromo, ela quebrou seu eixo central e por conta disso nem chegou a entrar de volta no galpão. Ela ficou lá fora do galpão, e todo dia quando eu passava por lá, seja para ir para ao trabalho ou indo para a escola, eu via a alegoria jogada lá fora e então pensava ‘meu trabalho foi em vão’. Olhava e me dava uma tristeza muito grande de ver as pessoas indo lá e destruírem a alegoria, muitas crianças brincavam nela e com isso também a quebravam. (Entrevista, 2016).

A obra para o artista é sua alma, ou melhor, é algo pulsante que brota do seu ser, ele existe por causa dela, constrói a si mesmo na medida em que também constrói as alegorias, se vê no que faz, e ainda que ocorram atrasos de pagamento ou horas a mais trabalhadas, jamais abandonam sua criação, isso seria abandonar a si mesmos, pois, “o importante para nós artistas, é que o nosso trabalho dê certo na arena. Que todo o processo que nós esquematizamos dê certo, isso para nós é o mais gratificante” (Wilton de Oliveira. Entrevista, 2016), eis a sua *poiesis*.

¹⁰⁰ O Jornal A Crítica de 23 de junho de 2015, em seu caderno especiais, trouxe uma matéria de Lorena Serrão intitulada: “Famoso pela hospitalidade, povo parintinense recebe milhares visitantes de braços abertos”, onde a jornalista exalta a receptividade e a hospitalidade dos moradores da cidade com os visitantes e turistas.

Ao criar a obra de arte, o artista faz a passagem do não-ser ao ser¹⁰¹ que materializa a poesia, numa relação do artista trabalhador que, por vezes, se personifica em Pigmalião¹⁰² e sua obra prima, Galatéia. Como disse Jonas Cardoso “você namora por dois meses aquela peça, não quer que nada interfira na construção daquele trabalho” (Entrevista, 2016). Assim, concretiza-se a realidade, a capacidade de fazer existir algo que não existia antes, que fazem a espetacularização do festival folclórico de Parintins, que não é somente seu ofício, suas criações artísticas também são a materialização de seus desejos e de suas consciências.

3.2 Os trabalhadores invisíveis no espetáculo

Há uma relação dialética entre o trabalho em si e a arte produzida nos galpões dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido. A arte nos remete a “um transe de felicidade, de graça, de emoção, de gozo e de felicidade” (MORIN, 2007, p.132), e por outro lado, o trabalho envolve fadiga, força física, cansaço. Temos que compreender esta relação conflituosa. O artista trabalhador é influenciado pelo seu próprio produto, a arte. Ela, além de produzir um produto de beleza, produz um pensamento criativo sobre a sociedade. Morin (2007, p. 132), afirma que “a estética alimenta o imaginário e é, em parte, alimentada por ele.” O imaginário é repleto de sonhos, utopias para a organização da sociedade, e ao mesmo tempo, fonte de ideias que podem encobrir a exploração dos trabalhadores nos galpões.

Os artistas de bois-bumbás transformam em formas e cores as aspirações provenientes dos mitos e lendas amazônicas e africanas. Nessa transposição é enfatizado, mais fortemente os aspectos positivos e, deixam de lado, as contradições que vem do mundo da natureza. O Festival de Parintins é exuberante como exuberante é a vida, fruto de um gigantesco esforço físico, mental e emocional de todos os artistas. No espaço dos galpões a criatividade é infinita, assim como a liberdade reinante na floresta.

Os artistas usam o método de bricolagem¹⁰³, em que tecem diferentes elementos disparens encontrados na natureza e vivenciados no processo criativo. Os mitos e lendas

¹⁰¹ Para Platão criação (*poiesis*) e poesia (*poiema*) tem significações semelhantes pois advém da mesma origem. Em O banquete (PLATÃO, 1991, p.79) ele afirma: “sabes que ‘poesia’ é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas”.

¹⁰² Pigmalião foi rei de Chipre e um hábil escultor que dedicava horas do dia à sua arte. Sua obra-prima foi uma figura feminina feita em marfim com grande beleza e perfeição que se apaixonou por ela ficando horas com a estátua. Pediu a deusa Afrodite para que encontrasse uma mulher semelhante à sua escultura. Não encontrado a deusa nenhuma mulher na terra que se assemelhasse ao pedido feito, deu vida a obra e a chamou de Galatéia. Pigmalião casou-se com sua criação e com ela e teve dois filhos, Metarme e Pafos.

¹⁰³ Para um melhor entendimento do termo, sugerimos a leitura do livro O pensamento selvagem, de Claude Lévi-Strauss pela Editora Papyrus, 1989.

continuam a encantar, mesmo que seus conteúdos possam ser desacreditados, mas, possuem uma força que é a base da estética dos bois-bumbás. Essa estética sofre forte influência do mito, da magia e das religiões que povoam a Amazônia, sem ser, necessariamente mítico, mágico ou religioso. A estetização no Festival de Parintins, permite novas e intensas emoções. O trabalho artístico nos galpões espetaculariza os grandes apelos sociais e emocionais da Amazônia.

Os artistas bebem o universo povoado de espíritos existentes na região. São seres sobrenaturais, lendas fabulosas, quimeras, milagres, metamorfoses, sonhos que fazem parte da estética dos bois-bumbás (MORIN, 2007). O mundo empírico que vivemos é pautado por regras, leis, mídia, obediências ao mercado. O Festival Folclórico busca novos horizontes, desobedece aos limites de espaços e tempo. Morin (2007, p.132), assinala que “a importância do imaginário abre caminho aos delírios do *homo demens*, mas, também `a fantástica inventividade e criatividade do espírito humano”. O sonho se mistura com a realidade. Sonho e vida se alimentam mutuamente. O imaginário fornece consistência para compreendermos melhor a realidade. A estética nos faz sentir e a sensibilidade amplia a racionalidade. Os artistas passam, da melhor forma possível, a sensação que sentem ao verem a natureza. As artes plásticas, as danças, as músicas, falam desse encantamento.

A prática da arte provoca no ser humano uma abertura ao mundo. O artista dos galpões com a curiosidade e autodidatismo questiona o mundo e explora novas formas e linguagens. A produção de uma estética particular leva ao afloramento das paixões, sensibilidades e encantamento. Na Amazônia o encantar-se pode acontecer diante do pôr-do-sol, do nascer da lua, na agitação das ondas do rio Amazonas, das variadas formas de nuvens, diante dos enfeites dos animais, do canto dos pássaros. Dessa forma, nascem novos desenhos, pinturas, cantos e alegorias. Na visão mítica da Amazônia a animalidade, humanidade e divindade estão em constante metamorfoses. A criação artista se beneficia dessa transformação ininterrupta da natureza e cultura. Dentro dos galpões se imbricam o pensamento racional com o pensamento mítico e mágico ao mesmo tempo.

Todo esse imenso trabalho artístico torna-se invisível, é apropriado pelas grandes empresas que se promovem, pela mídia que usufrui de suas imagens, pela satisfação do grande público pelo belo, pelos artistas de ponta e pelo conselho ou comissão de arte. É um vasto sistema simbólico criado pela burocracia da Festa, que tem como finalidade, impor ou legitimar uma determinada dominação. Bourdieu (2012, p.78), afirma que “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade

daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. De forma, às vezes consciente outras inconscientes, esse poder é exercido.

O Galpão, campo onde se produz as alegorias dos bois-bumbás é fruto de um conjunto de relações. O poder de delegação para um artista de ponta comandar uma equipe faz parte de uma estratégia de invisibilização de tantos outros artistas. Toda a organização do galpão é hierarquizada. O resultado torna-se visível, mas o processo de criação dos artistas que compõem a equipe, esse é invisível. Existem interesses relacionados a diferentes posições. Os artistas podem resistir por meio da luta ou, em alguns casos se resignam. O gozo estético de seus produtos não consegue apagar a consciência da exploração. De acordo com Bourdieu (2012, p.97), “a verdade subjetiva do trabalho não coincide com sua verdade objetiva”. Ou seja, existe um poder simbólico que pode legitimar uma exploração que está oculta.

Há um acordo tácito entre o conselho ou comissão de arte com os artistas considerados de ponta, que estabelece as condições de trabalho e oculta os outros trabalhadores. O sistema simbólico que invisibiliza os artistas, está ancorado, entre outros, na ascendência, religião e atividade econômica. Para Bourdieu (2012, p.120), “as representações que os agentes sociais têm das divisões da realidade é que contribuem para a realidade das divisões”. Compreender o campo social em análise, ou seja, os galpões de alegorias, supõe romper com o economicismo e entender que esse espaço é multidimensional, como: familiar, cultural, religioso, social, sentimento de pertença e outros. Conforme Bourdieu (2012, p.133), urge uma “ruptura com o objetivismo que leva a ignorar as lutas simbólicas desenvolvida em diferentes campos”. Há um entrelaçamento entre o capital cultural, social e simbólico que se traduz em prestígio, reputação, fama e outros.

Uma possível igualdade na diversidade entre o conselho ou comissão de artes dos bois-bumbás, os artistas de ponta, e os demais artistas de galpão, está longe de acontecer. O poder simbólico estabelecido impõe uma aceitação do fenômeno como algo natural que inibe qualquer forma de rebelião. De acordo com o pensamento de Bourdieu (2012, p.145), “as relações de forças objetivas tendem a reproduzir-se nas relações de força simbólicas”. A passagem da invisibilidade para a visibilidade não se daria de forma automática, mas sim, através de uma estratégia de luta. Mas as grandes obras artísticas produzidas para o Festival exercem também a função de feticismo, como um encanto inapreensível com dificuldade de ser nomeada. Esse encantamento coletivo ajuda a esquecer quem realmente não pode ser esquecido: os trabalhadores.

O artista de ponta pode ser considerado uma espécie de mandatário do conselho ou comissão de arte. Seria ele o detentor natural do monopólio da violência simbólica legítima. Há em curso um estado de luta e de negociação em relação às vantagens materiais e simbólicas. A posição de cada personagem no jogo das relações de forças vai determinar, em parte, a estratégia de luta individual. Há um estado de ilusão diante dos efeitos do trabalho de naturalização das divisões sociais no trabalho. Os dominantes produzem essa ilusão a fim de se legitimar no poder e justificar plenamente sua existência. Envia um mandatário, o artista de ponta, para construir de forma autoritária o grupo, como uma espécie de porta voz para fala e agir em nome de todos sem expressar por todos. É o grupo como um todo que detém o verdadeiro princípio do poder do grupo.

A cidade de Parintins, com vultosos investimentos sociais, tais como o aeroporto, o porto, ruas asfaltadas, hotéis, hospitais, escolas, universidades, rádios, televisão, comércio e criação de gado bovino, ligado a um *ethos* artístico visível, cria as condições sociais para a realização do Festival nas proporções atuais. Nos meses de maio e junho, a cidade se transforma numa vitrine, num grande camarim, ou seja, uma cidade espetáculo. O Festival não deveria ser uma mera contemplação, mas, também, um momento de se refletir o ser concreto na Amazônia, em meio aos problemas sociais e ambientais. Nesse período, grande parte da população recebe mensagens a partir dos conteúdos veiculados no espetáculo. Segundo Guy Debord (1997, p. 14), “o espetáculo não é um conjunto de imagens, uma relação social entre pessoas, mediado por imagens”, no qual é transmitido uma visão de mundo sobre a Amazônia. Cada um se vê e se reconhece a partir dessas visões.

O modo de produção capitalista influencia o projeto e o resultado do Festival. As relações de trabalho, relações sociais entre as pessoas, são os resultados desse modo de produção. Toda a propaganda, as publicidades, levam o consumo do divertimento a um nível intenso, em detrimento de uma reflexão social mais profunda. Entre os trabalhadores artistas não há uma unidade na diversidade, mas, uma real desorganização e uma aparente organização social. Com sua invisibilidade em que desaparece no consumo de suas obras artísticas uma negação visível da sua vida. O grande público que assiste o espetáculo pode ser moldado pela racionalidade geral do sistema. Conforme Debord (1997, p.17), “o espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente”. Não se pode descolar completamente as alegorias culturais que refundam uma certa visão de Amazônia, de um contexto econômico em que é produzido.

Todos concordam que há uma degradação do ser para o ter. Interessante observar que há mais de cinquenta anos se cria e se desfaz imensas alegorias que trazem todo um pensamento social sobre a Amazônia. Mas, pouco fica registrado ou quase nada. Talvez seja influenciado pela própria economia do descartável. Todo esse sistema de desfazer, esquecer, descartar talvez seja a base também da invisibilidade do trabalho dos artistas. Há uma evidente exibição da racionalidade técnica, mas, pouco se vê das condições de trabalho nos galpões.

A sociedade moderna traz divisões entre as diversas realidades sociais: homem e natureza, de gênero masculino e gênero feminino, das divisões entre trabalhadores. O grande espetáculo dos bois-bumbás tenta criar uma coesão social que foi esfacelada. No processo produtivo e administrativo criam-se diversas especializações do poder e reproduzem a lógica capitalista dominante. Esse sistema hierarquiza as relações sociais em verdades imóveis e bane qualquer tipo de fala discordante da orientação geral. No tocante a invisibilidade que os artistas dos galpões de boi-bumbá sofrem, pode-se perceber a presença de um certo totalitarismo na condução do poder. As alegorias produzidas podem exercer o papel de fetiche, as quais tem vida própria, e fala diretamente com o público, sem ouvir o artista diretamente. Essa comunicação não é neutra e pode ser usada para fortalecer a invisibilidade do artista. Essa comunicação, feita dessa forma, é unilateral.

A forma de produção capitalista institucionaliza a separação entre as classes e grupos. A relação de poder entre o conselho ou comissão de arte, o artista de ponta responsável do empreendimento de construção das alegorias, e os artistas ajudantes pode ser considerada sagrada, ou seja, inquestionável. Para Debord (1997, p.21), “o sagrado justificou o ordenamento cósmico e ontológico que correspondia aos interesses dos senhores”. O senso crítico a essa situação sofre um abalo, mas, não consegue destruir a consciência totalmente. Debord (1997, p.22), aponta que a separação entre o trabalhador e o que ele produz resulta na divisão unitária do mundo. No espetáculo parte da visibilidade dos artistas é negada. Para ele (*IBIDEM*, p.23), “o aumento do lazer, não significa de modo algum a liberação do trabalho”. Em outras palavras, o grande significado que o trabalho artístico nos bois-bumbás representa estar inversamente proporcional ao seu reconhecimento.

A cisão entre o produto artístico do trabalhador e o seu reconhecimento é o responsável em dar um efeito contrário daquilo que o espetáculo pretendeu realizar: ao invés de produzir uma visão unitária sobre a Amazônia, revela a invisibilidade do artista que forma a base do espetáculo. Parece que o fazer artístico é algo abstrato não fruto de um trabalho

concreto e real que precisa ser colocado em relevo. A contemplação das alegorias durante o espetáculo pode concorrer para a alienação do público. Isso acontece quando há um distanciamento da vida e do esforço daqueles trabalhadores que produziram a obra de arte. São homens de corpo e espírito que tiram da alma o que é representativo para toda a comunidade. O sucesso de sua produção, muitas vezes, não volta para os artistas, é usado para promover o Estado, as grandes empresas, o ego da comissão ou conselho de artes e para atender as necessidades identitárias. O artista com a sua obra, faz o público participar de um mundo melhor ou superar a infelicidade do mundo. Assim como esquecem rápido a obra produzida, não conhecem e nem valorizam que as produziu.

Poder-se-ia dizer que o papel desenvolvido pelos artistas dos bois-bumbás como uma experiência errante, de nomadismo, se aplica as categorias de análise Michel Maffesoli (2001, p.16), em que o nomadismo “traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade de existência”. Também traz uma revolta discreta, contra aquilo que foi estabelecido. É uma rebelião latente que se percebe nos bastidores. Lutam para romper com a invisibilidade. Na verdade, cria sonhos de harmonia apontando para uma sociedade em gestação, como uma profecia num devir distante. A pulsão para errância vem em relevo, como uma espécie de materialismo místico. O artista é um viajante que também leva os outros viajarem em outro mundo, do outro lado rio, a fim de inventar uma nova sociedade. Há o grito contra a violência da natureza, mas, não há o grito contra o esquecimento do trabalho dos artistas. Maffesoli (2001, p.24), afirma que é “a violência dos bons sentimentos, dando uma proteção em troca da submissão”. E os trabalhadores se silenciam ou são silenciados.

Há um novo espírito no ar, ou seja, ver na errância um valor social. Procura-se na arte “uma busca de realização de si na plenitude do todo” (*IBIDEM*, p.28). A errância busca uma nova relação com o outro e com a natureza, ou seja, tolerância, respeito a diversidade e uma vida mais amorosa, mais carinhosa e menos ofensiva. Todos praticam a errância, tanto os artistas produzindo arte nos galpões, quanto o público que consome arte durante o espetáculo. Todos têm o desejo de ir a um outro lugar, onde tenha o respeito e o reconhecimento. Maffesoli (2001, p.31), considera “essa errância é sempre vetor de socialização, de encontro com um grande outro, qualquer que seja o nome que se lhe dê”. É um eterno prosseguir, uma necessidade constante de caminhar, de se encontra, de conhecer e ser reconhecido.

O artista cria suas alegorias e leva o público a uma aventura existencial. A palavra existência evoca movimento de saída de si, parir para novas visões de mundo. “É como

colocar uma lança encostada na parede, ou seja, colocar de pé. Indica levantar-se e começa a existir e depois ser” (MAFFESOLI, 2001, p.31). O produto artístico, por um lado, pode ser um fetiche de uma mercadoria, por outro, pode levar para uma conscientização de um mundo em harmonia com o outro e com a natureza. Existem várias formas de êxtase na contemporaneidade, e, pode-se considerar o espetáculo dos bois-bumbás, uma forma dele. Essa experiência faz circular ideias, emoções, afetos, revisitando o passado com uma perspectiva de futuro. Maffesoli (2001, p. 32-33), afirma que “é um desejo de rebelião contra a funcionalidade, contra a divisão social do trabalho, contra uma descomunal especialização de transformar todo o mundo numa simples engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade”. Há assim uma gestação de resistência, de inconformismo.

O artista continua o seu trabalho escondido formando o grande público para nova visão de mundo amazônico. Apesar da invisibilidade, continua seu caminho errante sempre ávido de repouso. Maffesoli (2001, p.37), esclarece que “o nomadismo está inscrito na própria estrutura da natureza humana”. É significativo que o Boi-Bumbá Caprichoso representou no passado o fato histórico dos Guarani que saíram a busca de um novo território denominado “A Terra sem males”. Percebe-se que o trabalho artístico não se reduz numa mera produtividade de mercadoria a ser consumida. A sua função é bem maior, pois, abre caminhos para uma renovação de mentalidade mais altruísta e acolhedora com o outro e respeitosa com a natureza. Todo esse trabalho tem como resultado o esquecimento. Os grandes mitos amazônicos cantados, revividos no Festival teria uma força de fundação.

O trabalho nos bois-bumbás tem uma força libertaria, levando o ser em contínua mudança, ou seja, num perpetuo devir, mas, pode ser usado dentro de uma lógica dominadora. Trata-se do destino da Amazônia livre, mas, contem no processo de produção a dor e o sofrimento de muitos que tomaram durante a luta. Esse aspecto da errância que está encravado no *ethos* humano é permeado de uma pureza com múltiplas possibilidades. O nomadismo é um sonho que luta contra o embrutecimento do sistema, da burocracia e da exploração do trabalho do outro sem reconhecer concretamente sua importância. O trabalho do artista é fazer emergir nos outros essa pulsão da busca, da saída do conformismo.

O trabalhador dos galpões de boi-bumbá é um viajante nato. Enfrenta a solidão, a desconfiança, o esquecimento. É um portador de novidades e, como tal, é difícil de ser aceito e compreendido. Enquanto os dominadores burocratas o esquecem, ele esquece de si mesmo para assumir o destino da inteira sociedade. Ele desorganiza as visões antigas e atrasadas para propor novas. Ele perturba a quietude do sedentário e como afirma Maffesoli (2001,

p.43), “ele deflagra o advento do imprevisível”. Seu espírito de nômade não se explica apenas pelo lado econômico. Há um grande desejo de evasão no seu coração. É um desejo de conhecer e explorar novas formas artística e mudar constantemente do padrão criado. Isso realiza a sua diversa faceta de sua rica personalidade. Quando o artista se debruça nos temas amazônicos faz acordar no público os sonhos que estão adormecidos e que alimentam um imaginário social.

O Festival de Parintins vive uma contradição, por um lado contribui para uma efervescência cultural com todas as características de um momento fundante, por outro lado, pode viver uma situação de petrificação quando deixa de valorizar seus artistas. O artista contribui para uma integração simbólica da sociedade com o outros, com a natureza e com o outro. Importa-se com diversas formas de solidariedade. A experiência estética leva o público a viver o instante eterno e olhar a vida tragicamente. Uma grande desconfiança das ideologias instituídas caminha lado a lado com a generosidade aos problemas dos outros. Enquanto o modernismo avança, os artistas se debruçam em descobrir os mistérios profundos da mitologia amazônica. Volta-se à cultura amazônica, quando o racionalismo científico ocidental a desprezou. A razão instrumental reinante na sociedade e nas diretorias dos bois-bumbás não alcançam o potencial dos artistas e todo o trabalho de resgate cultural por eles realizado.

O artista vive uma solidão criativa. E o não reconhecimento proporciona momentos de silêncio onde sozinho, conversa com o infinito. A solidão tem o poder não de isolar, mas, de buscar uma união maior com o coletivo. Esta liberdade em relação, por exemplo, de não ser reconhecido o leva a uma mais profunda religação com a natureza e com os outros. O trabalho do artista propaga sentimentos de pertença, sentimentos e emoções e, não se compreende suficientemente seu papel no Festival e na sociedade. No silêncio ele saboreia melhor as coisas e o estimula a criação. A satisfação não é cumprir seu papel de artista. Este desligamento o deixa livre para viver o acaso. Além de haver um desligamento do eu e dos outros no interior de cada um e com o imaginário possa alcançar novos lugares e compreensões, os artistas de Parintins, de modo geral, trocam ideias com outros artistas de diversas partes do Brasil nas inúmeras viagens que realizam.

O artista vive a ambivalência entre o esquecimento e o reconhecimento. Sua obra relewa sua grandeza, mas seu nome não se conhece. Como diz Maffesoli (2001, p.96), “cria um espírito específico da cidade, uma aura que é só dela, um imaginário que é forte, no qual muitos vem beber”. O artista, a cidade e a região cultivam uma relação afetiva. Muito daquilo

que se compreende do que somos por dentro vem dessa relação. Há um vaivém constante entre o não-reconhecimento e ao mesmo tempo o estimula a novas criações. O olhar artístico é um olhar penetrante, que vê por dentro e vai além das aparências. O não-reconhecimento é uma dor cravada na alma que o leva sempre mais a criar. O artista é uma alma desconhecida no meio da multidão. Só se valoriza o ter material em detrimento da valorização do ser espiritual. O artista é plural, complexo com uma infinidade de facetas que se torna difícil obter um reconhecimento pela burocracia dos bois-bumbás. Ele se volta para a solidão do deserto interior ou volta a floresta para reaprender com os seus deuses.

A estrutura do festival é levada por prazer e emoção, em grande parte fruto do trabalho dos artistas. Nem por esse motivo incentiva seu reconhecimento. Questiona-se o arranjo da organização do Festival que inviabiliza o artista. A valorização mística do artista facilitaria o encontro do eu com o outro transcendente. Pode-se detectar na mensagem do festival uma perspectiva global em que se enfatize “a religião das pessoas e das coisas, da natureza e da cultura, do corpo e da alma” (MAFFESOLI, 2001, p. 149). O outro pode ser a divindade ou a natureza. Seria um ponto de encontro entre o eu do artista ou o não-eu sublinhado pelo o não reconhecimento. Os diversos louvores por parte do público são incompatíveis com um certo discurso autoritário que silencia o trabalho do outro. Mas é preciso caminhar, pois é o caminhar que vai abrindo novas portas de oportunidades. Se caminha no deserto em busca de novos horizontes.

A metáfora principal na Amazônia não é retirar-se em uma montanha, mas sim, ir para o meio da floresta ou nos fundos dos rios para apreender com os espíritos e para ter forças em criar o belo para o outro. Esse isolamento se dá também pela interrupção do diálogo com todo o interesse burocrático e produtivista da festa. Tenta-se superar todo o tipo de dualidade e chegar a uma comunhão de todos. Maffesoli (2001, p. 166), afirma que “o errante carrega consigo muitos sonhos complexos”. De um certo modo o artista é um errante que tenta superar seu enclausuramento individual na busca novas compreensões identitárias, e um certo modo, reanima a vida curando feridas e libertando vidas reprimidas. Ele não é feito para os espíritos sedentários que se preocupam com a gestão econômica. Sua liberdade se assemelha a um voo de um pássaro. Maffesoli continua “a criação, em seu momento instituidor, é sempre anônima” (*IBIDEM*, p.166). Coloca em xeque o estabelecido que pode ser seu próprio esquecimento. O processo criativo favorece a outras naturezas nômades. Qualquer provação da vida, inclusive sua não valorização, é elemento base que faz nascer as mais belas obras de arte.

A mesma sensibilidade que leva a criar, luta também contra múltiplas opressões. Dentro dos galpões dos bois-bumbás se recolhem, deixando de lado momentaneamente os problemas, para que possam dar tudo de si naquilo que todos esperam, o belo da alma. Nessa ética do esquecer-se de si nasce uma estética atraente e sedutora. Muitos podem se aproveitar no sentido de legitimar o não reconhecimento. Maffesoli (2001, p.192), resume dizendo que “ao fim de uma série de experiências, de tribulações, de reveses, encontra uma alma de criança”. A arte é um sistema simbólico de comunicação, responsável com outros sistemas, de resgatar consensos antigos como também criar novos. Como afirma Miceli (2007, p.VIII), “é um instrumento de poder, isto é, de legitimação da ordem vigente”. A arte junto com outros saberes, ajuda a compreender melhor a realidade, superando a visão unicamente economicista.

O Festival Folclórico de Parintins cria uma cultura própria, mas, que legitima no inconsciente a invisibilidade do artista. Talvez os próprios artistas internalizam e naturalizam essa visão. Os discursos individuais representam diversos grupos sociais que lutam por diversos interesses. Os discursos e as práticas estão ligados a diferentes posições que ocupam. Os discursos explícito ou implícito da invisibilidade estão ligadas as relações simbólicas e as condições materiais entre os agentes envolvidos que resulta numa determinada hierarquia social. Essa hierarquização pode ter caráter arbitrário. A mão de obra artística em Parintins é abundante. Há uma tendência entre os jovens se interessarem as criações artísticas. Esse processo de criação se dá no modo de produção capitalista, que tem como base a exploração do trabalho. Quanto maior for o número de artistas, a sua valorização, por parte das diretorias, diminui. O espectador é influenciado por essa estética que ajuda a criar um determinado estilo de vida.

A arte não é apenas contemplação ou momento de deleite, mas, há influencia extra estética. O lugar de onde o artista se exprime é autônomo. A criação artística não traz a ilusão do real, mas, através das emoções, impressões e sensações revela, de qualquer modo o real. O artista com sua obra questiona o real, e destrói as formas tradicionais de expressão. O conceito de intelectual de Gramsci pode ser aplicado ao grupo social que o forjou organicamente, dirigindo, formando de forma homogênea uma consciência social incidente na realidade social. A comunidade cria o artista, de certa maneira, como seu intelectual que ajuda a organizar uma nova cultura. O intelectual artista possui a confiança do seu público. Os artistas de Parintins, em sua maioria, são provenientes das classes trabalhadoras e criam suas alegorias a partir de uma sensibilidade de humildade com a natureza, os homens e Deus.

Essa humildade os leva a viverem no silêncio, que é o espaço essencial pra criar o Belo. É no silêncio que se escuta si mesmo, e se conecta com o mundo transcendental. Mas a classe dirigente tem dificuldade de compreender esse processo.

No meio da comunidade parintinense os artistas têm prestígio, pois aproveitam o dom recebido e apostam nesse tipo de trabalho que numa época bem pouco valorizado. Eles foram por um caminho que em que o trabalho artístico não era considerado trabalho. Neste contexto destacamos a ação educativa do artista italiano missionário Ir. Miguel de Pascale¹⁰⁴, que abre uma pequena escola nos fundos da casa episcopal para fazer em escultura figuras de santos. Muitos dos artistas de hoje atuante dos bois-bumbás, passaram por sua escola. A base do trabalho artístico do Festival também está ligada a Associação dos Artistas Plásticos de Parintins (AAPP), criada há mais de quatro décadas, de maneira ininterruptamente com suas atividades. Essa associação foi pautada no autodidatismo e precede a criação do curso de Artes Visuais, criado recentemente na Universidade Federal do Amazonas, no Campus de Parintins.

Nos galpões dos Bois-Bumbás existe um trabalho físico exaustivo, acompanhada de uma intensa força criativa. Muitas vezes é lembrado apenas o trabalho material, e, esquecido toda a energia envolvida no processo de criação. A figura social dos artistas é vista não pela criatividade, e não definem a posição de destaque que eles deveriam ter nas relações sociais no meio social. Os artistas são intelectuais organizadores da cultura, mas não são reconhecidos como tal função. Na compreensão de Gramsci, (1979, p. 7-8), ele afirma que “um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção de mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar”. Na década de 70 a produção do festival era comandada por professoras pesquisadora do Folclore que forneciam o assunto para os artistas criarem. Há uma relação profunda entre estudo e imaginário artístico. Essas pesquisadoras que depois se transformou em conselho ou comissão de arte funcionou como uma nuvem encobrindo o sol dos artistas. O artista intelectual, muitas vezes, foi considerado um intelectual vulgar.

¹⁰⁴ Miguel de Pascale missionário do PIME chegou ao Brasil em 1972 para exercer funções administrativas em Manaus. Transferido para Parintins em 1976 fundou no mesmo ano uma escolinha de artes nos fundos da residência episcopal. De sua escolinha saíram muito artistas que mais tarde se tornaram os grandes responsáveis pelo festival folclórico de Parintins. É dele as pinturas sacras que ornamentam a Catedral de Nossa Senhora do Carmo na mesma cidade. Por motivo de saúde Irmão Miguel deixou Parintins no primeiro semestre de 2009 para morar na casa de repouso para missionários do PIME em Lecco na Itália. Morreu em 03 de setembro de 2010 aos 93 anos.

As funções do conselho ou comissão de arte é em sua maioria organizativas. Os reais dirigentes seriam as artistas, porém, são relegados a funções subalternas. O consenso oferecido pelo público não tem capacidade de reverter essa situação. A arte é um canto de sim a vida, (NIETZSCHE, 2007). Ela preenche a ânsia de beleza, de festas, de diversões que o ser humano possui. A raiz desse desejo está na miséria e na dor humana. A arte não trabalha diretamente com conceitos, mas, com figuras significativas do mundo dos homens e deuses. A Arte luta entre dois instintos, o Apolo e Dionísio. Apolo pode estar ligado a razão instrumental que visa o lucro e Dionísio ligado à música, a plena liberdade de criar. Essas duas visões, muitas vezes estão em disputa aberta. Apolo é a representação de todas as capacidades de contornos dentro si, a bela aparência do mundo interior da imaginação, diante da procura de sentidos para a existência. Com as artes, “a vida é tornada possível e digna de ser vivida” (NIETZSCHE, 2007, p.29). Dionísio se assemelha a força primaveril que invade a natureza. A criação artística explica o poder dionisíaco que leva o artista a um completo esquecimento de si mesmo.

Tanto o homem como a natureza se tornam obra de arte, intermediado pelos artistas. O artista é um ser solitário, longe do delírio do sucesso material. Consegue transmitir na sua obra “sua identificação com o fundo mais íntimo do universo” NIETZSCHE, 2007, p.33). O sonho dos artistas parintinense possuem uma causalidade lógica de linhas e contornos próprio transformado em uma visão plástica de incomparável beleza. No Festival se percebe uma redenção utópica entre o homem e a natureza. O delírio alegre da arte invade a natureza amazônica e se transforma em fenômeno artístico coletivo.

Todo esse efeito positivo tem sua raiz no sofrimento material e na invisibilidade do artista escondido nos galpões. Os entes da floresta simbolizados na infância, transformam-se em novos símbolos em um novo contexto de mudança social. Pode-se dizer que a cultura apolínea desenhada nos comandos burocráticos dos bois-bumbás deve ser vencida pelo reconhecimento do trabalho artístico. Nietzsche (2007, p.37), afirma “que Apolo esteja entre eles, como uma divindade no meio de outras divindades iguais e sem pretensão de ocupar o posto supremo”. A arte nos faz elevar-se moralmente e espiritualmente e cria um olhar de compaixão pelos homens e natureza. Tudo é divinizado, tanto o bem quanto o mal e transborda vitalidade e uma louca alegria. Eis a louca alegria, uma das atrações do Festival.

O artista é criador de sonhos, ou seja, de uma profunda alegria proveniente do sonho. Deixa no público a ideia de um sonho, mas, com uma vontade instintiva de querer continuar sonhando. É um sonho que acontece durante três noites de Festival, em que mostra a essência

misteriosa da natureza amazônica. A natureza se revela artisticamente como uma força irresistível que satisfaz o desejo de libertação. O ser humano tem direito a Beleza.

O Festival é criado num contexto urbano com raízes do meio rural dos povos indígenas e tradicionais da Amazônia. As pessoas cansadas das paisagens industriais, dos cartazes salpicados de cores e das propagandas comerciais, buscam uma nova estética para a vida. É um poderoso sistema que apoiado no desprezo do homem que leva a não reconhecer o essencial papel desenvolvido pelo artista. Poche (1996, p.23), afirma que “a beleza é um estado de graça na relação entre os homens e as coisas”. Existe um conflito entre a mecanização, estandardização, a industrialização e a visão libertadora na criação artística. Apesar da arte ser produzida nesse meio redutor lucrativo, ela aponta para o belo transcendental. A invisibilidade dos artistas dos galpões dos bois-bumbás é decorrência dessa visão, de uma razão que vê a arte de forma utilitária na busca do lucro.

3.3 A trajetória de um trabalhador invisível

Nas relações sociais em que a luta entre as classes está acirrada o mais fraco na relação, aquele que vende sua força de trabalho por um salário, sofre o dilema da invisibilidade. O que interessa é o que se produz quantitativamente, mas, a realização do trabalho e as condições de quem o executa permanece oculto e não reconhecido. Paulo Nery Costa Moraes, que no contexto dos galpões de alegorias, é um sujeito subalterno, aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK p.12), um personagem presente no ostracismo da invisibilidade onde muitos outros trabalhadores dos galpões estão condenados.

Nascido em Parintins, no dia 12 de março de 1982, tem 36 anos, afirma que não tem preferência por boi-bumbá, pois transita entre as duas agremiações, foi casado duas vezes e tem quatro filhos. Do primeiro casamento nasceu Paulo Tiago dos Santos Moraes, hoje com 18 anos. Do segundo relacionamento nasceram Paola Karoline Fontinelle Moraes que tem 14 anos, Polyana Nery Fontinelle Moraes que tem 12 anos e Maria de Lourdes Fontinelle Moraes que tem 10 anos. Além de trabalhador de galpão, tem outra profissão, é barbeiro, possuindo uma singela barbearia em sua própria residência que atende a comunidade e seu entorno. Mas assim como tantos outros trabalhadores que nos meses que antecedem ao

Festival deixam seus trabalhos e profissões, ele fecha a barbaria e como numa metamorfose, se transforma em artista de boi-bumbá.

O trabalho nos galpões é sazonal e sua condição de trabalhador de galpão é temporária. Se o artista não consegue um contrato em outros festivais regionais ou nacional, deve se manter com outra profissão e esperar o próximo ano para de novo voltar aos galpões. Desse modo, “não podemos, assim, enxerga-los como uma categoria profissional homogênea e estável que conseguiria se autorregular e garantir suas demandas por um piso salarial” (SANTOS, 2009, p.76), havendo uma contradição entre o ofício que requer um saber específico e especializado, e sua descartabilidade diante incertezas de um contrato formal e duradouro que lhe traga estabilidade.

Paulo Nery é filho de pai marinheiro, comandante de embarcação regional, uma das tantas que ainda hoje trafegam pelos rios da Amazônia, e seu pai chegava a passar até dois meses fora de casa, num constante ir e vir de sua profissão. Sua mãe era dona de casa e coube a ela a maior responsabilidade na educação dos filhos, sendo severa quando necessitava, mas sempre amável e carinhosa. Por isso acredita ter sido “uma criança bem-comportada, não era agitado, porque eu ia de casa pra escola, na rua, não ficava muito porque minha mãe era muito rígida” (Entrevista, 2018). Ainda assim, “brinquei de peteca, de pião e joguei pelada. Só não soltei pipa como os outros meninos porque não gostava” (Entrevista, 2018). Uma lembrança que ainda hoje lhe emociona quando rememorada.

Mesmo brincando na rua com outros meninos de sua idade, seu passatempo preferido era ficar em casa desenhando. “Desenhava personagem que fizeram parte de minha infância como a Mônica, o Pato Donald e o Mickey” (Entrevista, 2018). Aos sete anos seu pai já enxergava nele uma grande habilidade para o desenho, poderia quem sabe, ser artista no futuro, arriscar-se numa aventura extremamente perigosa, como assinalam Deleuze e Guattari (1996), onde o artista tende a afrontar o caos, por isso, o levou para frequentar a escolinha de artes do Ir. Miguel de Pasquale¹⁰⁵. Paulo Nery lembra que “na escolinha do Irmão Miguel entrava com sete anos e saía com qualquer idade. Mas desde que ele morreu, não tem novos alunos e quase ninguém mais vai lá, senão alguns dos antigos que vez ou

¹⁰⁵ Miguel de Pasquale missionário do PIME chegou ao Brasil em 1972 para exercer funções administrativas em Manaus. Transferido para Parintins em 1976 fundou no mesmo ano uma escolinha de artes nos fundos da residência episcopal. De sua escolinha saíram muito artistas que mais tarde se tornaram os grandes responsáveis pelo festival folclórico de Parintins. É dele as pinturas sacras que ornamentam a Catedral de Nossa Senhora do Carmo na mesma cidade. Por motivo de saúde Irmão Miguel deixou Parintins no primeiro semestre de 2009 para morar na casa de repouso para missionários do PIME em Lecco na Itália. Morreu em 03 de setembro de 2010 aos 93 anos.

outra ainda vão por ali” (Entrevista, 2018). Reconhecendo a importância da escolinha do religioso para sua formação artística. O desenho foi, sem dúvidas, uma de suas tantas diversões que foi aprimorado na escolinha. Daí muitos afirmarem que essa aptidão seja um dom que cada um traz consigo, portanto, dado por Deus e que deve ser usado.

Falar de seu cotidiano faz-se necessário, nele podemos perceber as várias relações existentes em cada sociedade com as peculiaridades e particularidades que cada uma apresenta. Segundo Heller (2004, p.20) “A vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social [...] as grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam”. Com a sua historicidade o cotidiano não pode ser confundido com ações repetitivas, algo imutável e cansativo.

Ali também se faz história e mesmo as suas permanências e semelhanças sofrem alterações provocadas por seus atores sociais. Afinal, a história do cotidiano é a história da vida diária de homens e mulheres (HELLER, 1998). Assim, por menos visíveis que sejam as alterações sofridas, elas podem ser compreendidas como o resultado dos acréscimos ou desgastes ocorridos em si mesmo.

Frequentou a escolinha do religioso católico até os dezesseis anos, quando resolveu se matricular na Escolinha de Artes Irmão Miguel de Pasquale¹⁰⁶ do Boi-Bumbá Caprichoso para estudar desenho, pois, “tinha vontade de aprender as técnicas de desenho, afinal, desenhava desde criança” (Entrevista, 2018). Nesse período, havia na escolinha do boi um projeto que incentivava os alunos a “a tornarem artistas de galpão. Era tipo assim, o aluno saía da escolinha do Caprichoso para ser estagiário no galpão, não era trabalho, era só um estágio, mas ganhava uma bolsa de R\$150,00 naquela época” (Entrevista, 2018). Esse programa funcionava da seguinte maneira, “os alunos adolescentes que mais se destacavam nos cursos da escolinha do Caprichoso eram convidados a participar do estágio” (Entrevista, 2018). Paulo Nery tinha dezessete anos quando ele e mais quatro colegas participaram do programa e foram fazer estágio no galpão de alegorias do Boi Caprichoso. Quando completou a maior idade, ainda no galpão, foi contratado pelo artista Jairzinho Mendes, era o ano de 1999, e desse modo, iniciava sua trajetória como artista trabalhador de boi-bumbá.

¹⁰⁶ Em reconhecimento a sua dedicação e trabalho na difusão das artes na cidade de Parintins, o Boi-Bumbá Caprichoso homenageou em 1997, o missionário católico Ir. Miguel de Pascale, emprestando seu nome ao projeto social denominado ‘Escolinha de Artes Irmão Miguel de Pasquale’.

Entre o dom artístico, aquele que se concebe como recebido por Deus e a educação artística, recebida formalmente, se tem uma longa trajetória a ser percorrida. São várias interações, acontecimentos recursivos, encontros ocasionais e muitas outras realidades que influenciam na formação artística. Mendes (s/d, p.2), afirma que “os castelos são construídos com pedras suor e lágrimas”, e o roteiro de vida do artista é feito de crises, desordens, encruzilhadas e superação. Mendes, continua afirmando que esse ofício é “aprendido na oficina dos mistérios” (*IBIDEM*, p.2), dos subterrâneos da infância, adolescência, família, cotidiano, escola, ou seja, é no meio biosocioantrosocial que germinam as intuições artísticas que irão fertilizar as criações alegóricas apresentadas na arena que irão encantar as multidões.

Na escola admite que não foi um bom aluno, “mas também não fui o mais péssimo. Estudei no Colégio Brandão de Amorim até o oitavo ano” (Entrevista, 2018). Considerando que não conseguiu terminar seus estudos primeiramente pela falta de ânimo e por questões de indisciplina, afinal, “eu era bagunceiro, essa foi minha maior ruindade na escola” (Entrevista, 2018), mas principalmente, porque engravidou sua namorada e teve que abandonar os estudos para trabalhar. “Eu havia acabado de completar dezesseis anos e ela mal tinha completado quatorze anos. Éramos duas crianças e meu pai era muito rígido, então, se fiz o filho, tinha que trabalhar pra criar” (Entrevista, 2018). Não podendo conciliar estudo e trabalho, abandonou o primeiro e começou a se dedicar de vez a arte como profissão.

A evasão da sala de aula tem uma ligação direta com o fracasso escolar, e para Patto (1997), este fracasso, é um dos problemas sociais mais graves do país. “Neste contexto sem ignorar as questões extraescolares não se pode deixar de enfrentar que o fracasso escolar, bem como a evasão, constitui um problema pedagógico” (*IBIDEM*, p.238). Questiona-se porque a escola não conseguiu envolvê-lo? Pode ser que os conteúdos escolares sejam abstratos sem que os alunos veem nesses conteúdos alguma utilidade prática. Idealmente falando de educação, a escola deveria ser a primeira a desenvolver os talentos artísticos que possuía. Percebe-se que há uma dicotomia entre aquilo que se ensina na escola, e a vida do aluno, suas necessidades, seus desejos, projetos de vida e aproveitamento de talentos. O ensino parece estar longe do pensar, e, sobretudo do criar e do se divertir.

No ano 2000, é contratado para trabalhar no Boi-Garantido, mas teve que abandonar o trabalho no galpão “porque a minha primeira mulher era muito ciumenta” (Entrevista, 2018). No ano seguinte, já separado, volta a trabalhar no Boi-Bumbá Garantido, confeccionando fantasias, adereços e capacetes de tuxauas, com os artistas Manoel

Fontinelle, depois Aristeu Monteiro, em seguida Yano Tavares. Em 2010 vai trabalhar na construção de módulos alegóricos com Juciê Santos, também no Garantido.

Muito antes de ser trabalhador no boi-bumbá, já se impressionava com as gigantescas alegorias que via do lado de fora todas as vezes que passa em frente aos galpões, e tinha curiosidade em saber “como faziam para ficarem daquele jeito?” (Entrevista, 2018). As alegorias que proporcionaram emoção ao público, agora nos galpões, vão muito mais além de sua finalidade, e chegam a influenciar as pessoas que as admiram, “a estética alimenta o imaginário, e é em parte, alimentada por ele” (MORIN, 2012, p.133). As alegorias pela subjetivação das lendas e mitos, transmitem a beleza das formas e das cores da Amazônia e reinventa a vida.

Mas tinha medo de encarar o galpão, então imaginava: “se eu quiser entrar aí, vou ter de me esforçar para ser um bom artista, não quero entrar como auxiliar, tenho outra opção, quero ser pintor e fazer meu nome ali dentro” (Entrevista, 2018). Seu esforço valeu a pena, foi contratado. Há o momento de reencantamento das obras artísticas “Fiquei alegre e com medo ao mesmo tempo. O galpão era grande e desconhecido” (Entrevista, 2018), pois, ainda que tivesse sido estagiário, “havia gente de nome lá dentro, não somente os artistas de ponta, entre os trabalhadores também tinha gente de nome” (Entrevista, 2018). Eis a razão maior de seu medo. Medo e coragem, timidez e ousadia se dialetizam a todo o momento.

A satisfação e a alegria inicial durariam até o início do trabalho. “Antes de começarmos, pensei que lá fosse mil maravilhas. Não imaginava que ali dentro era um sofrimento total. Sofrimento de esforço físico, a gente faz força pra caramba” (Entrevista, 2018). Evidenciando que a energia despendida no trabalho nos galpões e a emoção em ver seu trabalho competindo na arena do Bumbódromo, se entrelaçam conferindo um significado subjetivo positivo na vida do trabalhador que se esforça para construir o espetáculo, pois quem o assiste, seja ao vivo ou pela televisão, talvez não perceba que o Festival Folclórico de Parintins dá trabalho, da mesma forma que percebeu Silva (2009), ao analisar as dimensões do trabalho em grupos folclóricos da cidade de Manaus, quando observou que,

Estabelecer o calendário de ensaios; definir o local de ensaios; definir e executar estratégias de captação de recursos para a elaboração e confecção de indumentárias; contratação de sonorização para os ensaios; contratação de músicos; definir quem ou quais são as pessoas envolvidas na costura e bordados das indumentárias; quem serão os responsáveis e como serão produzidas as alegorias e adereços; discussões para tratar de coreografia; apresentação de novas músicas; temática a ser abordada nas apresentações; das relações com as associações de grupos folclóricos; quantidade de

brincantes; Essa intensa e extensa produção é permeada por muito trabalho. (SILVA, 2009, p.12).

O galpão de Boi-bumbá é um lugar em que as pessoas fazem um nome, uma trajetória, é um lugar de sofrimento, de muita força, e em oposição, é um lugar de invisibilidade. O artista, desde criança, se impressiona com as gigantescas alegorias. Na Amazônia tudo é gigante e ao mesmo tempo pequeno. Os bichos, as aranhas as formigas com seus geniais movimentos se transformam pelas mãos dos artistas em alegorias imensas. Como constatou Euclides da Cunha, que na Amazônia é o infinitesimalmente pequeno convivendo com o Infinito. Aquilo que até então era escondido na Amazônia, no Festival, passa a ser uma grande força simbólica para as criações artísticas. Nasce uma estética da vida, que está nas florestas, nas vilas e nas cidades, no cotidiano das pessoas, dos insetos e dos animais.

Com todas as dificuldades existentes no galpão de alegorias, Paulo Nery diz que se sente bem sendo um trabalhador de Boi-Bumbá, “eu gosto dessa vida, queira ou não queira pode ter esses defeitos, mas eu gosto da vida de artista” (Entrevista, 2018). Bourdieu (2002, p. 96), afirma que “a lógica da quimera não consegue explicar o acordo tácito estabelecido entre as condições de trabalho mais desumanas e os homens que estão preparados para as aceitar por terem condições de existência desumana”. Por isso, justifica que graças a sua profissão consegue manter financeiramente suas filhas. “Isso me orgulha de ser artista, pois com essa profissão, posso dar do bom pra minha família” (Entrevista, 2018), pois, o excedente existente de mão de obra de artistas, faz com que o deixe feliz ao ser contratado, ainda que seja para um trabalho que o explore e o degrade.

Afirma com muita propriedade que seus conhecimentos é “um dom que veio do nada, tipo assim do nada porque foi Deus quem me deu” (Entrevista, 2018), dizendo que é o único desenhista e artista em sua casa. “Meu pai não é artista, não tenho um parente próximo que saiba desenhar ou pintar, não tem um artista na família” (Entrevista, 2018). Se considera um privilegiado, tem uma tarefa que se assemelha a de um deus, pelo dom da arte, deve organizar o caos, “seu único grito é criação! a criação! a árvore da criação” (DELEUZE e GUATARRI, 1996, p.153), ao mesmo tempo em que deve ser um desbravador, que abre passagem para que outros membros da família também possam seguir o caminho que leva aos galpões de alegorias.

O gostar em ser artista, a nosso ver, ajuda na resignação da invisibilidade. Porém, outros fatores também compensam, como o fato de sustentar da família, de iniciar desbravar

os caminhos para outros parentes que, por ventura queiram trabalhar com a arte no boi assim o façam. Na narrativa de vida de Paulo Nery, o dom artístico parece não envolver outros familiares, ou seja, ele se distancia de uma suposta interferência genética quando afirma que somente ele possui o dom e exerce essa profissão. Então, resta-nos a reflexão de sua afirmação de que sua alma possa ter recebido uma dádiva especial e divina.

A palavra dom deriva do latim *donum*, que significa “oferta feita aos deuses”. Em nossa pesquisa todos os artistas Entrevistados também afirmaram terem recebido esse dom, visto como algo divino que lhes foi dado gratuitamente, uma dádiva recebida de Deus, no qual eles devem desenvolver exercendo seu ofício, ainda que para isso, se submetam as condições adversas. Para Quintana (1999, p.86), “o dom obriga, manda. É um compromisso assumido. Ele representa certo privilégio ao dotar o escolhido de um poder especial, mas também é vivenciado no seu caráter obrigatório de atribuir uma responsabilidade à qual o escolhido não pode fugir”. Desta forma, trabalhar no galpão, mais do que uma profissão, é visto como um sacerdócio, uma missão sem outra opção.

Errar durante o trabalho foi seu maior medo no primeiro ano que trabalhou no galpão. “Eu tinha várias pessoas experientes ao meu lado. Pra não errar eu colava no mais experiente, fazia amizade e o seguia. Com isso, ele me ensinava, ainda que fosse uma única vez” (Entrevista, 2018). Familiarizado com papel e lápis de cor, tela e tinta, “tive que encarar uma pistola de pintura que eu não sabia nem manusear. O medo de errar foi justamente por causa dos mais experientes, e até hoje, ainda tenho, pois tem muitos colegas bons lá” (Entrevista, 2018). Por isso, afirma que o seu primeiro dia de trabalho no galpão foi assustador. “Na minha frente estava uma grande estrutura alegórica, e o encarregado falou assim, ‘pinta tudo isso, do jeito que está aqui no papel’, inexperiente, eu não sabia nada, mas tive que encarar, tinha que fazer” (Entrevista, 2018). Todos lhe observavam, era seu batismo como pintor.

Dentro dos galpões se estabelece um processo ensino-aprendizado que à primeira vista parece ser desordenado. Apreende-se fazendo, errando e recomeçando. O iniciado no galpão é literalmente arremessado aos leões enjaulados ali, e tem que se manter por si só. Por outro lado, ele também começa a ter uma visão de conjunto do trabalho. Vai aprendendo a fazer de tudo um pouco, com criatividade e intuição. O artista parece possuir todas as etapas do trabalho, distanciando de sua fragmentação. No primeiro momento se torna discípulo do mais experiente, mas, busca, o mais rápido possível um distanciamento para poder se orgulhar e afirmar que é dono de sua criação.

Pintou de início quatro vitórias-régias de aproximadamente dez metros de altura e algumas esculturas de animais como tartarugas e garças. A grandeza representada de plantas e animais tomam formas artísticas na arena do Bumbódromo e provocam um sentimento de encantamento. Parece até tentarem resolver por vez um questionamento que por tempos perdurou no mundo acadêmico: o porquê do tamanho dos animais amazônicos, se comparados com os das savanas africanas, são pequenos diante da altivez da floresta?

Com o tempo Paulo Nery foi aperfeiçoando seu trabalho, aprendendo com outros pintores, muitos deles, hoje são amigos pessoais. A floresta encanta os artistas. A vitória régia é desenhada nos vestidos da cunhã-poranga, rainha do folclórico e porta estandarte, os animais se transformam em gigantescas alegorias brincando ao lado do boi-bumbá, A lenda das Amazonas inspira as fantasias femininas, as penas das aves, as folhas aquáticas, as pinturas corporais, os cocares indígenas, compõem os adereços das tribos indígenas ou roupa do pajé, como também os grandes cocares dos tuxauas na arena, que dialogam com outras formas artísticas de outros lugares, mas, não se troca os elementos fundantes de uma estética amazônica dominante do imaginário social regional. Pois,

É possível identificar-se na cultura amazônica um imaginário poetizante estetizador governando o sistema de funções culturais, tendo como suporte material a natureza e desenvolvendo-se por meio da vaga atitude contemplativa própria do homem da região em sua imersão no devaneio. Um devaneio que atua como ligação entre o real e o irreal, exatamente como naquele percurso sem palavras de retorno à vida, pura caminhada imaginante empreendida por Orfeu ao resgatar Eurídice de outra margem do eterno. Uma atitude que traça o caminho poético entre o mundo silencioso dos deuses e o mundo dos homens. (LOUREIRO, 2015, p.95).

Afirma que para pintar uma alegoria e dar um bom acabamento em que o resultado seja bem realista e convença os jurados e a torcida, tem que inicialmente fazer muita pesquisa. “Por exemplo, se tenho que pintar uma borboleta, eu pesquiso uma imagem real e me inspiro nela, então, faço as cores e cria meu próprio desenho, não copio essa imagem, só me inspiro” (Entrevista, 2018). O nosso entrevistado também diz que a pintura de acabamento de uma alegoria tem que estar convergente com o projeto proposto, por isso, precisa saber de todas as etapas, como será, o que vai acontecer, quais movimentos irão fazer, para que possa idealizar a melhor pintura de acabamento. É ela que irá avivar o módulo alegórico, sua responsabilidade é grande, seu comprometimento ainda maior e o fato de saber

de todas as etapas do trabalho indica que é dono de sua criação. O trabalho não fica fragmentado, ao contrário, dá uma ideia de conjunto.

Sua dedicação foi o principal motivo que o fez progredir. “Eu era auxiliar e hoje eu sou pintor, sou conhecido como pintor aqui e lá fora. Quando era auxiliar me disseram assim, ‘hoje tu não vais mais ser auxiliar, já é pintor agora, te vira, faz a tua arte, faz o teu nome’, desde então me dedico a fazer o meu nome” (Entrevista, 2018). E de sua dedicação, surgem obras maravilhosas que engrandece os olhos de quem vê, sem revelar seus construtores, que, invisibilizados, permanecem em seus ofícios, ainda assim, se emocionam com o seu trabalho, com o que produzem. A arte dos galpões dos bois-bumbás não é uma cópia fiel da natureza. A natureza e nela os mitos e lendas são fonte de inspiração. Os artistas recriam uma nova natureza, a cultura amazônica. A complexidade que envolve o processo de produção artístico envolve responsabilidade, compromisso, pesquisa, força mental e força física. A lógica do capital considera esse trabalho como mercadoria e como tal o invisibiliza. De acordo com nosso entrevistado,

É uma emoção muito grande estar produzindo uma obra que será exibido na arena. Passo meses me dedicando, fazendo o meu trabalho, sabendo que os meses estão terminando e com ele os prazos para concluir. Mas quando concludo e vejo tudo pronto, tudo terminado, aí eu encho os olhos ou então bato no peito, pois nós entregamos e que ficou bonito. Sinto um sentimento de alegria e emoção por ter entregue corretamente o trabalho. Toda vez é isso. Mas quando é o contrário, que o prazo expira e a alegoria ainda não foi concluída, aí fico naquela agonia, corre pra lá corre pra cá, e por estar em cima da hora, sai um trabalho mal feito, aí não é legal. Na minha área se entrego o trabalho bem bonito e deu certo na arena os movimentos, a decoração não caiu, a pintura não ficou feia, não tinha nada solto na alegoria, isso que importa, independente se ele vai ganhar ou não. (Paulo Nery. Entrevista 2018).

O artista mira a perfeição, é o seu estado poético, que também envolve prazo, acabamento, performance e a reação positiva do público e dos dirigentes. O artista é o produtor, e, ao mesmo tempo, é influenciado por seu produto. “O estado poético, é um transe de felicidade, de graça, de emoção, de gozo e de felicidade” (MORIN, 2007, p.132). O término do trabalho tem um sentimento de dever cumprido, de ter produzido uma obra que vai ser admirado pela comunidade e de ter contribuído para a criação de uma estética amazônica, e assim, reafirmar a identidade regional em relação ao mundo. Todos são vitoriosos, e, a vitória na disputa com o boi-bumbá contrário, seria o seu apogeu. Essa sensação de vitória os leva a acreditarem em serem escolhidos. O critério para entrar a fazer

parte dos trabalhos nos galpões é extremamente subjetiva, ou seja, tudo depende do olhar do artista de ponta.

Um privilégio, assim define o sentido de ser artista de boi-bumbá, de estar trabalhando no galpão, ser escolhido entre tantos outros artistas para fazer parte daquele momento. “São poucas as vagas para muitos artistas. Às vezes me entristece quando um colega não está lá dentro, ali dentro na correria. Mas não depende de mim, depende do artista de ponta, ele que faz a equipe” (Entrevista, 2018), e continua “as vezes ficam muitos colegas bons de trabalho fora do galpão, porque tem outros que são melhores. Daí porque afirmo que é um privilégio ser um artista de boi” (Entrevista, 2018). Mas Paulo Nery sabe que ser privilegiado não é ser valorizado.

A forma de trabalho nos galpões segue a lógica capitalista analisada por Marx no século XIX, mas, em muitos aspectos se repetem na atualidade. Em Parintins há um excedente de artistas no qual formam, na expressão marxista, uma espécie de exército industrial de reserva “que ora esses trabalhadores são repelidos, ora atraídos em quantidade maior” (IANNI, 1980, p.125). São muitos trabalhadores artistas que todo ano entram nos galpões, mas, de acordo com os investimentos de grandes empresas e do Estado no Festival, somente um número reduzido continuam trabalhando de maneira constante.

Por serem invisíveis em seu trabalho, o boi-bumbá não lhes dá o devido valor. “A gente faz muitos serviços e no final não somos valorizados. A gente se doa, se entrega àquela arte. Aquele trabalho é nosso, nos matamos por ele” (Entrevista, 2018). Tem consciência de que “a mão-de-obra é desvalorizada. O dinheiro que nos pagam pra trabalhar no galpão é pouco” (Entrevista, 2018). Sabe de sua invisibilidade, “o artista de ponta é bem visado, o nosso nome não sai na mídia. Às vezes fico chateado porque sai o nome do artista de ponta e não sai o da equipe” (Entrevista, 2018), sente-se constrangido por fazer parte dos bastidores da festa e não ser reconhecido por ela. A invisibilidade dos artistas se dá pela visibilidade do artista de ponta. Essa relação entre a equipe de artistas e o artista de ponta reproduz a relação desigual que reina no mundo capitalista. E afirma:

O meu trabalho é singular, é dele que o povo se alegra. Então tenho que fazer o melhor para a alegria das pessoas que vão se divertir dentro no Bumbódromo. Independente de qual boi esteja trabalhando, tenho que fazer o meu trabalho dentro e fora para a alegrar o público que vai assistir. E quando vejo o público comentando bem, a alegoria que trabalhei, mesmo sem me conhecer, dá uma grande satisfação, pois vejo meu trabalho reconhecido e valorizado. Ali sou reconhecido, pois conhecem o meu trabalho de artista. Eles não me conhecem pessoalmente, mas através do

meu trabalho me conhecem porque gostaram. Não somente meu, o da equipe. Por isso sinto uma grande alegria em ver meu trabalho sendo apresentado, é uma alegria e uma satisfação. Isso te incentiva mais a seguir na vida de artista, quando você é bem elogiado te fortalece mais um pouco pra seguir em frente. (Paulo Nery. Entrevista 2018).

Não existe um vínculo entre o público que assiste o Festival e os artistas. Eles são desconhecidos, anulados em suas autorias. Há um processo de alienação: ou seja, não participam diretamente dos frutos do seu trabalho, ficam no anonimato de suas criações. Quem legitima os artistas da equipe é quem assiste o Festival. seus comentários são o termômetro que indica que um bom trabalho foi feito. Talvez esse espectador desconheça quanto sofrimento, quanta força física e mental teve o trabalho que ele comenta. Mas quem produz o festival, o faz, antes de tudo, para si mesmo e não para os outros (BLASS, 2007). Independentemente do valor do contrato de trabalho que em sua posição pode variar de R\$2.500,00 a R\$4.000,00 pelos três meses que ficará no claustro do galpão. Esse valor, ainda que insuficiente segundo Paulo Nery, é dividido em três parcelas correspondente aos meses de trabalho. “Dessa perspectiva, as práticas de trabalho e de emprego são ressignificadas devido aos sentimentos mobilizados por essa prática que expressam o contexto social no qual se inserem” (*IBIDEM*, p.133). Ainda que a exploração do trabalho exista em outros lugares, no galpão, ganha múltiplos significados.

A cada ano, ao negociar seu contrato, Paulo Nery leva em consideração além do valor pago, a vontade de estar no galpão. “Ainda que atrase o pagamento, existe a vontade de estar ali trabalhando na área que eu gosto” (Entrevista, 2018). A negociação sempre é individualizada, artista de ponta e trabalhador, é unilateral, na medida em que o trabalhador é informado do valor que irá receber pelo contrato, ficando apenas com o direito de escolher se aceita ou não a proposta. Se o pagamento combinado atrasa, dificilmente também atrasarão a construção da alegoria. Isso “levam os agentes a tomarem o mundo social tal como ele é, a aceitarem-no como natural, mais do que rebelar-se contra ele” (BURDIEU, 2012, p.141). Por isso “não atraso, tenho que fazer mesmo, então é bola pra frente, pois sei que de uma certa forma vão me pagar” (Entrevista, 2018), afirma com a naturalidade de quem aceita esta condição.

Ainda que relegue momentaneamente seus direitos em favor do fascínio da competição, uma característica de quem joga, quando o jogo acaba estes são exigidos e muitas vezes pela via judicial. A negociação do valor do trabalho não tem a plena participação do artista. Quem redige o contrato e estipula o valor é sempre o artista de ponta.

Mesmo se o pagamento atrasar, os artistas devem continuar com os seus trabalhos. Essa prática reafirma a ideia de um compromisso com o povo, com a cultura amazônica, que leva a desvalorização e a invisibilidade dos artistas, e vez ou outra coloca em risco a continuação da festa. O gargalo do Festival passa pela valorização dos artistas. Os bois-bumbás respondem na Justiça a muitas ações trabalhistas e, vez ou outra, perde parte de seu patrimônio que são leiloados para quitação de dívidas com os trabalhadores.

Mesmo com os baixos valores dos contratos, Paulo Nery diz que já recebeu menos que o combinado “e isso me deixou chateado, porque combinam uma coisa comigo e quando chegou no final e disseram que tinham menos do combinado pra me darem. O artista de ponta não tinha palavra, eu falei isso pra ele” (Entrevista, 2018). Nunca ficou sem receber, mas garante que vez ou outra o pagamento também atrasa, e se manifesta contra isso reclamando, mas sem interromper seu trabalho. “Reclamo porque está atrasado, mas tenho que terminar o trabalho e assim vou levando. Eu não sou daqueles que fazem greve. Tenho que trabalhar. Mas o atraso me chateia” (Entrevista, 2018). Além disso, fica chateado e se estressa quando o artista de ponta fica pressionando para que o trabalho seja finalizado, mesmo com os vencimentos em atraso.

Essa é uma relação de trabalho em que o trabalhador é coisificado, ou seja, é humilhado e perde sua dignidade. Nesse processo de produção artística que ocorre nos galpões dos bois-bumbás o trabalhador não o domina, mas, é dominado pela lógica capitalista. Ele sozinho não tem força de fazer greve. Não há uma associação dos trabalhadores do galpão, então, não possuem força para reivindicarem seus direitos diante do patrão. Até hoje, poucas greves foram registradas e todas elas foram encerradas de poucos dias.

Com todas essas dificuldades relatadas, o galpão de boi-bumbá tem seu significado para Paulo Nery, que o vê como um porto seguro, “é dali que eu vou ganhar o meu dinheirinho, é dali que eu vou comprar as coisas pra mim, dali que pago minhas contas e compro os cadernos e as fardas escolares das minhas filhas” (Entrevista, 2018). Afirma também que com o dinheiro recebido no galpão conseguiu abrir uma barbearia, sua outra atividade quando não está trabalhando no galpão. Nosso entrevistado é enfático em afirmar o seguinte:

Eu não quero ficar velhinho trabalhando no galpão como vejo muitos colegas que estão por lá. Pretendo ficar até no máximo aos quarenta e cinco anos. Pois não quero ter o sofrimento passamos os mais velhos que hoje ainda

estão por lá. De terem pouco pique para estarem subindo e descendo alegorias de dez, doze e até dezoito metros. Prefiro trabalhar até os meus quarenta e cinco anos no galpão. De resto, quero trabalhar na minha barbearia, e ainda ficar pintando as minhas telas. Se até lá já tiver construído o que eu quero, eu paro por aí. Eu tenho um sonho de fazer um ateliê de pintura, e pintar as minhas telas lá, de me inspirar de verdade nesse ateliê. De poder dizer a todos que pinteí cada tela, e que me inspirei em todas elas. (Paulo Nery Costa Moraes. Entrevista 2018).

Há um esgotamento das forças nesse tipo de trabalho, por isso pretenda trabalhar até os 45 anos. Provavelmente ele exceda as horas de trabalho, trabalhando a noite ou até a madrugada, se alimenta de forma irregular e descansa pouco. Se considera um trabalhador e um artista. Trabalhador porque exerce suas funções no galpão, cumpre seu horário, faz hora-extra, que recebe salário e com seu trabalho “faz o nome o artista de ponta” (Entrevista, 2018). E um artista pois “ao mesmo tempo que faço o nome do artista de ponta, posso fazer o meu nome ali dentro da equipe” (Entrevista, 2018). Evidenciando que ser artista passa pela visibilidade do trabalho e o reconhecimento social. Enquanto estiver anônimo, produzindo as belas alegorias que serão apresentadas, será mais um trabalhador invisibilizado. Por isso, necessita falar, “as palavras conotam mais do que denotam, evocam, transformam-se em metáforas, impregnam-se de uma nova natureza evocativa, inovadora, encantatória” (MORIN, 2007, p. 136). As alegorias na arena são as metáforas que cumprem esse papel.

É no Bumbódromo que se separa o trabalhador do artista. Mas cria o artista anônimo, que está ali para finalizar o trabalho iniciado no galpão, e fazer a alegoria acontecer, sem que seja percebido pelo público que assiste, do artista de ponta, cujo o nome será dito como o único criador de uma alegoria que custou o trabalho de uma equipe. Paulo Nery assim define esse momento. “Lá sou mais um artista de alegoria, é o que vem escrito na camisa que apenas nos diferencia dos outros. Como sou da equipe do Juciê, na camisa ainda vem o nome dele como artista, meu o nome não” (Entrevista, 2018). Demonstrando seu descontentamento pela invisibilidade que é imposta ao trabalhador de galpão.

Durante o tempo em que a alegoria estiver se apresentando na arena do Bumbódromo, Paulo Nery e outros integrantes da equipe que a construiu, estarão desenvolvendo atividades de bastidores para que tudo saia como planejado. Eles empurram, montam, fazem a alegoria acontecer, desmontam e a retiram da arena. Num constante vai e vem de trabalhadores, muitas vezes, estimulados por gritos de guerra e de motivação, que “consiste numa apropriação e numa transformação da realidade material e cultural, mediante

um trabalho e para satisfazer uma necessidade social, de acordo com a ordem vigente em cada sociedade” (CANCLINI, 1980, p. 35), pois, a arte, ainda que seja inspiração, também é produção.

É nessa hora que afirma estar brincado, apesar de fazer parte de seu trabalho, ele se diverte afirmando que “gosto de brincar, sei que ali é o nosso trabalho e diversão, então eu tenho que brincar trabalhando, que dá tudo certo, não adiantar eu trabalhar sério enquanto todo mundo se diverte. Então, eu trabalho me divertindo e me divirto muito trabalhando” (Entrevista, 2018). Finalizado a apresentação da alegoria, de volta a concentração, ainda sobra tempo para comemorar com os colegas. Comemora-se o trabalho finalizado, o bom desempenho obtido na arena, a união da equipe. É o momento de divertir-se, mas também de agradecer o trabalho entregue, apesar dos muitos obstáculos que tiveram nos três meses de trabalho no galpão de alegorias.

Na arena do Bumbódromo, a disputa não é apenas entre os bois-bumbás Caprichoso e Garantido, “existe uma rivalidade entre os trabalhadores das agremiações pois tem bons artistas tanto no Capricho quanto no Garantido, e um quer mostrar um o melhor trabalho que o outro, ser mais que o outro em sua arte” (Entrevista, 2018). A rivalidade é ainda percebida no galpão, entre os trabalhadores da mesma agremiação. “Entre os artistas que competem entre si para serem o melhor na pintura, quem pinta melhor, quem esculpe melhor. Mas tem que ser assim para continuarem evoluindo pra acharem sua pegada de pintor, artista ou escultor” (Entrevista, 2018), nos revelando assim, mais essa regra do jogo.

A evolução melhora a competição pelo título de campeão do Festival. Ninguém admite a derrota, seja do boi-bumbá em que está trabalhando, seja de sua alegoria que está disputando com a de outro boi-bumbá. O trabalhador e os torcedores, de modo geral, acreditam sempre que ganharam. Quem perde entra em crise que os leva a fazerem uma profunda avaliação. Quando isso ocorre, “fico indignado, com raiva, me pergunto por que a gente perdeu, se tudo estava perfeito? Com um bom acabamento, bem pintada, bem adereçada. Mas quando ganha é uma explosão de alegria porque somos nota dez” (Entrevista, 2018), pois ser campeão é mais que necessário, é essencial, pode definir o futuro de cada trabalhador do galpão.

Ao fim da apresentação da última alegoria no último de Festival, um extremo sentimento toma conta de Paulo Nery, “eu sinto uma tristeza porque já vai acabar, já estava acostumado a vivenciar aquilo. É animado, você explode de emoção, aí no outro dia você pensa entreguei o trabalho e agora? o boi já foi” (Entrevista, 2018). Resta descansar um

pouco, retomar as forças. “Eu passo um dia inteiro jogado na cama ou na rede depois do festival. Um dia só, porque no outro dia eu já tenho que fazer a mesma correria da vida” (Entrevista, 2018), referindo-se as atividades domésticas como preparar o café para as filhas que estudam pela manhã, ajudar a irmã nos serviços domésticos e reabrir a barbearia. “A minha rotina será essa até firmar um novo contrato e viajar, agora para o carnaval” (Entrevista, 2018). Também sai para passear, visitar parentes e amigos que não via há três meses.

No caminho, ainda pode ver partes de alegorias que antes alegravam o povo, agora são motivos de muitas reclamações, pois, abandonadas nas ruas, causam transtornos aos transeuntes. Muitas delas são depredadas, partes que podem render algum dinheiro são tiradas, outras são arrancadas e ficam pelo entorno ou no caminho, formando um rosário de papelão, plásticos, isopor e tecidos. Há ainda quem busque nelas uma lembrança ou souvenir. “É triste, mas tenho que entender que vai ser destruído de uma forma ou de outra, porque a gente vai ter que refazer de novo” (Entrevista, 2018). E de uma maneira própria explica que, “se deu tudo certo, se os jurados gostaram e a população está destruindo, é sinal de quem também aprovaram o nosso trabalho” (Entrevista, 2018), afirmando que muitos adornos não seriam arrancados e levados se não tivessem gostado.

Ainda que seja criação do artista, a alegoria “é criada para o espectador, para a plateia, para o público” (FIGURELLE, 2007, p. 143), ela teve sua importância, cumpriu seu papel, mas precisará morrer para ressurgir novamente, pois “não é só a arte que está em constante sintonia com o seu tempo. Também o público, parte necessária da obra, adapta seu comportamento e sua sensibilidade de acordo com a dinâmica da arte”. (COSTA, 2004, p. 131). O grande público deveria conhecer mais as reais condições de trabalhos dos artistas para exercer influência numa possível melhoria. A questão ambiental deveria ser enfrentada sob a perspectiva da sustentabilidade. Como um desconhecimento, esse público pode ser visto como massa amorfa.

Agora lhe resta esperar o ano que vem e ser contratado novamente, não se questiona se é uma vítima da mercadorização da cultura que foi tragado pela grandiosidade da festa. Se tornou um embebedado pelo Festival que perambula pela cidade em abandono e solidão, sempre a margem de um precipício (BAUDELAIRE, 1995). Não passa por sua cabeça ficar fora do galpão, ele precisa estar lá, ser um jogador nesse jogo que envolve compromisso, trabalho e sentimentos. Por isso se esforça, tenta se destacar, precisa continuar. “Eu trabalhei mostrando o meu melhor, pra ver se o artista de ponta goste e me contrate o ano que vem.

Eu acho que gostou porque agora me contratou pra viajar com ele. Espero que ano que vem eu seja contratado, se eu não for com ele que seja com outro” (Entrevista, 2018), pois o desejo de continuar no galpão é tanto que “trabalharia de novo no próximo ano mesmo sabendo que atrasaria o pagamento, mas eu, justamente porque gosto da arte que é minha profissão” (Entrevista, 2018). Esse é seu trunfo, a carta na manga para se manter no jogo.

Portanto, é preciso compreendermos que o que leva os trabalhadores dos galpões a trabalharem em meio ao perigo, ao trabalho pesado que não obstante os leva a exaustão, com baixos salários que por vezes atrasam, pode estar relacionado com a satisfação pessoal, a alegria e a emoção pelo trabalho desenvolvido ao ponto de não se verem fora da festa no próximo ano. Avaliar o Festival Folclórico de Parintins tomando como referência somente as apresentações oficiais dos bois-bumbás na arena do Bumbódromo gerar uma visão incompleta ou distorcida da festa. Ao desconhecermos os preparativos que ocorrem nos galpões dos bois, terminaremos por ignorar seus construtores, e todo o processo de trabalho que envolve o espetáculo.

CAPÍTULO IV

AS VOZES DO GALPÃO

É o som, é a cor, é o suor, é a dose mais forte e lenta. De uma gente que ri quando deve chorar, e não vive, apenas aguenta. Mas é preciso ter raça, é preciso ter força, é preciso ter sonho sempre. Quem traz na pele essa marca possui a estranha mania de ter fé na vida.

(Milton Nascimento).

4.1 Trajetória de Wilton no trabalho artístico

Trabalhador de galpão há pelo menos 20 anos, Wilton César Costa de Oliveira nasceu em Parintins no dia 05 de janeiro de 1984, na ocasião de nossas primeiras entrevistas em 2016, contava com 32 anos, estava noivo de Mônica Silva e Souza, bacharela e professora de dança, com quem tem dois filhos: Hugo Dário de Souza Oliveira, 11 anos, e Jhuan David de Souza Oliveira, 09 anos. O matrimônio foi realizado em 14 de julho de 2018, após o Festival Folclórico e antes de sua partida para trabalhar no carnaval de São Paulo. Enquanto noivo, morava com seus pais, que são aposentados, além de manterem em sua residência uma pequena mercearia para complementação da renda familiar.

De sua infância ficou as boas lembranças das várias brincadeiras de rua: pião, bolinha de gude, papagaio de papel e barra-bandeira são as mais lembradas. “A rua de casa vivia lotada, sempre cheia de crianças correndo, e os pais gritando para retornássemos para casa porque estava ficando mais tarde” (Entrevista, 2016), justamente no horário em que as brincadeiras “tornavam-se mais gostosas” (Entrevista, 2016), justificado pela combinação do anoitecer com a presença de meninas que além de competirem com os meninos em jogos de rua como a manja e o geral, ainda sobrava um tempo para o flerte.

Estudou até concluir o Ensino Médio, mas tem poucas lembranças dessa época, “praticamente não fui muito chegado à escola” (Entrevista, 2016), não havia cobrança, principalmente de seu pai, “que é pescador, então ele saía para pescar e passava até dois meses fora, por isso, não tinha muita cobrança, ele não ficava no meu pé” (Entrevista, 2016). Ainda assim, chegou a iniciar um curso de educação física em Manaus, durante o período em que acompanhava sua noiva que estudava dança na capital. Em virtude de necessidade financeira, teve que trancar o curso e retornar a Parintins assim que ela concluiu o bacharelado.

No retorno a cidade, novamente se emprega no galpão como artista de alegoria, profissão que exercia antes, e exerce até hoje. A escola não o leva as artes, e sim a convivência em meio a outros amigos durante as apresentações do Festival Folclórico. Segundo Freire (1979, p.11), é necessário “abrir os muros da escola para que ela possa ter acesso a rua, invadir a cidade, a vida”. Não é a educação formal, e sim a informal que vai ser determinante na escolha de sua profissão como artista de boi-bumbá. A ausência do pai como pescador não o leva a gostar da escola, mas, certamente as estórias de pescador, profundamente imerso na natureza o tenha influenciado na sua produção artística.

Das lembranças que tem de boi-bumbá, as primeiras são remetidas a sua infância, quando tinha entre oito e nove anos, e era levado por seu pai ao Curral do Boi-Bumbá Garantido, “na Baixa da Xanda, nos tucumanzeiros da Baixa do São José” (Entrevista, 2016). Reelabora em sua memória “um tempo maravilhoso” (Entrevista, 2016), do dois pra lá, dois pra cá, quando a brincadeira era mais simples e familiar, e sem que perceber violência ou o uso de drogas. De forma saudosista também lembra do tempo em que brincou no Mina de Ouro, boi-mirim que disputou o festival na década de 1990, afirmando que em um ano tocava tambor na batucada, noutro, brincava na tribo, até os doze anos, último ano do Mina de Ouro.

Para Wilton de Oliveira, a falta de recursos e o desinteresse dos moradores do bairro contribuíram para a extinção do boi-mirim. Os primeiros tempos é um tempo mítico, em que se fortalece os valores morais em volta da brincadeira de boi. Crespi (1997, p.152), explica os mitos como “narrativas fabulosas que referem fatos ou aventuras da vida de personagens divinos ou semidivinos e nas explicações das origens do cosmo, do significado da vida e dos fundamentos morais”. As drogas, as bebidas, e a violência inexistiam naquela época. A brincadeira estava baseada na amizade e reproduzia os laços familiares e de compadrio. No boi mirim também foi sua iniciação, onde tocava instrumento e também representava o símbolo maior: ser índio, ao menos, no folclore. O término do Mina de Oura se dá pelo desinteresse, pois se houvesse afetividade forte se encontraria recursos para dar continuidade.

Estar presente no boi-bumbá desde a tenra idade, seja frequentado o Curral ou sendo um brincante da tribo ou da batucada, o influenciou, “o boi me mostrou o que é arte e cultura. E continua influenciando até hoje” (Entrevista, 2016), pois, agora é ele quem leva seus filhos para os ensaios nos currais, que mostra como é realizado o seu trabalho no galpão, que houve os filhos lhe dizerem “quero ser artista igual ao senhor” (Entrevista, 2016). E sente orgulho disso, ao mesmo tempo em que lamenta a falta de compromisso dos moradores do bairro,

diante da continuidade do boi-mirim de sua infância, que para ele, é outro motivo que ocasionou o final da brincadeira sem que seus filhos pudessem vivenciar.

Daí o seu empenho em inseri-los por novos caminhos, para que se possível, tenha as mesmas sensações que teve e que hoje são fortes lembranças. Em certo sentido o Festival é um momento de ruptura com um modo atrasado de viver na cidade. Parintins na década de 1960 passou por momentos de transformações na estrutura da cidade, luz, água, porto, telefone, ruas cimentadas, estradas, prédios, participação social das Igrejas cristãs, escolas. E o Festival se torna o espaço principal de construção e vivência nas representações artísticas. O povo começa ver arte, ou seja, enxerga suas vidas ligadas ao meio ambiente, e sendo objeto de criações estéticas, pois a arte não é apenas contemplação, também é um exercício perigoso de criação, “é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.58), pois pensar também é criar. E o Festival foi usado para chamar a atenção do poder público e trazer mais investimento para a Ilha. O orgulho de ser artista transmite o desejo de ser artistas pelos filhos.

A curiosidade em saber como se dava o trabalho no galpão, de que maneira acontecia a construção das alegorias que o fascinava toda vez que assistia seja ao vivo no Bumbódromo ou pela televisão, foi determinante para se tornar um trabalhador de galpão, “eu botei na minha cabeça que eu queria aprender aquilo” (Entrevista, 2016). Por essa época, frequentava a Escolinha de Artes Ir. Miguel de Pascale, do Boi-Bumbá Caprichoso, onde fez o curso de teatro e dança e se aproximou das artes plásticas, pois “os professores, incentivavam bastante o aluno a reconhecerem qual era o seu dom, se é de soldador, pintor, escultor ou decorador” (Entrevista, 2016). O conceito da arte como dom recebido de Deus é enfatizado. A arte não se aprende, e, sim se amplia este dom. Para Hegel (2000, p.28), “a superioridade do belo artístico provem da participação do espírito”. Ficou lá até os 14 anos, quando ingressa na torcida organizada Força Azul e Branco – FAB – fazendo adereços para a galera do boi-bumbá Caprichoso no Bumbódromo.

Candeias, bandeiras e estrelas de papelão, foram alguns dos adereços, “comecei praticamente da base, na base de tudo” (Entrevista, 2016), e chegou ao posto de coordenador. A fascinação envolvia o coração de Wilton de Oliveira pela beleza que via no Festival. Nasce o desejo de saber como se produzia aquilo. Queria saber o segredo de criar e dar emoção para as pessoas. A escola de arte do Boi-Caprichoso tem um papel importante de continuar o trabalho iniciado por Ir. Miguel de Pascale, ou seja, produzir novos artistas independente dos bois-bumbás. Nessa escola supera em parte o autodidatismo, pois os alunos começam a

sistematizar os conceitos artísticos. Até os 14 anos é o momento das descobertas, de definir que papel deseja desempenhar na sociedade. O conceito da arte como dom recebido de Deus é enfatizado. A arte não se aprende, e, sim se amplia este dom. Segundo Hegel (2000, p.28), “a superioridade do belo artístico provem da participação do espírito”. A escola de artes do Boi-Caprichoso é um ensino holístico, conectado com o todo da arte. O aluno estuda pintura, escultura, dança, desenho e outras artes que exigem muita habilidade e criatividade.

A experiência na fabricação de adereços foi fundamental para que conseguisse ser contratado em 2006 como trabalhador de galpão, afirmando que para ser admitido, “tem que ter experiência, pelo menos do básico. Tem que saber cortar papelão, saber riscar, saber usar cola fria, saber usar cola quente” (Entrevista, 2016). Ainda assim, precisa ser convidado por algum artista de ponta, somente dessa forma será admitido no galpão. O convite feito à Wilton de Oliveira, partiu de Makoy Cardoso, artista do Boi-Bumbá Caprichoso, que o contratou para compor sua equipe na confecção de fantasias de itens, tribos, tuxaus e da vaqueirada.

O Makoy estava atrás de gente para trabalhar com ele, então, perguntou para o Eliandro¹⁰⁷ se o mesmo não conhecia uns meninos bons que tivessem iniciativa e vontade de aprender. O Eliandro me indicou juntamente com um amigo. Esse amigo virou soldador de alegorias e eu fui fazer outras atividades, e fui testado no escritório do Boi-Caprichoso, quando fiquei responsável pela confecção da roupa da Daniela Mercury para o carnaval da Bahia, também pelo figurino da banda e ainda as roupas dos dançarinos. Sendo testado que eu vi como realmente é trabalhar com fantasias. Aí no outro ano ele me convidou para fazer a roupa do pajé, da porta-estandarte, de dois tuxaus e de quatro tribos coreografadas e ainda a roupa da vaqueirada. (Wilton de Oliveira. Entrevista 2016).

Juntamente com a habilidade é indispensável ser apontado por um artista de ponta conhecido. Nessa narrativa duas qualidades básicas se destacam, ter iniciativa e vontade de aprender. Ou seja, deve ser ousado nas tentativas e propostas, ao mesmo tempo em que se deve ser aberto, humilde, e estar pronto para observar aqueles que tem mais conhecimento. O contato e a experiência de trabalho com Makoy Cardoso foram fundamentais para o seu aprimoramento, Wilton de Oliveira reconhece a influência artística afirmando que sempre “quis aprender e ter esse conhecimento, além de estar no meio deles, dos artistas. A maioria

¹⁰⁷ Eliandro Tavares, é artista plástico parintinense ligado ao Boi-Bumbá Caprichoso onde já exerceu várias funções. Nessa época, era professor na Escolinha do Boi-Caprichoso onde ministrava aulas e oficinas de pintura e desenho.

dos parintinenses já nascem com isso dentro de si” (Entrevista, 2016). O processo artístico faz fervilhar as ideias e os interesses mais nobres do espírito que cada um tem dentro de si.

Questiona-se porque que em Parintins proliferam muitos artistas? Além disso, existe também um público propenso a consumir artes. Paes Loureiro (2015, p.7), ao pesquisar a temática abre alguns caminhos de pensamentos. Há nas várzeas e terras firmas da Amazônia um lirismo poético que está presente no ambiente dos amazonenses. Essa paisagem exuberante encanta e se torna a base para criações de formas poéticas em diversas áreas. A partir disso, elabora-se “as formas de vida, os modos de ser, os mistérios da existência, o contraponto biografia e história”. Talvez resida aí a resposta procurada.

A criações artísticas nos bois-bumbás sofrem influências do imaginário construído em torno da Amazônia: as lutas entre o nativo e o conquistador, a biodiversidade, as lendas, as descobertas científicas e as formas em que se revelam o colonialismo, o nacionalismo, as noções de paraíso e inferno. A floresta influencia o imaginário social e individual, e o imaginário influencia uma estética regional. Aqui se faz a experiência da errância pelos rios, pelo escuro da floresta, no luar quase dia, na imensidão da floresta e das águas, nas variedades de frutas, nos peixes e nos animais, na crença nos espíritos da mata, nos santos e do Deus uno e trino cristão. Diante de um possível encantamento, certamente, pode ser uma das causas da proliferação dos artistas.

As crianças e os jovens dialogam muito com a natureza. Schopenhauer (2003, p.90), afirma que “a condição subjetiva da apreensão do belo em muito contribui para a satisfação que essa apreensão desperta em nós, portanto, uma grande cota da fruição estética reside na parte subjetiva”. Os mistérios, as contradições, o belo da natureza se mesclam com a vida de cada um, dessa forma, acredita que seu filho também é influenciado por ele, pois entende que sua convivência nos galpões de alegorias, gera interesse no filho por partes específicas das alegorias que constrói, como o funcionamento de seu movimento e o porquê de cada cabo de aço. Todos os instrumentos são responsáveis de colocar o boi com suas fantasias na arena. É chegar a imitar a natureza superando-se em genialidade e criatividade. O encantamento está na tentativa ousada de reproduzir e recriá-la.

Ainda que perceba a relação de influências que tendem a definir a preferência do filho pelo trabalho nos galpões, acredita que tudo é dom divino, “tipo assim, Deus falou: vou dar esse dom para vocês, e esse dom vocês têm que usufruir ele de qualquer maneira” (Entrevista, 2016). E seu usufruto, não pode ser ignorado, se desvencilhar da dádiva é desagradar a Deus, daí entendermos sua afirmação ao nos revelar que “esse ano aqui no Boi,

todo mundo está trabalhando pelo amor à nossa cultura. Estão nos pagando menos ainda. Se verem o que a gente faz lá, e compararem com o que a gente ganha, vão ficar indignado ao saberem” (Entrevista, 2016), afirmou Wilton de Oliveira, deixando evidente que quanto mais se trabalha, e mais se ama o que faz, mais engrandece a cultura local. Entretanto, os interesses capitalistas não o valorizam com melhores salários e condições de trabalho.

A sabedoria e a religião concretizam as formas criadas pela arte afirma Hegel (2000, p.28). A arte é a representação que mais se aproxima em exprimir o divino que está no homem. Na narrativa de Wilton se sente uma certeza que o dom de ser artista veio de Deus. É como uma missão que ele tem e vai passar para seus filhos. A beleza é um atributo de Deus que o mundo precisa. Toda essa conexão com o divino não cria responsabilidade, respeito, e vontade por parte da classe dirigente em honrar com os compromissos em relação aos salários e direitos dos artistas. Há uma desproporção entre o trabalho realizado e a remuneração. Esse fato é divulgado pela imprensa mais não há um movimento para corrigir essa distorção.

No compromisso com o dom talvez também resida o fato de não se ter uma idade mínima para deixar o trabalho no galpão e “ninguém sabe dizer porquê. Tem muita gente com bastante tempo no Boi, como o seu João que tem 78 anos e não larga o Boi. Não larga esse trabalho. Ele é soldador e está lá até às altas horas da madrugada trabalhando” (Entrevista, 2016), sendo enfático ao afirmar que todos estão lá pelo trabalho, mas também, pelo que considera ser uma conquista, a finalização do próprio trabalho, quando o criador pode contemplar sua obra, e essa contemplação se estende ao público que prestigia, que fotografa, que pergunta: “quem é que fez? Foi nossa equipe quem fez essa alegoria” (Entrevista, 2016), responde com satisfação, mas deixa transparecer que essa contemplação natural e, ao mesmo tempo, cultural, não deve levar a esquecer de todos os aspectos da dignidade humana.

A razão instrumental não consegue medir esse envolvimento emocional, pois, Wilton afirma que pessoas com idade avançada continuam a trabalhar no boi-bumbá. Há uma realização pessoal, familiar, mas, não pela coletividade. A alma e o coração do artista vivem com um furacão dentro de si: ideias, sonhos, ideais, visões, utopias, alegria, beleza, encontram espaços nos galpões dos bois-bumbás, e enfrentam todo o tipo de dificuldade, mas a satisfação de criar e mostrar seu trabalho é bem maior.

O período em que trabalhou com o artista Makoy Cardoso, “no galpãozinho ao lado do Caprichoso” (Entrevista, 2016), coincide com o nascimento dos filhos, o salário que

recebia “não era mais suficiente pra sustentar a mim e a meus filhos” (Entrevista, 2016). Esse foi um dos fatores que determinaram seu ingresso no galpão de alegoria, para ser artista de boi-bumbá, precisava ganhar mais, que aliado a boa convivência e a experiência adquirida com Makoy, lhe rendeu uma indicação do artista para trabalhar com Rossy Amoêdo no galpão central do Boi-Bumbá Caprichoso. Seu ingresso no galpão também teve a influência de Gil Gonçalves¹⁰⁸, “que viu a minha luta para querer chegar lá, de querer progredir. A minha vontade sempre foi de estar no galpão” (Entrevista, 2016), por isso, também intercedeu junto a Rossy Amoêdo, e lembra disso nos seguintes termos:

No dia em que fui contratado eu senti uma alegria muito grande, tipo assim, “poxa, vou estar trabalhando no galpão nesse ano”. Estar lá no galpão é a vontade de todos os artistas que estão começando nesse ramo. Eu sabia que o trabalho no galpão era muito cansativo, muito trabalho e muita dedicação. Os mais antigos do galpão falam que esse trabalho não é para muito novo nem para muito velho. Tipo assim, ele é para quem gosta mesmo de fazer isso, quem gosta de estar lá, porque é um trabalho muito sofrido. E mesmo antes de trabalhar no galpão, eu já via o sofrimento dos artistas. (Wilton de Oliveira. Entrevista 2016).

O espírito que comanda a ação de entrar no galpão é a alegria e a satisfação, não se avalia o cansaço, a extrema dedicação e os baixos salários. Há um processo de adestramento, de aceitar todas as dificuldades, a exploração, caso contrário, o artista é substituído. Há uma metáfora cheia de significado no termo “entrar no galpão”. Coincide com o ser pai, e o aumento de responsabilidade na família. É a conquista de um espaço em que poderá se expressar artisticamente, divulgado ideias e conscientizando a comunidade. Barbosa, (2003, p.10-11), afirma que assim, o artista, cria um “sistema que confere destaque a noção do corpo – e sentimento – para daí desembocar num princípio volitivo, sem fundamento, irracional do mundo”. O sofrimento relatado se refere a dura jornada como auxiliar no trabalho artístico no qual seu corpo não estava acostumado, “sempre chegava cansado em casa. Sentia muitas dores musculares, dores nas costas. Eu emagreci bastante, por conta do desgaste físico até

¹⁰⁸ Gil Gonçalves é radialista e político e na cidade de Parintins. Foi apresentador oficial do Boi-Caprichoso no período de 1990 a 1997. Nessa década o boi azul foi campeão seis vezes. De 1994 a 1996, o Caprichoso vinha de uma sequência de três vitórias, em 1997 teria conquistado o tetracampeonato, com os votos corridos dos jurados, se Gil Gonçalves não tivesse infringido o regulamento e saudado o então governador Amazonino Mendes, que pelo regulamento era proibido. Por esse episódio, no ano seguinte, Gil Gonçalves é substituído por Arlindo Jr. que acumulou as funções de apresentador e levantador de toadas. Nesse ano, 1998, o Boi-Caprichoso sagra-se novamente campeão. O sonho do pentacampeonato foi interrompido pela derrota de 1997. Gil Gonçalves continuou no boi assumindo a vaga de presidente do conselho de artes até 2016, quando foi destituído pela presidência, assumindo seu lugar Ericky Nakanomi. Desde então, o boi acumula uma sequência de duas vitórias, 2017 e 2018. O que não acontecia desde 2008.

adoecia de febre, dor no corpo, dor de cabeça” (Entrevista, 2016). Seu trabalho consistia em ajudar em vários serviços. “Se tivessem precisando de alguém pra serrar madeira, eu ia lá e serrava, ou se tivesse de cortar ferro, eu cortava” (Entrevista, 2016). Até esse momento, ainda não tinha uma função definida no galpão, era um faz tudo, um pau pra toda obra, e mais um operário a ser explorado.

Hoje não é mais ajudante, ao contrário, conta com a ajuda de quatro auxiliares e trabalha em alternadas funções, pois o trabalhador de galpão, ainda que seja contratado para exercer apenas uma única atividade, precisa, na prática, ter múltiplas habilidades, afinal, o artista de ponta não contrata apenas para um único serviço. “Temos que saber fazer de tudo. Eu sei pintar, soldar e tenho noção de tudo o que vou fazer em uma alegoria ainda vai ser construída. Também sei transferir da escala, no papel, para o chão, e do chão, para a realidade” (Entrevista, 2016). Ter múltiplas habilidades aumenta a chance de ser contratado e o trabalhador ainda pode negociar um salário mais alto, pois, ficará mais tempo trabalhado no galpão participando de todo o processo, caso o contrário, torna-se dispensável. Por outro lado, sente sua identidade se despedaçar quando submetido as regras da dinâmica social, passa a vender sua arte em migalhas. Num processo de dupla metamorfose, em que transforma a arte em mercadoria e o artista em operário da arte (BAUDELAIRE, 1985). Restando a ele única opção de ter que dominar todas as fases de construção das alegorias, sem que haja um processo de especialização do trabalho.

A dor é inerente a vida do homem, em modo particular, no trabalho. Dor e amor se vivem privadamente, mas a luz que nasce dessa experiência dolorosa e luminosa deve ser doada. Quanta beleza, quanta luz tem nos trabalhos feitos nos galpões dos bois-bumbás. Mas, a raiz disso é o que fica invisível para o público e não valorizado pela classe dirigente, o sofrimento. A arte é uma das principais manifestações do espírito e, como tal, possui múltiplas formas de se revelar. Nos galpões se começa de baixo, como aprendiz, e deve realizar diversas funções no processo de produção artística. Resta saber se quando o artista que veio de baixo, cria uma forma nova de liderar os novos artistas, ou, reproduz o velho olhar da classe dirigente. Isto nos lembra Morin (2007), o qual constata que a realidade social contém uma ordem e uma nova organização. Do velho nasce o novo e reorganiza em torno de interesses comuns para depois ser superado por um novo paradigma.

Em vários momentos de sua narrativa, o galpão é apresentado como um lugar de intercâmbio, de trocas de experiências e de oportunidades para novos contratos de trabalho. Artistas de outras regiões do país, como das escolas de samba do Rio de Janeiro, são

contratados pelos bois-bumbás, trazendo consigo novas técnicas de trabalho que são aprendidas pelos artistas locais. Carnavalescos transitam pelos galpões sempre à espreita de um novo talento que se revele promissor, para que possam firmar contrato com as escolas de samba fora do Estado, e com isso, também adquirem novos conhecimentos que posteriormente são empregados no Festival, contribuindo para o seu engrandecimento.

Esse dinamismo, essa circularidade cultural¹⁰⁹, é mais uma faceta dos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins. A troca, a convivência entre diversas matrizes culturais é uma das principais causas do fervilhar crítico artístico do Festival. Assim aconteceu no Renascimento na Europa que sintetizava várias culturas da época. O saber construído nos galpões não vem de reflexões feitas nas Universidades, mas, um saber empírico que vem do dia a dia do fazer. É um pensamento selvagem, como diz Levi Strauss¹¹⁰, onde não existe normas, regras a serem respeitadas, domesticando o pensamento. É selvagem porque é livre, e pode não ser preso a corrente alguma. Nesse fazer artístico “selvagem” se verifica uma complexidade entre o uno e o múltiplo contemporaneamente.

Mesmo executando múltiplas tarefas, Wilton de Oliveira, especializou-se em acabamento final, isto consiste em trabalhar nas alturas, como afirmou. Função que precisa ter bastante experiência no trabalho artístico, e estar familiarizado com o jogo do perigo. Tarefa que também exige habilidade e coragem que um neófito ainda não adquiriu, mas provavelmente adquirirá com a convivência. “A pessoa acaba se acostumando. Quando eu entrei, eu tinha medo de subir até quatro metros” (Entrevista, 2016) afirma, deixando também transparecer que o excesso de confiança o faz descuidar de sua própria segurança. “Eu fico lá no alto da alegoria, às vezes até sem cinto de segurança. A gente acaba perdendo o medo, se acostumando é a verdade. Não é nem medo, é o costume” (Entrevista, 2016). E esse costume é assimilado pelos postulantes dispostos a apostarem sua vida¹¹¹ nesse jogo perigoso. Medo e coragem, perigo e segurança se intercalam. Os diversos riscos e insegurança no trabalho deveria ser elementos para terem uma remuneração bem maior e, sobretudo sem atrasos.

O trabalho do artista ajuda na popularização da festa e da cultura local, contribui para o engrandecimento da história do boi-bumbá e ainda ajuda na economia, afirma Wilton de

¹⁰⁹ Para um melhor entendimento, sugerimos a leitura do livro de Carlo Ginzburg, O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Lançado no Brasil pela Companhia das Letras.

¹¹⁰ Conferir o livro, O pensamento selvagem, de Claude Lévi-Strauss, publicado no país pela Editora Papyrus.

¹¹¹ Não se tem dados oficiais sobre o número de acidentes de trabalhadores ocasionados por quedas em alegorias. Entretanto, em todas as narrativas de trabalhadores, esse tipo de acidente foi relatado, o que nos leva a crer que sua recorrência não é desprezível.

Oliveira. Para ele, o galpão é o termômetro econômico e cultural da cidade. “O Festival não é só para os artistas, não são somente os artistas que ganham com isso como muita gente acredita. Influenciamos economicamente e somos espelhos para uma juventude que está surgindo agora” (Entrevista, 2016). Por isso, existe “sentimento ao produzirmos uma obra artística. É muito grande, é o maior que temos. Produzimos um trabalho artístico que será visto em todo o mundo. É inexplicável, como artista de boi eu me sinto honrado” (Entrevista, 2016). Horaria em acreditar que trabalhar no galpão é um privilégio de poucos, que não justifica o não reconhecimento, a não valorização e a invisibilidade.

Também se sente um glorioso, afirmando que lutou e hoje é um abençoado por Deus que lhe concedeu a honra de ser escolhido para estar ali. Para Lévi-Strauss (1989, p.30), “toda a classificação é superior ao caos, e mesmo uma classificação ao nível das propriedades sensíveis é uma etapa em direção a uma ordem racional”. O sentimento que cada artista sente engloba uma visão de mundo, uma consciência por tudo aquilo que o trabalho deles representam. Existe a questão econômica da cidade, a educação para os jovens, o fortalecimento da cultura local. É um trabalho capitaneado pela arte, em todas as suas modalidades, mas, que engloba o social, familiar, juventude, economia, mundo mítico e lendário da Amazônia, religiosidade e outras formas de cultura.

Todo o entusiasmo em estar no galpão se dissipa quando se trata da valorização de seu trabalho, pois não se sente valorizado, enumerando vários motivos para essa conclusão, desde a insalubridade do local, a falta de material de trabalho, a invisibilidade, até a questão salarial. A dominação da natureza se converteu em dominação do homem por outro homem. Para Adorno e Horkheimer (1997), a razão que libertaria o homem de sua alienação, se tornou num instrumento de dominação, a razão instrumentalizada. Ainda assim, afirma valer a pena, pois “o festival é nossa maior alegoria, é o fundamento da nossa celebração à vida” (Entrevista, 2016). E mesmo que esteja esquecido em seu ofício, acredita que chegou onde sempre sonhou em chegar, pois, tem o conhecimento suficiente para trabalhar dentro dos galpões de alegorias, ser reconhecido entre os pares é solidificar a carreira, e a certeza de ser novamente contratado para no próximo ano, e dessa forma, não sair do jogo.

Há uma concepção que seu trabalho ajuda a celebrar de vida. Todo Festival fala de vida. Nos momentos que falam de morte, como o extermínio de povos indígenas, a invisibilidade dos negros, o desastre ecológico, a visão reacionária das elites do passado e do presente, sempre apontam para ressurreição. Brandão (1989, p.8), afirma que “a festa é uma fala, uma memória e uma mensagem. O lugar simbólico onde cerimonialmente

separam-se o que deve ser esquecido e, por isso mesmo, em silêncio não-festejado, e aquilo que deve ser resgatado da coisa ao símbolo”. Brincar de boi-bumbá, também e tomar consciência das letras das toadas, das mensagens das alegorias é um ato político em defesa da Amazônia profunda que é a visão dos povos tradicionais, dos indígenas, dos negros, e das mulheres, que ainda estão subalternizados.

Atrasos nos pagamentos e baixos salários geram dificuldades financeiras para muitos trabalhadores, “o indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos” (ADORNO e HORKEIMER, 1997, p.14), isso tem forçado alguns deles a tomarem atitudes extremas. Nos foi relatado que durante o trabalho artístico, pequenos furtos acontecem, geralmente de objetos de pequeno valor como tesouras, pinceis, tintas e tecidos. Justificado pela necessidade de comprar alimento ou até mesmo combustível para se locomover até o galpão. Muitos fazem vista grossa dessa prática, naturalizando-a, ao mesmo tempo em que as equipes ficam se precavendo para não serem furtadas, Wilton de Oliveira é o responsável por guardar o material ao final do dia de trabalho pois “não pode ficar nada do lado de fora, tudo tem que ficar trancado, porque, se roubarem o nosso material, prejudica o trabalho porque vai faltar” (Entrevista, 2016). É no jogo do gato e o rato, que se organizam materiais e ferramentas na dinâmica do trabalho artístico do galpão. Mas na verdade não seria furto, pois o trabalhador quando não recebe seu pagamento em espécie, tem direito em parte do patrimônio da empresa.

Os salários atrasados não interferem no trabalho artístico em si. “Porque a gente sabe que se atrasarmos por causa de salário, a gente vai ter que fazer do mesmo jeito, pois irão nos pagar e a gente tem que fazer” (Entrevista, 2016). Ainda que outros setores do galpão parem, “e tem muita gente que para o trabalho. Eu acho que é burrice isso. Porque está no contrato que temos que entregar o trabalho para recebermos” (Entrevista, 2016). Isso o obriga a apresentar resultado em dia e hora marcada, ou seja, nas três noites de festival. Assim, sua jornada de trabalho não está relacionada com as horas trabalhadas, mas pelo prazo de conclusão e apresentação das alegorias na arena do Bumbódromo. O contrato também pode ser compreendido como uma armadilha, pois, o trabalho está ligado a entrega das alegorias e não ao recebimento de salário. O Festival tem data previamente marcada e tem que acontecer, são inúmeros interesses envolvidos. E nesse contexto, o menos importante parece ser o pagamento dos salários e as melhores condições de trabalho.

Paralisar ou adiar o trabalho pode resultar em não conclusão da alegoria, e conseqüentemente em quebra de contrato. Que pode ser usado como argumento para o não

pagamento dos dias trabalhados. “Aí, como é que eu vou chegar lá, exigir o meu direito, se nem terminei o meu trabalho? Eu tenho que terminar o meu trabalho pra depois exige o meu direito” (Entrevista, 2016). Concluindo que se assinou um contrato terá que cumprir, ainda que saiba que está sendo explorado. É uma artimanha que o capital encontra, uma forma de justificar legalmente o atraso dos salários. Muitas vezes a maior parte do trabalho já foi concluído e o salário correspondente a esse trabalho é que está em atraso. A reação dos artistas é “tímida e pouca organizada e consistente. Assim lembramos Marx ‘essa massa já’ uma classe relativamente ao capital, mas ainda não é uma classe para si” (IANNI, 1980, p.21). Em 2018, houve um princípio de greve, coisa rara, para pressionar o pagamento dos salários atrasados. Anos passados, depois que o Festival termina, houveram passeatas de protesto e incêndio de materiais como a mesma finalidade.

Ao negociar seu contrato, Wilton de Oliveira leva em consideração dois fatores que para ele são fundamentais: o valor do salário e a motivação de estar fazendo parte de uma boa equipe. “Porque não adianta eu estar ganhando bem e não me sentir motivado no lugar. Eu sou assim, não adianta eu fechar um trabalho, se eu vou me sentir mal depois. Eu jamais fico, eu vou pelos dois motivos, pelo salário e pelo ambiente de trabalho” (Entrevista, 2016). Afirmando que haviam duas propostas dos dois bois-bumbás, mas optou pelo Boi-Garantido que tinha segundo ele, a melhor proposta com a melhor equipe.

Ainda que tenha optado pela melhor proposta, sabe que ainda é pouco, “um artista na minha posição pode ganhar entre dois mil, dois mil e oitocentos, três mil, até quatro mil. Por três meses de trabalho. Mais por tudo que a gente faz lá, devíamos ganhar mais” (Entrevista, 2016). Afirmando que todos exercem funções além de seus contratos. Quanto ao artista de ponta, o valor depende do contrato firmado, “se for fazer uma figura típica, seu contrato gira em torno de vinte mil, uma lenda trinta e cinco mil, e um ritual está em média quarenta mil” (Entrevista, 2016). Valor muito superior se comparado aos contratos dos trabalhadores de galpão, os construtores de toda a festa. Nessa gritante diferença salarial está o motivo do artista de ponta trabalhar em favor da classe dirigente e não em benefício dos trabalhadores.

Mesmo ciente de sua exploração, prefere estar no galpão e posteriormente na arena do Bumbódromo a ser um expectador de arquibancada, estar desse lado não lhe seduz. Para ele, a festa se faz dentro de uma alegoria escura e sem ventilação em que não se enxerga nada do lado de fora. “Mesmo sem ver é um prazer de estar lá. É emocionante está lá dentro e sentir o grito da galera, aquela pulsação toda, ouvir a batucada do teu lado. Na alegoria se

escuta tudo isso, não se tem noção de como é que é. É inexplicável ali dentro” (Entrevista, 2016). Sem, contudo, se descurar de seus afazeres. que requer atenção para que tudo saia conforme o planejado, e que nada aconteça, e para isso, cada um faz uma oração momento antes de entrarem na arena.

Wilton de Oliveira diz que se sente honrado, “pelo fato de poder participar de um dos melhores eventos culturais do Brasil, o Festival Folclórico de Parintins. E que são as alegorias que chamam mais atenção, com certeza são as alegorias com seus adereços” (Entrevista, 2016), e do qual se sente parte integrante. Dentro da alegoria lembra o mito da caverna de Platão. Dentro só se vê as sombras das luzes refletidas nos objetos, só se ouve os gritos, mas, fora tem a Luz, o conhecimento as ideias a arte. É as trevas que dão vida a Luz. É um trabalho pautado na insegurança, pois não se prevê o que pode dar de errado. Pode quebrar, pegar fogo, não entrar na arena parte da alegoria. E quem conhece o trabalho o valoriza mais. Os artistas acreditam na interferência dos espíritos bons e de Deus para que tudo dê certo.

No trabalho artístico, o bom acabamento é essencial para a valorização estética e a beleza da alegoria. Wilton de Oliveira descreve como ele e seus colegas de equipe utilizaram folhas de carandaí, uma palmeira que chega a atingir até 10 metros de altura e cujo as palmas se assemelha a um leque. As palhas foram compradas de moradores da zona rural do município, que por conta dos trabalhos nos galpões, oferecem produtos do extrativismo amazônico. São cuias, tipitis, sementes diversas, fibra de juta. “É uma rede de fornecedores que começam a trazer esses produtos a parti do momento em que iniciamos o revestimento das alegorias” (Entrevista, 2016). Evidenciando essa outra faceta de interação do galpão com as comunidades tradicionais da Amazônia.

Somete de palhas de carandaí, calcula-se que foram utilizadas mais de três toneladas. “Trouxeram de barco até aqui na Cidade Garantido. Tudo ensacado, ainda assim, estragou-se muito no transporte. Algumas chegam danificadas e não foram aproveitadas, só aproveitamos as melhores, de bilhões de palhas que recebemos, aproveitamos um milhão” (Entrevista, 2016). Esse material comprado pelo boi-bumbá tem preço barato, o valor é pago em quilo, em média 30 centavos por quilo. Nas toneladas de palhas utilizadas pagou-se em torno de 1 mil reais, para o revestimento de um busto feminino se deu da seguinte maneira:

Seis pessoas foram encarregadas de fazer o revestimento. Primeiro, toda a escultura foi forrada com tecido, para depois ser feito o manto de palha. Cada um fez uma coisa diferente, dois com tesouras cortavam a palha, dois

passavam cola folha por folha, e dois foram montando folha por folha na alegoria. Foi utilizado cola de contato pra ficar bem colado pois se chovesse na concentração, não danificar a peça. Para colar tem um jeito, tem que ser somente para um lado e se começa de baixo para terminar em cima. Foram duas semanas para fazer o revestimento. Quando chovia, a gente parava. Fizemos todo esse trabalho no galpão, e deixamos para a arena os acabamentos de emenda retoques por onde faltava no acabamento. Até ganhar o formato necessário. Terminado o nosso trabalho, inicia o dos pintores, que irão pintar toda a alegoria, inclusive as folhas, que ao meu ver tinha que vir natural, sem nenhum acabamento, nenhum corte. Porque ela por si só é o acabamento. (Wilton de Oliveira. Entrevista 2018).

Com todo o trabalho, esforço e dedicação que o artista empenha na construção de uma alegoria, não é a certeza que a mesma será apresentada na arena do Bumbódromo. “Nesse ano de 2018, duas alegorias ficaram fora por causa de tempo. Teve que ser descartada para que o ritual pudesse acontecer. Aí já era, é a morte do artista, que nesse sentido tem seu trabalho desvalorizado” (Entrevista, 2016). E complementa: “eu posso ter feito um grande trabalho, mas se não vou poder mostrar, me sinto desvalorizado. Tudo bem, sei que vou receber meu pagamento, mas também quero que o mundo veja o meu trabalho artístico” (Entrevista, 2016). Afirmando que teve essa desagradável experiência em 2016, quando uma alegoria que ajudou a construir não entrou no Bumbódromo. O artista vive entre a morte e a vida. Sua vida é sua alegoria, que por vários motivos pode não ser apresentada no Bumbódromo. Caso não se apresente, sua obra nasce morta, não chega a viver sua finalidade. É um grande sofrimento para o artista, impagável, incalculável. A morte fertiliza nova vida.

Ainda que algumas partes sejam apresentadas ao se fundirem com outra alegoria, toda arte deve aparecer, pois ela se completa quando o espectador vê e dá sua própria interpretação, completando a obra do criador. A obra de arte é como um filho que é gerado com muitas dores, expectativas, angustias, e, no momento em que é apreciado, também é o momento de todo o sofrimento, que será recompensado pelo deleite do público. Criar é como nascer de novo junto com a obra, e, não poder apresentar é como morrer com ela, como se ela nunca tivesse existido. A criação nos galpões dos bois-bumbás de Parintins tem um forte componente coletivo. Um artista depende do trabalho de outro. Há um clima de solidariedade recíproca.

O trabalho artístico que teve início três meses antes do festival, e com ele, toda a excitação do jogo, só finaliza quando a última alegoria sai da Arena. É preciso estar presente em todas as etapas, participar de todos os momentos. Entrar na concentração do Bumbódromo para finalizar o último acabamento que não pôde ser feito no galpão, ou foi

danificado durante o traslado para o Bumbódromo. Todos trabalham, ninguém abandona o jogo, o momento final está chegando, seria impensável desistir nesse instante, após os meses vivenciados no galpão. A relação com sua obra se assemelha a uma relação entre mãe e filho. O artista não se distancia de sua obra. Se parte da alegoria é danificada, logo é reparada. Se ocorre na concentração, cria-se uma força tarefa que trabalham dia e noite para que seja refeita o mais rápido possível.

Ao termino da apresentação do boi-bumbá, no último dia da festa, Wilton de Oliveira diz sentir um alívio e ao mesmo tempo uma tristeza. “Tipo assim, um alívio porque terminei o trabalho, graças a Deus, mas aí vem a tristeza pois os meses de trabalho passam tão rápido na arena” (Entrevista, 2016). Portanto, em uma festa tão efêmera, é na concentração que as equipes se encontram, se reconhecem, e de certa forma, acabam se unindo pela afinidade de serem trabalhadores de galpão. “Não existe a desconfiança de ser do azul ou do vermelho” (Entrevista, 2016). O momento festivo também é de confraternização e nada pode atrapalhar a festa. Trabalhadores de Caprichoso e Garantido reconhecem que a rivalidade existe apenas na arena, em quem apresenta a melhor alegoria, nos bastidores a reciprocidade não é incomum pois suas trajetórias os fazem irmanados. Ainda que se perceba um sentimento de angústia que vem com o fim da festa, observa-se um prazer sentido, uma realização, que vem de dentro dos galpões.

A arte nos galpões dos bois-bumbás é fruto da imaginação, da intuição e do sentimento, entrelaçado com a força física, austeridade, dor e angustia. Ao mesmo tempo que os artistas são explorados, eles são libertos pela alegria de criar e pela sensação de estarem servindo a uma necessidade da sociedade. Os momentos de perturbação, de escuridão e de crise são superados, e fica a alegria da criação e os ecos do prazer que o público sente.

É difícil de serem avaliados pois os gostos diferem infinitamente. As sensações que as alegorias transmitem são agradáveis pois, trazem a vida da natureza e da sociedade. A imaginação criadora é livre e recria a natureza e a cultura com formas belas. É uma imaginação indisciplinada guiada pelas emoções, sensações e sentimentos e menos por um raciocínio calculista. O pensamento conceitual aprofunda a cisão que existe entre os homens e a natureza, no entanto, a arte, ajuda a unir natureza e cultura.

Segundo Hegel (2000) a arte é de natureza espiritual. O espírito significa o amalgama da alma, do coração e das forças. A obra artística é a expressão que existe dentro do ser humano que transforma natureza e cultura, com todas as suas contradições, em beleza. As

visões utilitárias da arte é a principal responsável da desvalorização do trabalho nos galpões. Essa visão perturba a serenidade e tolhe a liberdade plena da criação. A arte deve expressar a vida em toda a sua complexidade. Como tal não deve estar ligada a formas estanques de pensamento, com a lei, as regras, e qualquer imposições. A arte adorna as nossas mais profundas aspirações interiores, como também, é a responsável da beleza exterior. Com arte é mais fácil superar as dificuldades da vida, compreendendo mais a complexidade do real e realizar os nossos devaneios através da imaginação. A arte nos leva ao prazer estético e direciona nossas vidas bem longe do mal.

Cada estética exprime algo profundo que está no interior e aparece para os outros. O divino que a arte exprime é uno, e se revela em múltiplas formas. A arte nos mostra aquilo que está na aparência da realidade. A verdadeira realidade existe para além das sensações aparente. A arte nos ajuda a superar as barreiras que nos impede de conhecermos a realidade. Ela abre a novos horizontes e nos faz sonhar com utopias, pois a arte traz em si a realidade de maneira mais profunda. A arte criada nos galpões dos bois-bumbás vem de inspirações pautadas nas experiências da família, da infância, da tradição, da cultura, da expectativa de ascensão, do sofrimento, da desvalorização, do amor, da paixão, da realização. É uma estética essencialmente vital que cresce com as constantes trocas com outras manifestações culturais.

4.2 Trajetória de Eduardo Lúcio Lima Repolho no ofício de ferreiro

Natural de Parintins, Eduardo Lúcio Lima Repolho nasceu no dia 28 fevereiro de 1982. Na época da entrevista tinha 34 anos e vivia em uma união estável. Tem duas filhas, Luna Maynara Carneiro Repolho de 09 anos, e Maria Eduarda Carneiro Repolho 07 anos, que atualmente moram com seu pai depois da separação do casal, que para o mesmo, foi motivada pelo excesso de ciúmes de sua companheira devido suas constantes ausências do lar por conta de seu trabalho de ferreiro soldador que exerce nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins.

Nascido em uma família de agricultores, viveu parte de sua infância na Comunidade do Tracajá, zona rural do município de Parintins, onde ouviu histórias de botos, visagens e encantados. Aprendeu a nadar no rio, a caçar, a pescar, e a conviver em harmonia com a natureza. Brincou de rodar pião, de jogar bola, de manja esconde. Uma infância “muito animada, muito rica de cultura, e com muitos amigos” (Entrevista, 2016), descreve, sempre

em contato com a natureza. Contato esse, que fomentará seu imaginário, e contribuirá para sua inspiração artística.

Teve que deixar aos sete anos idade a comunidade, quando veio morar em Parintins com o objetivo de iniciar seus estudos. Mas sempre retornando nas férias, pois a saudade dos pais, dos amigos e das brincadeiras eram constantes. A história de botos, cobra grande, Yara e de cidades nos fundos do rio foi a melhor preparação para ser artistas nos Galpões dos bois-bumbás de Parintins. Essa era a relação que faltava para explicar a existência de tantos artistas em Parintins.

A força e a mística da natureza trazem em si uma lógica transcendental, onde morte e vida, contrastes, ambivalências se relacionam constantemente. Para Viveiro de Castro (2002, p.69), “o mito não é apenas o repositório de eventos originários que se perderam na aurora dos tempos, ele orienta e justifica constantemente o presente”. A vida da natureza é a base da arte construída nos bois-bumbás. Voltar a comunidade rural no interior da Amazônia, onde nasceu, é uma volta mítica, onde se revive diversas relações que dão sentido a sua vida. Entrar nos galpões como artista é uma volta ao âmago mais profunda de sua infância, que justifica sua razão de ser.

Na cidade, iniciou seus estudos no Jardim Aurora, na Escola Araújo Filho e no extinto Colégio Agrícola, onde hoje está instalado a Universidade do Estado do Amazonas. O estudo com a terra e sobre a terra o influenciou e construiu sua sensibilidade que depois explodiria na arte. Prosseguiu os estudos no Colégio Agrícola, em Manaus, passando quatro anos na capital. Retornou a Parintins no término do curso, agora formado em técnico agrícola, pois durante o período em que esteve fora, as lembranças de sua cidade e de sua infância sempre o acompanharam. As idas ao Bumbódromo ainda criança, levado pelas mãos de seu pai, “o velho Mário” (Entrevista, 2016), não saía de sua memória afirmando que:

Sou de uma família tradicional do Caprichoso, por isso, sempre me levavam para o Bumbódromo, principalmente o meu pai, na época eu era o filho único. Ainda tenho a lembrança de ver toda a família caminhando rumo ao Bumbódromo liderados por meu velho. Ele me levava para assistir ao espetáculo. Na arquibancada do Bumbódromo a galera do Caprichoso só queria saber de dançar e de pular, e eu ficava curioso, queria assistir ao espetáculo que estava acontecendo na arena. Meu pai então me carregava e me colocava em seu ombro, para poder ficar no alto, em uma altura melhor, e assim poder assistir ao espetáculo que estava acontecendo. (Eduardo Repolho. Entrevista 2016)

Nascido em família que diz ser tradicional do Caprichoso, herda para sua vida um amor incondicional ao Boi. Enquanto a galera, na sua opinião, queria só dançar, Eduardo Repolho é tocado pelo enredo, pelo conteúdo das encenações e pelas representações plásticas sobre a Amazônia. A sua preparação inicia-se quando ver do alto, do ombro de seu pai, todos os detalhes de uma nova vida, uma nova natureza e uma nova Amazônia, que lhe apresentado no espetáculo. Podemos parafrasear Lévi-Strauss, o boi é feito também para pensar, e afirma Antonio Gramsci que o folclore é uma filosofia popular.

Frequentar a Escolinha de artes do Ir. Miguel de Pascale, que funcionava nos fundos da casa episcopal, foi fundamental para sua inserção no universo das artes plásticas. Esse período ainda lhe traz muitas recordações ao afirmar que “foi um tempo muito bom, tempo em que tinham pessoas que se dedicavam a ensinar a arte” (Entrevista, 2016), e conclui, “O irmão Miguel era uma pessoa que tinha toda a paciência do mundo. Um amor de pessoa aquele cara. Uma pessoa que pegava no punho do aluno, para ensinar a desenhar, na tranquilidade” (Entrevista, 2016). Referindo-se ao missionário católico que evangelizava com aulas de pintura e escultura. Apreende o amor à arte sentindo o amor de Ir. Miguel. Aprende que a arte é um ato de amor a si mesmo e aos outros. A arte pode ser uma preparação para entrar em contato com o Divino.

Eduardo Repolho afirma ainda que o missionário era visto como um pai por ele e pelas crianças que frequentavam sua escola. Nessa experiência com Ir. Miguel de Pascale, se comprova a força que tem a educação quando é feita com paixão, conteúdo e compromisso com outro. E sincretiza suas percepções empíricas com o ensino erudito europeu. Não era um simplesmente aluno para depositário de teorias, mas também discípulo que além da arte aprende virtudes como, a paciência, o amor concreto, a dedicação, a vida de família, e a solidariedade. Loureiro (2015, p.43), afirma que “a educação da sensibilidade pela arte é uma forma de evitar que se agrave a visão unilateral do mundo que o homem contemporâneo passa a ter em virtude do impacto tecnológico, restituir uma visão humanista globalizadora, turvando a perfeita integração do homem consigo mesmo e com a sociedade”. Ir. Miguel de Pascale, já com idade avançada, doava suas últimas forças para o outro, na certeza que sua paixão pela arte iria ainda continuar.

Das lembranças da escolinha de Ir. Miguel, que frequentou por três anos levado por um amigo de escola, quando tinha dez anos de idade, ainda recorda de nomes que também iniciaram com ele e hoje são referências no Festival de Parintins como: “Juscelino Ribeiro, que faz alegorias para o Caprichoso; Glemberg Castro, que ganhou o concurso de tela para

a escolha do cartaz do Festival; Lenilson Bentes, pintor e escultor, também do Caprichoso” (Entrevista, 2016). Reforçando o imaginário em torno da figura do religioso quanto a sua contribuição para a formação de capital artístico que atuam ou atuaram de maneira efetiva para a evolução do Festival Folclórico de Parintins.

Uma escola simples, pequena, sem muita pretensão, mas, foi responsável por um dos principais movimentos artísticos que influenciou o Festival. Mito, Religião e Arte sempre estiveram misturados na organização do pensamento humano saindo do caos. A representação dos Evangelhos e da vida dos Santos em obra de arte sempre estiveram presentes na história do cristianismo. Esse ensinamento foi a ponte para que os artistas adolescentes pudessem pensar as entidades, os seres contidos nas lendas e mitos da Amazônia em forma estética. Como afirma Nietzsche (2007), é a busca contínua na unidade do homem com a natureza. Talvez seja um sonho irrealizável, mas, todos desejam continuar sonhando sem querer que este sonho termine.

Dos Festivais de sua memória quando comparados aos da atualidade, Eduardo Repolho reconstrói a partir de seu saudosismo, uma diferenciação das festas que participava quando criança. “A principal é que acabou a paixão que tinha antigamente. Agora todo mundo só vê o lado financeira da festa. Antigamente as pessoas se envolviam no Boi porque gostavam. A festa era nossa de verdade, era de Parintins” (Entrevista, 2016). Para ele, o parintinense fazia e assistia a festa, ainda que viessem também pessoas de outros locais. Hoje o Festival alcançou dimensões internacionais, afirmando que isso é bom para a economia, mas em contrapartida, mudou muito, perdeu-se o sentimento pelo boi-bumbá e pela brincadeira.

Essa é uma das contradições e tensões que vive o Festival. Como manter o amor incondicional enraizado na tradição e, conviver com os interesses econômicos da festa. “O moderno é uma tradição, mas uma tradição feita de rupturas, onde cada ato é sempre o início de uma outra etapa” (PAZ, 1995, p. 208). Existe um movimento de perdas e ganhos. O próprio artista se envolve, ao mesmo tempo, emocionalmente e financeiramente. Parece que essa paixão o leve a um transe que não enxerga diretamente as más condições de trabalho que estão submetidos. Depois do festival, várias ações trabalhistas tramitam na justiça na busca do direito dos trabalhadores artistas. Esse fato comprova a proposição desta tese.

Foi o futebol, outra paixão de Eduardo Repolho, que o fez abandonar a escola de artes. O horário das peladas no campinho coincidia com as aulas de pintura e escultura. Por ironia, foi entre uma partida e outra que soube por amigos de pelada, do trabalho nos galpões

de boi-bumbá. Nessa época, o galpão do Caprichoso estava organizando um campeonato interno e um time de artistas precisava de um goleiro, posição que Eduardo Repolho jogava, e lançaram o convite para fazer parte do time. “Me apresentaram para o artista Rossy Amoêdo apenas para jogar em seu time, e vez ou outra dar uma voltinha no galpão para mostrar que eu estava por lá. Só que a curiosidade falou mais alto, aí eu fui gostando e ficando, e até hoje estou no galpão” (Entrevista, 2016). Também complementa:

Eu entrei para trabalhar no galpão de boi-bumbá ajudado na época por um artista de item, o Estevão Gomes. Ele que me lançou o convite e me apresentou para o Rossy Amoêdo. Tudo aconteceu numa roda de bebida, depois da bola, para participar no campeonato que já falei. Quando jogávamos no campinho valendo dinheiro e a gente ganhava, o time todo ia comemorar a vitória no clube do Caprichoso, o antigo BEASA. Quando chegávamos lá, a gente ia beber com o dinheiro da premiação. Foi lá que o Estevão me apresentou para o Rossy, e o Rossy me puxou para o galpão. E até hoje estamos se embolando por lá. (Eduardo Repolho. Entrevista 2016).

A curiosidade de um garoto de quinze anos, o transfigura, já não é mais um goleiro de campinho de várzea. Estava inserido no galpão de boi-bumbá, primeiramente ajudando na confecção de fantasias e capacetes de tribos. “Quando entrei no galpão eu praticamente não sabia de nada” (Entrevista, 2016). Descobre sua capacidade de criar artisticamente. Entra num trabalho que ao mesmo tempo, encontra uma escola. Sua necessidade estética está ligada ao seu processo educativo e profissional numa busca incessante de conhecer a si mesmo. O trabalho artístico é uma oportunidade de exprimir o seu eu e revelar os matizes de suas paixões e desejos. As lendas, mitos e histórias que escutava na infância volta e o impulsiona a criar uma estética amazônica, resgatando seu passado e abrindo-o ao futuro num continuo e intenso vir-a-ser. Para Crespi (1997, p.152), o mito é “uma forma de representação e produção de significados, que possui sua raiz na experiência coletiva, o mito não é só reflexo de uma realidade em si já dada, é elemento constitutivo da própria realidade”. Em sua concepção, estar ali era maravilhoso.

Hoje dentro do galpão enxerga outra realidade. “É pesado, é um trabalho pra maluco, quem trabalha no galpão é maluco” (Entrevista, 2016), ao afirmar que atualmente trabalhando no galpão, se sente desvalorizado pelo boi-bumbá, tanto profissionalmente quanto financeiramente, fazendo emergir um esclarecimento que converge para um desencantamento do mundo, ao mesmo tempo em que se liberta de uma natureza desconhecida (ADORNO e HORKHEIMER, 1997), afirmando ainda que a preocupação dos

artistas de ponta e dirigentes dos bois, se resume apenas nas alegorias. Há uma contradição nesse trabalho, a carga pesada da exploração e a consequente desvalorização convivem com a paixão e o prazer.

Com todas as agruras, o dia em que foi contratado é descrito como “um ápice” (Entrevista, 2016), Eduardo Repolho hoje não esconde a satisfação que teve ao ouvir os comentários positivos, principalmente que iria “ganhar bem, e ser reconhecido” (Entrevista, 2016). Hoje ao refletir sua trajetória de trabalho revela: “Ao mesmo tempo que cheguei ao ápice, me deparei com a verdadeira realidade do galpão, que se resume em sofrimento. Lá dentro o negócio não é fácil e nem é glamoroso como imaginei” (Entrevista, 2016), e complementa ao falar das alegorias que são artes executadas dentro da Arena do Bumbódromo, “para chegar naquele ponto, o artista já sofreu um bocado. Eu olho para trás e vejo o caminho trilhado. É dor, sono, fome, sofrimento, amor, é uma química de tudo isso. É o que eu falo, coisa de maluco”, afirmando ainda que todas as pessoas têm um pouco de maluco e amor dentro de si.

O fato de pertencer a uma família de torcedores do Boi-Caprichoso o faz trabalhar no galpão tanto pela questão financeira, quanto pelo amor ao boi-bumbá. As promessas de reconhecimento não se realizam. É muito sono perdido, é a alimentação precária e a não convivência com a família. Há um amor tradicional familiar que o faz suportar, e, num ambiente de desemprego na cidade, os ganhos financeiros, de qualquer modo, o ajuda no sustento próprio e de sua família, ou seja, sua reprodução para o capital. O artista de galpão de boi-bumbá pertence a cultura dominante na sociedade, “mas, é também marginal, na medida que é rejeitado ou não reconhecido pelos poderes instituídos e geralmente ignorada pelas políticas públicas” (LOUREIRO, 2015, p.45). Olhando de uma outra perspectiva, toda essa dor se assemelha a diversos espinhos, que ajudam a construir a beleza estética do festival.

Deslumbrado, essa foi a sensação que teve ao entrar no galpão em seu primeiro dia de trabalho. Ficou fascinado “ao em ver a técnica dos artistas, ao observar como entortavam cada ferro para fazer os movimentos de alegoria, que hoje é a minha área. Fiquei deslumbrado mesmo” (Entrevista, 2016). Esse deslumbramento parece o encontro da alma ferida com arte a busca de cura dando esperança a vida. É um novo mundo que se abre para ele, é um contado vivo com uma multidão de espírito. Viver de sua própria arte é como encontrar o sentido de viver. No primeiro dia Eduardo Repolho passeou pelo galpão, colocou

um pedaço de pano aqui, deu uma volta por ali, com o olhar curioso e aguçado, querendo saber e entender aquele novo universo que se apresentava a sua frente.

Era uma tarefa desafiadora, poder criar alegorias que falassem dos mitos e lendas. Foi um encontrar consigo mesmo e explorar empiricamente a grande luminosidade dos mitos. Encontrou a alegria de criar e ao mesmo tempo satisfazer essa sede de arte desafiando qualquer tipo de necessidade. Crespi (1997, p.174), afirma que “a arte surge em muitas situações históricas, como a mais alta expressão do imaginário coletivo, desempenhando funções de integração e de confirmação de identidade social”. Explorou intensamente o galpão, fazendo o reconhecimento do território e posteriormente foi designado para a sua primeira função, “revestidor de alegorias” (Entrevista, 2016). Colar tecidos e sacos de fibra em uma estrutura alegórica que lhe impressionava pela grandeza, vinte e dois metros de altura, compondo uma equipe de vinte dois trabalhadores. O artista é feito para coisas grandes, para exprimir a alma humana criada por um Poder Superior.

Progredindo no galpão como afirmou, Eduardo Repolho exerce hoje outra função. “Comecei como revestidor e hoje estou quase no pico da pirâmide, sou um soldador, a função mais bem remunerada de acordo com a escala: A, B ou C” (Entrevista, 2016). Esta escala progressiva, varia de acordo com cada especificidade e dificuldade do trabalho, o soldador C é o responsável em fazer a estrutura da alegoria, o esqueleto de ferro, a base central. Será ele também que soldará nessa base as esculturas de ferro, feitas pelos soldadores B. São essas estruturas que depois de revestidas ganham forma de animais, plantas, homens e mulheres. Já o soldador A, o mais bem remunerado, é o responsável pelas articulações que darão movimentos e vida as alegorias e que fascina o expectador. Se olharmos o trabalho artístico pelo quantitativo, e não pelo qualitativo se comete grandes erros na avaliação desse trabalho.

Trabalhar no ofício de ferreiro soldador no galpão de alegoria “é a minha vida” (Entrevista, 2016), assim nos diz Eduardo Repolho. A frase tem um sentido. É uma mistura de amor, superação, satisfação pessoal e reconhecimento familiar, afirmando ainda que “é por tudo que lutei, pelo que passei, é a história da minha família, é o que aprendi” (Entrevista, 2016). Demonstrando sua determinação e dificuldades na inserção e permanência no ofício. Fazendo uma análise de sua trajetória afirma: “o que tenho hoje, o que eu sou hoje, eu conquistei pensando na minha família, nos meus pais, o meu pai que tem orgulho do filho artista soldador” (Entrevista, 2016). Demonstrando dessa forma, um sentimento de vencedor.

Eduardo Repolho tem orgulho de sua profissão, “essa é a principal conquista da minha vida, ter o reconhecimento dos meus pais, não é dos outros, é dos meus velhos. É

ouvir eles falarem que seu filho trabalha no Boi” (Entrevista, 2016). Dessa forma, o discurso do reconhecimento familiar, parece o caminho encontrado para preencher as lacunas deixadas pela invisibilidade. O trabalho como artista de boi-bumbá em Parintins ainda representa um status na hierarquia social. Uma cidade com poucas oportunidades de empregos, o trabalho efêmero dos galpões, representa uma boa oportunidade para quem está desempregado.

Esse trabalho tem uma mistura de sentimentos, a recordação da infância, o amor ao Boi transmitido pelos pais, o primeiro emprego, a realização pessoal, a demonstração para si mesmo que é possível se superar. É um trabalho fruto de companheirismo, já que aprende o novo ofício no próprio local de trabalho. A permanência no trabalho é uma questão de honra, ligado a alegria que pode doar a seus pais. A superação da invisibilidade, das ruins condições de trabalho, o atraso no pagamento, a baixa remuneração, no primeiro momento não contabiliza. A família é a mola propulsora para sua dedicação ao trabalho.

A brincadeira de boi-bumbá, trazendo momentos alegres de solidariedade familiar e amigos em que se traduz o sentimento de pertença, e o motivo para viver uma vida com dignidade, é a causa primeira que dá sentido ao seu trabalho artístico. O simples fato de ser admitido no trabalho dos galpões dá orgulho aos pais. O sentido desse trabalho é tão forte que se torna um agradecimento a vida recebido pelos pais. O trabalho nos galpões é tão difícil, mas, não o desencoraja, ao contrário, leva-o a demonstrar sua capacidade de superação, e de vencer todas as dificuldades.

Quando Eduardo Repolho afirma que o trabalho é sua vida, entendemos como uma síntese, onde o passado, o presente e o futuro se trocam, se mesclam dando a razão de existir para ele. Nietzsche (2007, p.75), nos dá a uma ampla dimensão da criação artística: “essa alegria de criar do artista, essa serenidade da atividade criadora, parece desafiar toda a sorte, não passa de uma imagem luminosa de nuvens e de céu que se reflete ao lago sombrio da tristeza”. O trabalho e o trabalhador, vivem esse constante envolvimento no momento sublime da criação.

A rotina de um ferreiro soldador no galpão “é de trabalho pesado e arriscado” (Entrevista, 2016), as estruturas alegóricas são construídas em ferros de várias bitolas, em tamanhos variados, “mas no máximo 18 metros” (Entrevista, 2016). Até a alguns anos, devido a posição das cabines dos jurados que se encontravam apenas em um único lugar, as alegorias eram julgadas apenas pela observação frontal. Hoje com a nova dinâmica do espetáculo e um novo posicionamento das cabines distribuídas em um espaço maior, os

jurados têm uma visão mais ampla, não se limitando apenas a parte da frente. Isso, refletiu no trabalho do ferreiro soldador, que teve de se adequar e construir alegorias que precisam ser vistas em 360 graus, aumentando sua responsabilidade e conseqüentemente o seu desgaste físico e mental. Mas ainda há uma distorção, as alegorias são feitas para os jurados e não para o público.

O ferreiro soldador trabalha muito com o raciocínio, por isso, o cansaço mental chega a ser maior que o físico. A pressão é muito grande porque somos pagos para que na Arena não aconteça nada de errado com a alegoria. Se acontecer, toda a responsabilidade é nossa. A cobrança é muito grande. Já aconteceu de não dar certo e às vezes nem é culpa nossa. É no traslado que danifica ou então lá dentro da arena. Às vezes é montando errado na hora da apresentação por conta da junção das equipes, e a equipe que vai fazer o movimento da alegoria não acerta, não faz, ou está embriagada. Mas a responsabilidade sempre recairá sobre o ferreiro soldador. É o nosso trabalho de soldador que não presta. Mas se der tudo certo, a alegoria não é mais do ferreiro soldador, é do artista de ponta. (Eduardo Repolho. Entrevista 2016).

Os bois-bumbás trabalham com o perfeccionismo, com ideal puro que não existe na realidade. Se algo sair errado, surgem as contradições, as fragilidades na organização dos bois-bumbás. A realidade não tem formas perfeitas apolíneas, mas, é feita de rupturas, quebras, fracassos. Nesse sentido não tem um olhar trágico, ou seja, olhar a vida como ela é, e não como ela deveria ser. Seu reconhecimento profissional está vinculado a sua habilidade em saber fazer os movimentos das alegorias. Quanto mais houverem e mais realistas forem, mais será conhecido, respeitado e disputado pelas equipes. Eduardo Repolho sempre buscou inovar nos movimentos alegóricos que construiu e vai buscar na natureza a inspiração para os movimentos mecânicos, e diz: “eu pego um inseto, um gafanhoto, ou um animal, uma tartaruga, e observo sua perna, fico mexendo, imaginando como fazer para ser reproduzida em uma alegoria” (Entrevista, 2016). É divino, assim resume o momento da criação dos movimentos das estruturas alegóricas que diz se aproximar do real.

Eduardo repolho utiliza roldanas, cabos de aço e carretilhas, que adicionados ao conhecimento empírico produzem os movimentos que encantam quem assiste, seja pela televisão, ou ao vivo no Bumbódromo. O olhar do artista, se volta para a natureza exercendo um poder sobre ela, tão semelhante quanto ao poder que uma divindade exerce em sua criação (ADORNO e HORKHEIMER, 1997). Um olhar estético, recriado pela sensibilidade do artista para gerar cultura de uma comunidade. É uma contemplação e apropriação das imagens que os elementos da natureza deixam na alma e no coração. A beleza imediata que

o meio ambiente transmite, se transforma em beleza estética de uma comunidade. A capacidade de criar do artista se assemelha do ao criar divino. Se Deus cria do nada, o artista cria mediatizado pela natureza. Na relação entre natureza e cultura,

É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, procurar, na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso. Experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza. (LOUREIRO, 2015, p.25).

Ainda que várias alegorias sejam reaproveitadas todos os anos, o ferreiro soldador terá que inovar, “o que eu faço hoje, não posso mais fazer amanhã” (Entrevista, 2016). Cada obra é irrepetível e tem a sua função social para aquele instante e momento histórico cultural. Somando a isso, as constantes faltas de materiais, os atrasos nos pagamentos e a pressão pela conclusão das alegorias, faz Eduardo afirmar que no galpão seu ofício “é bem puxado” (Entrevista, 2016), e ao final de cada dia de trabalho “eu me sinto morto, cansado ao extremo. Quando não é a vista queimada, é a dor no corpo que fica todo moído. No primeiro mês eu vou legal, no segundo eu já vou me rastejando, e no terceiro só vou pela obrigação” (Entrevista, 2016). E nessa rotina os intervalos de trabalho ocorrem até o segundo mês.

Em junho, com a proximidade do Festival, esses horários são esquecidos ou negligenciados, se trabalha de segunda à domingo, sem intervalo. “Na verdade, só tenho hora para entrar, para sair já era” (Entrevista, 2016). Reconhece que por vezes compara o trabalho no galpão a “um trabalho escravo, mas um trabalho que a gente reclama, mas gosta, e não larga” (Entrevista, 2016), afirmando que por conta dessa condição inúmeras vezes chegou a trabalhava até as 02:00h, dormindo no próprio galpão para retomar a atividade as 07:30h da manhã. Repolho compara o trabalho nos galpões com o trabalho servil. Isso nos lembra os seringais da Amazônia no período áureo da borracha, onde o trabalho servil ainda resistiu para além da abolição.

Como ferreiro soldador, acredita ganhar muito menos que a responsabilidade e o trabalho exigem ao assegurar que “o salário está muito desvalorizado por safadeza mesmo. Não é outra coisa não. O salário mínimo sobe todos os anos e o nosso só diminui. Não dá para entender essa lógica” (Entrevista, 2016), comparando o trabalho no galpão com a função de serralheiro que também exerce fora do Festival. o valor de seu trabalho como serralheiro, acompanha o salário mínimo, ao contrário do trabalho no galpão, afirmando

ainda que muitos se submetem a essa desvalorização pela vitrine de oportunidades que o boi-bumbá pode gerar, contratos e convites para outras festas podem ser firmados.

Eduardo Repolho e outros trabalhadores tem consciência da desvalorização de sua profissão no galpão, entretanto, isso parece ser apaziguado pela vontade de estar ali, de participar, de fazer parte. “Eu tenho que estar lá dentro, pois compensa, lá dentro é indescritível, é sensacional” (Entrevista, 2016), afirma, confidenciando que por vezes se pergunta por que ainda está lá? Sem refletir sua inserção na lógica do capital, pois quando o trabalho aumenta, e os trabalhadores não se impõem de forma organizada, serão mais explorados. O espírito capitalista, por si mesmo, não atenderá as reivindicações dos trabalhadores.

Os maiores riscos que o ferreiro soldador está exposto de acordo com Eduardo Repolho são de despencar quando se trabalha no alto das alegorias¹¹², por vezes sem equipamentos de segurança, o choque elétrico provocado por fios desencapados das máquinas de solda¹¹³ e o risco de incêndio¹¹⁴ por conta do uso de materiais inflamáveis. A falta de compromisso com a segurança dos trabalhadores, de fiscalização dos órgãos responsáveis e a pouca conscientização para o uso de equipamentos de proteção individual são fatores que também contribuem para esses riscos.

Eduardo reclama que há um descaso dos bois-bumbás quando um trabalhador é acidentado. Afirmando que não é incomum quem sofreu um acidente recorrer à Justiça do Trabalho para ter seus direitos garantidos e conclui: “somos peças fundamentais e ao mesmo tempo descartável para o boi. Nos tratam assim por conta do enorme quantitativo de profissionais que tem na cidade, onde se perde uma peça e repõe outra facilmente” (Entrevista, 2016). E ainda comenta:

O trabalhador corre risco de morte. Uma alegoria pode pegar fogo com um trabalhador dentro. O trabalhador pode cair de uma certa altura e se quebrar todo. Fios desencapados das máquinas de solda estão por todos os cantos,

¹¹² Eduardo Repolho em entrevista disse que certa vez enquanto trabalhava no acabamento de uma alegoria, despencou de uma altura de 8 metros, quando sua mão escorregou ao tentar se equilibrar num ferro que havia sido pintado recentemente. Após despencar, foi levado para o pronto socorro por colegas de galpão, e ainda ferido e se recuperando, voltou a trabalhar depois de três dias.

¹¹³ Outro entrevistado nos relatou que um trabalhador conhecido pelo nome de Sucão, morreu de uma descarga elétrica ao procurar um defeito na máquina de solda que estava utilizando na construção de uma alegoria e havia se desligado. Pela descrição do episódio, estava chovendo, o chão inundado e Sucão estava molhado. Recebeu uma descarga ao tocar num fio elétrico desencapado da máquina de solda e morreu no local.

¹¹⁴ No dia 28 de junho de 2018 um módulo alegórico do Boi-Caprichoso pegou fogo na concentração do Bumbódromo quando estava sendo feitos reparos em solda em sua estrutura. Fagulhas da soldagem atingiram o acabamento que rapidamente pegou fogo e consumiu toda a alegoria.

e o trabalhador podem morrer eletrocutado. Incêndios já teve vários lá dentro, as vezes incêndios grandiosos. As esculturas gigantescas pegam fogo porque é feito de matéria inflamável, e o trabalhador pode estar soldando em outro canto, mas o borrafo da solda pode cair no acabamento de juta, e vuuuuu, incendeia tudo. Às vezes só tem um bombeiro, só tem um hidrante, e quando uma escultura de alegoria pega fogo, temos que abandonar com urgência, pois não se consegue apagar o fogo, é muito arriscado. Às vezes somos malucos pois corremos para tenta salvar a peça, e acabamos nos prejudicando é mais. (Eduardo Repolho. Entrevista 2016).

A proteção divina é sempre invocada para a defesa contra os perigos do trabalho. Os artistas dão a vida enfrentando a possibilidade da morte. A religiosidade se faz presente em vários momentos no galpão. Todos os artistas envolvidos nessa pesquisa, atribuem seus conhecimentos a intervenção divina. Eduardo Repolho afirma que o seu “conhecimento para produzir as estruturas alegóricas vem de Deus. Não tem outra explicação, é só Ele mesmo” (Entrevista, 2016). Nesse aspecto ele se sente um escolhido, um missionário da arte. “Eu creio que é uma escolha divina quem vai ou não trabalhar no galpão. Meu caso não foi por acaso, tudo estava escrito, eu já estava predestinado a fazer isso, não tem como dizer ao contrário” (Entrevista, 2016). Eduardo acredita que ser trabalhador de galpão é uma vocação divina, que todos que trabalham no galpão foram escolhidos por Deus para estarem ali. A religiosidade na Amazônia se manifesta de diversas formas. São bênçãos que estão na natureza e que os leva a sentir o divino. Tocantins (2000, p. 258), afirma: “O banho de cheiro, derrama-se pelo corpo, num eflúvio de felicidade, tonificando o espírito, assegurando dias venturosos, perfumando o físico”, numa conexão espiritual.

A certeza de ser escolhido está na crença da dádiva, do dom recebido, no qual Eduardo Repolho tem certeza que “trabalhar no galpão é um dom que nasce com a pessoa. Eu sou prova viva disso pois sou filho de agricultor, de família que nunca teve um soldador, o único sou eu que nasci com isso” (Entrevista, 2016). E robustece sua convicção afirmando que no boi-bumbá “existe desenhista que nunca frequentou uma aula de desenho, se frequentou, foi para aprimorar. Tem muito serralheiro soldador que sabe mais que engenheiro civil” (Entrevista, 2016). Suas afirmações vão ao encontro das técnicas de movimento das alegorias que fazem sucesso no festival, conferido destaque ao artista parintinense. Dessa forma, “não tem quem me convença ao contrário, isso é um dom de Deus. É inexplicável, é só o cara lá de cima mesmo que escolhe quem serão suas ovelhas” (Entrevista, 2016) afirma, ao mesmo tempo em que expressa sua religiosidade. Pochet (1996, p.7), tenta resolver a dialética entre “Deus e a beleza, ou ao menos arte e religião, que parecia

em desacordo, mas, para mim eram uma coisa só. minha primeira experiência religiosa, na verdade, foi simultaneamente `a minha primeira experiência estética”.

Eduardo Repolho considera ser um privilegiado ferreiro soldador, justificando que sua permanência nesse ofício não está relacionada apenas ao fator financeiro, “faço porque eu gosto” (Entrevista, 2016). Demonstrando dessa forma que a importância do trabalho extravasa a condição financeira, e a festa do boi-bumbá, para ele, tem um duplo sentido, “é dela que eu vivo. Tanto emocionalmente quanto financeiramente” (Entrevista, 2016). Ainda que muitos trabalhadores troquem de agremiação folclórica todos os anos, muitas vezes motivados pela questão financeira, o que considera ser uma prática comum, especificamente em seu caso, “não tem dinheiro que me compre. Graças a Deus, o valor que ganho não tenho que reclamar. Eu cheguei a trabalhar nos dois galpões, mas eu torço para o Caprichoso desde sempre” (Entrevista, 2016). Comparando sua criação artística a um filho, para ser amado e aceito, tem de nascer de um relacionamento de amor. O sentimento vai além da visão utilitarista da sociedade. Ele encontra sua razão de ser, do mando, no ato de criar formas artísticas regionais. Os ecos do passado retornam: a infância, a adolescência. Reavia os valores familiares no presente. O futuro se torna mesmo duro com a arte.

Do namoro e fidelidade ao boi-bumbá são geradas as alegorias. A competição entre os trabalhadores para conceber a obra mais bonita é explícita. “Nem nos preocupamos com o contrário, nos preocupamos com a gente mesmo. Um quer fazer melhor que o outro. A preocupação com a disputa é mais interna que externa” (Entrevista, 2016). Quando uma alegoria vence na arena, “os artistas entram em êxtase” (Entrevista, 2016), quando perde, “a chacota é imediata” (Entrevista, 2016). Eduardo Repolho considera a rivalidade entre os trabalhadores – sejam trabalhando no mesmo boi-bumbá, ou no boi contrário – saudável. Todos querem dar o melhor de si, receber elogios e ser o vencedor. Sua alegoria e de seu oponente devem acontecer. “Ninguém torce para que o trabalho do colega dê errado. Ao contrário, deve dar tudo certo, mas que o nosso seja o melhor” (Entrevista, 2016). Essas são as regras que a competição entre os trabalhadores impõe, sem elas, não existe vitória. O marxismo aponta para uma solidariedade entre os trabalhadores em oposição ao capital. Nos galpões dos bois-bumbás, o ego de cada artista é engrandecido, e o objetivo final é ser o melhor de todos. A rivalidade maior segundo Eduardo Repolho se dá entre os pares. A solidariedade entre eles não é eliminada, porém, o trabalho do outro não deve superar o seu.

Essa competição é essencial para o reconhecimento do trabalho. Quanto a valorização da classe pelos dirigentes de boi-bumbá, Eduardo Repolho afirma não existir,

ao observa a desvalorização de seu trabalho no instante em que vai assinar o contrato. “Chego lá e o valor está lá embaixo e ainda dizem: ‘é o que temos, aceita se quiser, se não quiser, tem quem queira’. Isso não é nem uma faca, é um punhal que cravam no meu peito, porque anula todos os meus méritos, e se reclamo, tem represália” (Entrevista, 2016). Dessa forma, aceitar o trabalho, ainda que em condições desfavoráveis, é entrar no jogo. Não existe quem os ampare. O artista fica refém, desvalorizado e até humilhado.

Se não há valorização financeira, comentar que trabalha no galpão, e que ajudou a construir as alegorias, “é o que se tem de lucro” (Entrevista, 2016). Nos chama a atenção para o pauperismo do trabalhador diante do rebaixamento de seu salário. O trabalhador que em via de regra tem uma situação irregular, fica sem nenhuma segurança de renovação do contrato, essa categoria de trabalhador “proporciona ao capital reservatório inesgotável de força de trabalho disponível. Duração máxima de trabalho e mínimo de salário caracterizam sua existência.” (IANNI, 1980, p.127), ser reconhecido pelo seu trabalho, principalmente pela família, parece compensar o fator econômico, chegando a ser gratificante diante da desvalorização profissional.

As alegorias são testadas durante a soldagem das peças metálicas que irão compor os movimentos mecânicos antes de serem revestidas e receberem acabamento. A prioridade dos testes no galpão é para as alegorias de onde irão surgir alguns itens do boi-bumbá como o pajé e a cunhã-poranga. “Geralmente a noite, para que poucos vejam e a alegoria fique em suspense” (Entrevista, 2016) até ser concluída. Depois, é feita a “afinação do movimento” (Entrevista, 2016), que consiste em verificar se houve alteração após seu revestimento, caso ocorra, é feito os ajustes necessários para que tudo funcione perfeitamente. As alegorias somente são transportadas para a concentração após terem os seus movimentos aprovados em teste. Ainda que falte concluir o acabamento, os testes de movimento das alegorias são quem determinam o momento de deixar o galpão.

Não é incomum os movimentos falharem durante a apresentação, “aí vamos para o plano B, cancelamos só o módulo onde o item ia aparecer, tipo assim, se o pajé tinha que descer num cabo de aço que emperrou, no plano B ele virá de um alçapão” (Entrevista, 2016), para não pôr em risco¹¹⁵ a vida do brincante. Uma das estratégias da apresentação é o segredo, o suspense. Isso causa maior impacto e emoção. Percebe-se que em todas as etapas

¹¹⁵ Em 29 de junho de 1994 a cunhã-poranga do Boi-Garantido, Jacqueline Soares de Oliveira Kul, despencou de uma altura de 10 metros, quando sobrevoava o Bumbódromo atada a um cabo de aço que se rompeu. Tendo no acidente fraturado os dois pés, a bacia e ficando com sequelas.

do trabalho – concepção, implementação e acabamento – está presente a criatividade, soluções inesperadas, ou seja, um processo de superação contínuo, em que tudo pode ser redimensionado, reinventado e interagir com tudo e com todos.

A responsabilidade do ferreiro soldador não se resume a construção dos módulos alegóricos, durante a apresentação na arena ele está presente, empurrando alegoria, ajudando na montagem e a fazer os movimentos acontecerem. Eduardo Repolho afirma gostar desse momento pois “lá a gente se transforma. Lá dentro o negócio é diferente. É uma química fora do normal. Não sei como explicar, unimos o amor ao Boi e ao trabalho. Também é companheirismo com o colega. A gente vira família mesmo” (Entrevista, 2016). É uma mistura de tudo, de desejo, de uma boa apresentação, que também é externada aos trabalhadores do Boi-Contrário pois, o amor a festa, de estar ali por gostar, de participar de tudo o que está sendo executado é um prazer, uma brincadeira, mas sabe que tem responsabilidade, que “aquilo ali é o ganha-pão” (Entrevista, 2016), e que também está em uma competição, chegando às vezes a negligenciar sua própria segurança no local. Por ser um trabalho artístico, a subjetividade supera a objetividade. Cada conceito se amplia constantemente. É um trabalho humanizado do início ao fim.

No Bumbódromo nós estamos naquela adrenalina e esquecemos até dos perigos. A alegoria pode nos imprensar, suas roldanas podem passar por cima do nosso pé. Já aconteceu de trabalhador ficar imprensado entre os módulos, de quebrar um braço ou uma costela por falta de atenção naquela correria. Quando ocorre um acidente, os bombeiros entram na arena, colocam o trabalhador na maca, socorrem, e o espetáculo continua. Durante a apresentação das alegorias ninguém vê isso. Comigo já aconteceu, já caí de uma alegoria no Bumbódromo. Eu fui desengatar um cabo de aço que havia embolado. Quando eu fui desembolar o cabo de aço, movimentaram a alegoria, deu um solavanco, rodei, e fiquei pendurado. Depois travou o cabo por onde desceria e acabei caindo de mais ou menos uns oito metros durante a apresentação na arena. Luxou o meu joelho, me levaram para o hospital, mas graças a Deus não aconteceu nada de grave. (Eduardo Repolho. Entrevista 2016).

O espetáculo deve continuar, apesar dos perigos, dos ferimentos no corpo, da perda de algum membro. Esse agir artístico chega a ser ideológico, em que as contradições, as injustiças são encobertas. Ao refletir sobre o trabalho, Bourdieu (2008, p.22), afirma que há “uma ideologia da criação que transforma o autor em princípio primeiro e último do valor da obra. O comerciante de arte explora o trabalho do criador fazendo comércio do sagrado”. Baudrillard (2002), afirma que sobre o trabalho há uma alegria excessiva e, que muitas vezes

por um destino sacrificado. Aparentemente os trabalhadores dos galpões não se rebelam contra a exploração há que estão submetidos, uma greve de protesto é “a ascensão de uma capacidade extraordinária de construção da vida em plena liberdade” (*IBIDEM*, p.75-77), mas muitos tem medo de perder o trabalho e não serem recontratados no próximo ano.

Há uma intrínseca relação entre o artista e sua obra. Os meses de trabalho no galpão se materializam em módulos alegóricos que são apresentados em tão curto tempo (Entrevista, 2016). Depois, das apresentações, as alegorias ficam abandonadas, mercê de vandalismo. Eduardo Repolho afirma ser “um desrespeito com sua arte quando as pessoas roubam roldana, roubam ferro, roubam isso ou aquilo. Muita gente rouba para vender para quem trabalha com solda e ferro, pois sabem que ali tem ferro novo” (Entrevista, 2016). A depredação e o furto de materiais é o último estágio de uma alegoria, ser consumida, muitas vezes por quem, no dia anterior ou momentos antes, vibrava com sua apresentação, e se maravilhava com o que os olhos viam.

Ainda assim vale a pena para Eduardo Repolho. “Quando termina a apresentação, no último dia da festa, eu já estou com saudades. Porque é o que mais gosto em todo o ano. Na verdade, é o que eu gosto e que não gosto” (Entrevista, 2016), e explica a fala dessa maneira: “Não gosto porque é um trabalho sofrido, é a falta de material, a distância de casa, o tempo que fico fora. Ao mesmo tempo em que estou fazendo o que mais gosto, executando minha arte” (Entrevista, 2016), e finaliza: “Geralmente se fala: ‘Graças a Deus acabou’. Quando passa uma semana se diz: ‘Putá que pariu, queria que voltasse’. É a rotina do galpão, eu já sinto falta quando o corpo para” (Entrevista, 2016). Não por acaso assim que finda o Festival de Parintins, Eduardo Repolho e tantos outros artistas, se deslocam para outras cidades e estados, para trabalharem em outras festas, sem antes, passarem nos escritórios dos bois-bumbás, cobrarem os vencimentos atrasados, e ainda, tecerem as teias de relacionamentos para serem contratados para o próximo ano. É como um parto, passam as dores, e fica a alegria do rebento que nasceu. Tem sacrifício, exploração, péssimas condições de trabalho, baixos salários e atrasos no pagamento, mas dá prazer, autoestima e um sentimento de realização.

4.3 Trajetória de Miguel Carneiro dos Santos no trabalho de escultor

O escultor Miguel Carneiro dos Santos é natural de Parintins, nascido em 24 de dezembro de 1979, é casado com a professora das séries iniciais Simone Barbosa de Oliveira e tem dois filhos, Yago Barbosa dos Santos de 10 anos e Yuri Logan Barbosa dos Santos de

03 anos. Estava com 37 anos no período de nossas primeiras entrevistas. É formado em Artes Plásticas, pela Universidade Federal do Amazonas, Campus Parintins, e além de trabalhar como escultor nos galpões de alegoria, também fabrica artesanato e pinta telas e camisetas para vender.

Coordena ainda um projeto de oficina de artes visuais para alunos do ensino fundamental da Rede Pública do Estado, “que acabou se tornando o coletivo de artes estudantil ArtRua” (Entrevista, 2016), onde os estudantes aprendem técnicas de pintura e escultura. A abertura do curso de Artes plásticas na Universidade Federal do Amazonas - UFAM, Campus Parintins vem atender a uma necessidade da comunidade artística de Parintins. É interessante observarmos o impacto que o curso superior em arte possa ter na produção artística de Parintins, em especial nos bois-bumbás.

Nascido em uma família de quinze irmãos, o pai que era pescador, faleceu quando Miguel dos Santos tinha 28 anos, sua mãe é dona de casa. A família migrou da zona rural de Urucurituba, município limítrofe com Parintins, quando os primeiros filhos nasceram. O sustento vinha da venda de peixes que seu pai pescava e o encarregava de vender pelas ruas da cidade. Teve uma infância divertida, e como muitas crianças de sua idade, “rodar pião, peteca, bolinha de gude, pelada no campinho, brinquei muito de *bang-bang* no fim de minha casa onde havia uma floresta” (Entrevista, 2016), eram as brincadeiras preferidas.

Nadava no rio com seus irmãos, participar de pescarias com eles, também fazia parte de seu cotidiano. A infância difícil não foi obstáculo para se divertir como criança. O interesse pelo desenho surgiu cedo, influenciado por seu pai que sempre o apoiou, e pela convivência com outros irmãos que também desenhavam. Logo tomou gosto, e por um breve período, frequentou a escolinha do Ir. Miguel de Pascale. As brincadeiras de sua infância são uma mescla de brincadeiras urbanas e rurais. Apesar de virem morar na cidade, o imaginário das lendas e mitos amazônicos continuaram presente em sua memória.

Da infância lhe vem poucas recordações do Festival, nessa época, raramente frequentava os currais de boi-bumbá. “Como a gente tinha muita dificuldade financeira, meus pais nunca me levaram para ver o Festival” (Entrevista, 2016). Admitindo que vez ou outra ia escondido, pois tinha curiosidade em saber como era o festival. “Lembro que fui no Caprichoso, que era mais próximo de casa. No Garantido, como era muito longe, eu tinha que ir a pé” (Entrevista, 2016), e continua explicando, “para não ir sozinho, me juntava com um pessoal de perto da minha casa, eu e mais uns cinco. Me juntava a essas crianças e íamos

para o Garantido. Mas isso foram poucas as vezes” (Entrevista, 2016). Demonstrando que sua curiosidade em descobrir o Festival não tinha limites.

Se quando criança, nunca foi ao Bumbódromo, passou a ser um frequentador assíduo na adolescência, quando “procurei me interessar por esse negócio de boi-bumbá” (Entrevista, 2016), e influenciado por colegas, chegou a participar de algumas tribos indígenas dos bois-bumbás, mas sem nenhuma obrigatoriedade, apenas para se divertir e vivenciar o momento com os amigos. Foi nessa época que também teve sua primeira experiência em trabalhar no boi-bumbá, havendo um incentivo por parte de seu professor de Educação Física para seguir o caminho das artes ao perceber as qualidades de seu aluno. É uma visão de educação ampla em que supera a educação conteudista e bancária, em que os ensinamentos nem sempre fazem sentido para a vida. Conforme ele próprio explica:

Eu lembro que estava estudando na Escola João Bosco, estava no 1º ano do Ensino Médio. Eu jogava no time handebol e um professor de Educação Física percebeu que eu gostava muito de fazer desenhos em capas de trabalhos escolares. Naquela época os trabalhos eram mais elaborados, ainda que fora dos padrões acadêmicos que a gente vê hoje. Eu gostava de fazer. Ainda havia a crença de que quanto mais bonita era a capa de um trabalho, maior seria a chance de ganhar uma boa nota. Assim me expressava, fazendo desenhos em sala de aula. O professor de Educação Física, o nome dele era João Pereira, percebeu que eu tinha apreço pelo lado artístico quando fui treinar handebol. Então me convidou para ser seu ajudante na confecção de fantasias para tribos do boi-bumbá. Fui cortar papelão e desenhar os moldes. Eu era um adolescente com necessidade financeira em casa. Ao mesmo tempo, eu queria brincar, fazer essas coisas, desenhar, e ajudar dentro de casa. E essa foi a forma que encontrei de ganhar o meu dinheiro e ainda ajudar em casa. Esse professor ajudou muito na minha formação, no meu início. Eu gostei de trabalhar com ele. (Miguel dos Santos. Entrevista, 2016).

A vontade em se divertir e a curiosidade o leva para o boi-bumbá. Nada melhor do que entreter-se cantando e dançando toadas que falam coisas no interior da Amazônia. Sua inserção no boi-bumbá como se observa, não se deu diretamente pelo galpão, as fantasias que ajudou a produzir, eram confeccionadas dentro de uma casa residencial, “a gente trabalhava meio que escondido porque éramos de menor, eu e mais três ajudantes” (Entrevista, 2016). Sua rotina de trabalho era de entrar na casa as sete horas da manhã, sem horário previsto de saída, por muitas vezes ficava até a madrugada. O pensamento artístico se transforma em mercadoria, é forçado a se entregar acriticamente as mudanças e transformações do momento (ADORNO e HORKHEIMER, 1997). Durante todo esse tempo, a casa permanecia de portas e janelas fechadas para que as fantasias não fossem

vistas, e assim, corresse o risco de serem copiadas. Mas também pode ser compreendido pela utilização de mão de obra de menores de 18 anos, o que não seria um problema se fosse feito à luz da legislação trabalhista, há leis que regulamenta a profissão de menor aprendiz.

Miguel dos Santos afirma que na época não havia fiscalização pelo Ministério do Trabalho, o professor arregimentava os adolescentes, “o Boi pagava o artista da tribo, e o artista da tribo, nos pagava o que vinha na cabeça dele” (Entrevista, 2016). Por gostar de conviver naquele universo, não havia questionamento dele ou de outros adolescentes quanto a exploração ou não da mão-de-obra, “a gente não se preocupava com essa questão de exploração” (Entrevista, 2016). Com o pagamento quinzenal, comprava uma camisa e uma bermuda, o restante, entregava a sua mãe para ajudar nas despesas da casa. Essa pratica de trabalho explorando o menor nos faz lembrar o início da Revolução Industrial na Inglaterra do século XIX, onde crianças trabalhavam mais de oito horas por dia. Marx afirmava que quanto mais trabalhavam mais o salário diminuía. Miguel dos Santos diz que o artista contratador do trabalho pagava o que lhe convinha, desrespeitando a legislação trabalhista vigente. O professor ou o artista de ponta, se assemelham a um capataz, que executa com maestria a mediação entre o capital e os trabalhadores.

Por conta de seu bom desempenho, o professor o convidou para trabalhar na confecção de fantasias do carnaval de Manaus. Foi lá que conheceu Aristeu Monteiro, artista de ponta do Boi-Garantido. “Esse artista me viu desenhando no chão alguns moldes de fantasias e me convidou para integrar sua equipe. Eu já estava há três anos no Caprichoso fazendo fantasia, mas aceitei, e fui para o Garantido” (Entrevista, 2016). Seu trabalho no galpão consistia em auxiliar o artista em desenhar formas e perfis de esculturas que seriam inseridas nas alegorias, “foi aí que começou a minha carreira dentro dos galpões” (Entrevista, 2016), confidencia.

Estava num universo diferente daquele que havia trabalhado nos últimos três anos, o galpão de alegorias era bem maior que a casa acanhada em que produzia as fantasias de tribos indígenas. Se deu conta de estar em novo ambiente, muito diferente daquele que estava acostumando, que devia aprender novamente. Era o início de sua trajetória definitivamente como escultor, o galpão tinha muito a lhe ensinar. O assim conhecido artista de ponta é o principal agenciador de novos integrantes no galpão. O aval para o contrato, ser efetivado, deve ser exclusivamente dele, como também as negociações salariais.

Eu entrei cru no galpão, o que sei hoje foi adquirido lá. Eu sabia desenhar, sabia esculpir, mas não sabia da prática que era desenvolvida dentro do galpão. Não sabia como se fazia uma escultura de ferro, como era feito a elaboração de um desenho, de onde vinham os desenhos, como esses desenhos eram ampliados para se tornarem uma alegoria enorme. Essa parte eu não sabia, eu fui aprendendo olhando como os outros faziam, mas sempre procurando desenvolver o meu estilo próprio, a minha própria maneira de fazer o desenho e depois construir a escultura. (Miguel dos Santos. Entrevista 2016).

Os galpões dos bois-bumbás além de serem um lugar de trabalho, é também são lugares de aprendizagem. Não há a exigência de graduação ou um curso específico em artes para ser admitido. Os galpões são escolas em que o principiante vai aprendendo com os mais experientes. Existe mais liberdade na criação, é o pensamento selvagem, como Lévi-Strauss (1989), elaborou. O termo selvagem não significa que seja primitivo, mas, que é totalmente livre. Livre das regras, das leis e das concepções pré-definidas. Esse processo, denominado de bricolagem, não existe em um plano preestabelecido, o artista cria a partir dos materiais que tem disponível. É um fazer artístico que parte da experiência e depois se cria uma teoria estética. O artista aprendiz traz seu dom, sua humildade e sua disposição de apreender. O artista Jair Mendes foi o primeiro que, nos galpões, desempenhou o papel de mestre, não falando, mas, mostrando seu trabalho, e fez escola, muitos artistas afirmam se inspirar em suas obras para criar novas alegorias.

Depois de passar três anos trabalhando no Carnaval do Rio de Janeiro, outra universidade empírica de arte, Jair Mendes volta a Parintins. Aqui não tem carnaval, mas, tem boi-bumbá. É ele quem faz a ligação entre a apresentação tradicional do boi de rua com as lendas e mitos amazônicos, reinventado numa estética particular. Adolfo Vasquez (2011, p.32). discute a questão afirmando que “o conhecer artístico é fruto de um fazer, o artista não converte a arte em meio de conhecimento copiando uma realidade, mas criando outra nova”. Para muitos artistas da atualidade, Jair Mendes foi o divisor de águas na produção do boi-bumbá de Parintins.

Era o ano 2000 e seu primeiro salário foi de R\$1.200,00 por um contrato de três meses de trabalho. “Naquela época eu achei um absurdo de dinheiro. Eu não sabia nem o que fazer, nunca tinha visto tanto dinheiro assim na minha mão” (Entrevista, 2016). Hoje diz guardar a cópia do contrato de trabalho afirmando que atualmente é para provar “o quanto era explorado pelo Festival e pelas agremiações. Na época eu pensava que era muito dinheiro, por isso nem questioneei, e a vontade de trabalhar no galpão era maior do que o

dinheiro que recebia” (Entrevista, 2016). Além disso, via no galpão a perspectiva de crescimento profissional e artístico que pudesse alavancar sua carreira.

Crescer artisticamente era o seu objetivo, “tanto é que eu iniciei como ajudante, aquele que fazia de tudo. Um orelha, ainda que tivesse sido contratado por saber desenhar” (Entrevista, 2016). Mesmo sendo um ajudante, já no primeiro dia de trabalho, se empenhou em participar com os artistas das discussões sobre a construção das alegorias e aproveitou para mostrar suas habilidades de escultor. Não saber o que fazer com o salário, não saber avaliar se o salário corresponde ao tempo e tipo de trabalhado, é uma falha na estrutura educacional do Estado brasileiro. Freire (1996 p.15), afirma que “o educando mantenha vivo em si o gosto da rebeldia que, aguçando sua curiosidade e estimulando sua capacidade de arriscar-se, de aventurar-se, de certa forma o ‘imuniza’ contra o poder apassivador do ‘bancarismo’”. Não se ensina para a vida, ou seja, para empreender, para a consciência ecológica ou para o respeito ao trânsito. Muitas vezes são noções desconectadas da realidade que não atraem os jovens.

Depois de um ano Aristeu Monteiro assina contrato com o Caprichoso, e na sua transferência leva junto sua equipe de trabalho. Há um entendimento, uma colaboração forte, uma cumplicidade no trabalho em equipe. Cada uma tem sua própria sintonia. Há um ritmo próprio que orchestra a certeza no sucesso do trabalho. Miguel dos Santos, está agora trabalhando em um novo Galpão, e se impressiona com as alegorias que estavam sendo construídas pela equipe do artista de ponta Oséias Bentes. “Ao ver aquelas alegorias, fui falar com ele, disse que gostaria de trabalhar em sua equipe no próximo ano se assim quisesse. Fui um pouco atrevido, mas ele concordou” (Entrevista, 2016). No ano seguinte, já na nova equipe, sua carreira de escultor começa a alavancar com a ajuda de Oséias, “ele me deu a mão e me direcionou para ser o que hoje eu sou, faço parte de sua equipe e sou um dos seus braços direito” (Entrevista, 2016), afirmando ainda que sua habilidade de escultor ultrapassou os limites do galpão, evoluiu, superou-se.

De serviços gerais, sua primeira função ainda no galpão do Garantido, passou a ser desenhista de alegorias, construtor de esculturas de ferro, e depois, esculturas em isopor, “onde me identifiquei. O próximo passo era ser pintor, e depois chegar a ser um artista completo, aquele que desenvolve todas as funções dentro do galpão” (Entrevista, 2016). Assim, seu objetivo maior sempre o de foi alcançar “o topo da pirâmide” (Entrevista, 2016), para negociar um contrato bem melhor. Entrar numa equipe para trabalhar não é questão de amizade, mas, de afinidade, uma espécie de adoção. O trabalhador é contratado para uma

determinada função, mas, na prática, passa por todas, inclusive de serviços gerais. Por empirismo já está determinada a carreira do artista nos galpões até chegar a ser um “artista completo” (Entrevista, 2016), como afirmou Miguel dos Santos.

Ainda que os trabalhadores afirmarem que existe uma desvalorização de salário, que vem se acentuando nesta década, Miguel dos Santos enxerga vantagens em trabalhar no galpão. Para ele, essa vantagem não é econômica, e está relacionada ao ego de ser artista de galpão, “as pessoas nos param na rua, no trabalho, na escola, na universidade, e nos perguntam: ‘você é artista, não é? você faz alegorias’. Elas comentando nosso trabalho e nos parabenizam, isso nos faz bem” (Entrevista, 2016). Mesmo assim, não esconde seu descontentamento diante das necessidades e dificuldades que vivencia em seu ofício. “Esqueço meus familiares, esqueço tudo, para executar meu trabalho em nome de uma Associação que não me valoriza mais” (Entrevista, 2016). Evidenciando que não está alheio a desvalorização salarial.

O artista de boi-bumbá reafirma o discurso corrente de que é preciso estar no galpão, “o boi é uma vitrine” (Entrevista, 2016), onde seu trabalho é visto e comparado. E dessa forma, tem a chance de obterem contratos em outros eventos artísticos e culturais, criando um círculo de dependência, na medida em que esses artistas que se deslocam de Parintins para trabalhar em outros locais, tem mais chance de recontração no galpão e, conseqüentemente, mais oportunidades de novos contratos para além da Festival. O reconhecimento vem da comunidade, da família e da satisfação pessoal. Vazquez (2011, p.17), afirma que o artista “reflete a si mesmo, e através dele, a sua época, sua classe”. Há reflexão histórica da cultura local que transgride o tempo e as fronteiras sociais. O artista se projeta trabalhando nos galpões e se abre novas experiências de trabalho. Essa troca entre os bois-bumbás de Parintins e outros locais, vem retroalimentar o Festival com novas ideias.

Para o artista, a desvalorização salarial é visível se comparado a grandiosidade do trabalho que executa, ao não pagamento de horas-extras e a execução de atividades não previstas no contrato de trabalho. O artista não é um especialista com apenas uma habilidade, pois, desenvolve outras funções. Se por um lado isso é positivo, no sentido em que transita em várias áreas, tendo a visão mais completa do trabalho artístico. Por outro, há um achatamento do salário, pois recebe apenas por uma função. Miguel dos Santos afirma exercer dentro do galpão quatro funções, e receber apenas por uma. “No meu contrato está escrito que sou escultor, mas a minha função dentro do galpão é ser desenhista, escultor, pintor, e ainda organizo a equipe de trabalho” (Entrevista, 2016). Por isso afirmar que o

reconhecimento vem de fora do galpão, da comunidade. Internamente sente-se esquecido, sendo mais um anônimo que ajuda a fazer o Festival.

Afirma ainda que o reconhecimento e a valorização do artista não são apenas financeiros, mas também do trabalhador em si pois, “noventa por cento dos artistas, que trabalham há vinte, trinta anos no galpão, nenhum deles está associado no boi-bumbá. Eu pelo menos, já trabalhei há muito tempo no Caprichoso e nunca recebi um convite para ser sócio” (Entrevista, 2016). Por isso, “a valorização vem das pessoas, da torcida, que nos vangloriam que nos chamam de guerreiros, pois sabem que nos dispomos a trabalhar mesmo passando dificuldades” (Entrevista, 2016). Por isso, a importância de buscar outras formas de valorização que não encontra com os dirigentes dos bois-bumbás e afirmar:

Agora, eu me valorizo todas as vezes em que coloco a camisa de artista de boi-bumbá eu vou para a arena do Bumbódromo, aí sim, nessa hora eu me sinto o cara, sei lá, mais, me sinto diferenciado das pessoas que estão ali, porque a gente trabalhou bastante para estar lá vivenciando aquele momento. Não sei, eu me sinto diferente mesmo, não sei me expressar como eu me sinto, não encontro as palavras pra descrever esse momento. Mas eu sei que me sinto muito feliz de poder estar ali, de colocar aquela camisa e estar lá para representar pelo meu trabalho o boi-bumbá. Me sinto verdadeiramente um escolhido para estar ali presente, e, naquele momento, fazer a minha parte para engrandecer a festa. (Miguel dos Santos. Entrevista 2016).

A profissão do artista em muito se assemelha com a divindade criadora, pois, o artista quando cria, se faz especial, sentindo-se escolhido. Mesmo existindo artistas que deixam de assinar contratos de maior valor em outro boi-bumbá para permanecerem no de sua preferência, que para Miguel dos Santos, tem como objetivo “associar sua imagem à do boi” (Entrevista, 2016), muitos artistas não hesitam em trocar de agremiação folclórica. Por ter trabalhado nos dois bois-bumbás, Miguel dos Santos se adequa a esse último perfil, “se uma agremiação oferece um contrato maior e melhor que a outra, é lógico que eu vou fechar com a que está me dando melhor condição para construir a alegoria” (Entrevista, 2016). Mas acrescenta, “isso depende de cada pessoa, da condição do contrato, do amor que sente pelo boi-bumbá e vai muito da tradição também. Mas hoje em dia, o trabalhador tende a ir pelo seu profissionalismo” (Entrevista, 2016). Deixando transparecer que a troca de agremiação, não passa apenas pela condição financeira. O contrato sofre uma mistura de influências, amor ao boi, o amor ao festival, o salário compensador, as condições de trabalho, o entrosamento com a equipe de trabalho, a tradição familiar.

Outro fator que ainda interfere no trânsito de artistas entre as agremiações folclóricas está relacionado com as diretorias dos bois-bumbás, eleitas a cada três anos, que simpatizam e contratam quem ajudou na campanha que os elegeram, e desprezam os que apoiaram os candidatos opostos. Dessa forma, esse trânsito é intensificado a cada três anos, época em que ocorrem as eleições. O amor ao boi não é critério único para decidir onde trabalhar, ou quem vai trabalhar, existem outras avaliações que determinam a escolha, tais como, o econômico e a política do boi-bumbá. O ser artista com todas as consequências pode ficar de lado.

As esculturas que Miguel dos Santos constrói, no geral, são as peças principais das alegorias que são concebidas pelo conselho ou comissão de artes dos bois-bumbás. As lendas, rituais indígenas e figuras típicas que serão apresentados nessas alegorias, passam primeiramente por um processo de pesquisa elaborado por uma equipe de trabalho designada pelo conselho de artes que tem essa finalidade. Posterior a isso, a pesquisa é idealizada num esboço em papel e apresentada ao artista de ponta e sua equipe, que colabora fazendo sugestões, principalmente no sentido de reaproveitar alegorias e esculturas de festivais passados.

A partir daí é construído pela equipe do artista, uma miniatura da alegoria, que posteriormente será ampliada em seu tamanho real. Miguel dos Santos participa de todo esse processo inicial. Há uma espécie de criação coletiva nesse processo. Esse procedimento pela narrativa se pode caracterizar assim, a pesquisa de um grupo indicado pelo conselho ou comissão de arte, a idealização da pesquisa em um esboço de papel, a sugestões do artista de ponta, a construção de uma miniatura do projeto, a ampliação para o tamanho real. Segundo Vasques (2010, p.24), a expressão artística “deve ganhar formas as ideias políticas, morais ou religiosas do artista devem se integrar numa totalidade ou estrutura artística que possui sua legalidade própria”. Verdadeiramente se parte da concepção do real, passa pelo imaginário e se chega a uma nova realidade enriquecida por todas essas contribuições.

O trabalho de construção da alegoria inicia com a edificação de sua estrutura de ferro. Em outro espaço do galpão, o escultor começa a esculpir solitariamente as esculturas de isopor. Miguel dos Santos é o responsável por esculpir as principais esculturas das Alegorias do artista Oséias Bentes. Além disso, é ele quem também faz a maquete das esculturas que serão ampliadas e construídas em ferro pelo escultor de ferro, como corpos humanos, animais e vegetações. Para a esculpir sua escultura em específico, primeiramente faz um desenho de frente e verso do que vai produzir. O trabalho solitário é fundamental, é o

momento que se calam todas as vozes que ouviu durante o processo para escutar a alma, o profundo do Ser.

A imagem é desenhada em papel e medida por um escalímetro¹¹⁶ para calcular seu tamanho no módulo alegórico, e assim, quando estiver concluída, ter um encaixe perfeito. Desenho feito, é ampliado para as proporções reais por um projetor multimídia, que reproduz a imagem em papéis colados sequencialmente para que possa caber toda a figura, que é contornada em pincel no papel, para então, ser repassado para o isopor que será recortado e esculpido. Em casos de esculturas muito grande, é feito antes, uma miniatura da escultura, para que se possa ter uma noção de como será quando estiver pronta. “De resto, é no talento e no estudo anatômico. Dependendo da escultura, vai muito também do quanto se estudou pra executar seu trabalho” (Entrevista, 2016). E nos diz:

Geralmente eu faço o central, que é a escultura principal do ritual. Lembro que uma das maiores fiz foi numa alegoria do Oséias, no ritual da menina-moça, foi uma cabeça enorme de uma mulher indígena. Isso foi em 2010 no caprichoso. A ideia que veio do conselho de artes foi que a gente reproduzisse uma menina-moça que ficaria no centro da alegoria. A partir daí eu procurei referências de meninas, de adolescente e jovens que tivessem aparência de indígena. Mas nem tanto, o artista de ponta me pediu para fazer com um pouco de traços europeus na escultura. Foi aí que eu pedi pra uma colega de faculdade, na época fazíamos juntos o curso de história, pra ser a modelo do rosto que ia esculpir. Então, tirei fotos da face e do perfil para fazer o desenho que daria origem ao rosto esculpido. (Miguel dos Santos. Entrevista 2018).

A maioria da nossa população tem fenótipo indígena. Com o descimento e aldeamento das diversas tribos indígenas realizada pela colonização europeia. Nesse momento perde-se as principais referências de cada etnia e, começa uma miscigenação entre indígenas de origens variadas. Na nossa região são poucos brancos que vem para o interior do Amazonas. Não obstante, com a migração nordestina, chegam até aqui vários brasileiros brancos. O artista tomando um rosto branco não está, necessariamente, europeizando a festa.

O processo de construção de uma escultura tem início com a fabricação de uma maquete esculpida em isopor. Essa peça é dividida com o escalímetro em vários pedaços e fatiadas como um pão de forma. Cada pequeno pedaço da fatia, quando ampliado, corresponde a espessura de um bloco de isopor, que em geral, as utilizadas nos galpões, medem em torno de quatro metros de comprimento, um metro e vinte cinco centímetros de

¹¹⁶ O escalímetro é uma régua de formato triangular contendo seis escalas diferentes. É utilizada para medir, ampliadas ou reduzidas representações gráficas sem perder sua proporcionalidade.

largura e cinquenta centímetros de espessura. Unindo os blocos, teremos o tamanho final da escultura.

As pequenas peças que foram cortadas em miniatura são desenhadas em papel e depois ampliadas a partir de uma imagem gerada no projetor multimídia. A imagem projetada é transferida para moldes em tamanho exato a ser cortado. Os moldes são desenhados nos blocos de isopor que serão cortadas com a resistência. Numa sequência inversa, para que tenhamos um melhor entendimento, é como esculpir um rosto em uma maçã, depois cortar a maçã em rodela e dividir ao meio cada rodela, tirar o centro da maçã que corresponde aos excessos internos dessa rodela, e cada metade da rodela de maçã, corresponderá a uma peça ampliada e esculpida no bloco de isopor. Se unirmos novamente todas as rodela, teremos o rosto refeito com seu interior vazio.

A montagem e colagem das peças exige o máximo de experiência do artista, pois são coladas com cola de poliuretano, e unidas, formarão uma silhueta bruta e ainda mal definida da escultura, que terá posteriormente seus excessos eliminados com a resistência num processo chamado de desbaste. Findo essa etapa, é hora de esculpi, a maquete é remontada e servirá como referência para o escultor, que a partir de sua observação, irá reproduzir os traços que esculpirá na escultura. Nesse processo, usa-se facas em variados tamanhos, algumas maleáveis, fabricadas artesanalmente no próprio galpão, além de serrotes e serras elétricas.

Muitos escultores acabam se ferindo nessa fase, ainda que usem luvas, suas mãos cheias de cortes e cicatrizes, revelam os anos que cada um tem nesse ofício, numa história em que prazer e sofrimento convivem. Esculpida a peça, é hora de dar acabamento, primeiramente é passado um escovão de aço, depois toda a escultura é lixada com lixas de número quarenta, e número cem para o acabamento final. Somente então, a escultura será repassada aos auxiliares que irão revesti-la com papelão, no processo chamado de pastelagem. A seguir, ela é encaminhada ao soldador que irá fazer um reforço internamente com ferro, para que seja fixada em seu local definido na alegoria.

Caso a escultura tenha que fazer algum movimento, quem esculpiu é novamente requisitado para que possa dar alguns cortes e acabamentos necessários de acordo com as indicações do soldador de movimento. O escultor de modo geral é o mesmo que também dará o último acabamento em pintura na escultura. Um ajudante inicia o processo aplicando na pistola uma base banca de tinta acrílica. Depois, a escultura volta a reencontrar seu escultor novamente, que lhe pintará a partir das misturas de variadas cores. Mas sempre

vigilante na observação de que o Boi-Caprichoso não pode utilizar a cor vermelha, assim como o Boi-Garantido a cor azul.

Miguel dos Santos afirma que sempre comenta que ajuda na construção das alegorias fazendo as esculturas. “Tenho que comentar, porque eu sempre ouço o nome do artista de ponta saindo na mídia. O povão não sabe que aquele trabalho foi executado com o meu esforço ou pelo esforço coletivo da equipe” (Entrevista, 2016), deixando transparecer seu descontentamento em relação a contradição encontrada entre a notoriedade do artista de ponta com a invisibilidade de sua equipe. “A equipe não tem nome, é complicado. Por isso procuramos nos valorizar, e sempre dizemos qual módulo, escultura ou pintura fizemos” (Entrevista, 2016). Essa foi a forma encontrada para fazer fissuras no manto da invisibilidade, pois, mesmo sendo o trabalho nos galpões proeminente coletivo, o que surge em relevo é o nome do artista de ponta. Entre os trabalhadores se internaliza a exploração maior do sistema, ou seja, a exploração do trabalho pelo capital.

As muitas composições dos trabalhos realizados nos galpões são invisíveis ao grande público. Marx fala sobre o fetiche da mercadoria e afirma que “as relações sociais entre trabalhos privados aparecem de acordo com o que realmente são, como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas, e não como relações sociais diretas entre indivíduos em seus trabalhos” (IANNI, 1980, p.161). Dessa forma, o discurso do trabalho coletivo, que busca apresentar o grupo como construtores do Festival, é bastante evidenciado pelas equipes. “Tu não vês esse discurso na Associação e nem em sua diretoria, não vê isso. E para compensar a gente fala para os outros o trabalho que nós que fizemos” (Entrevista, 2016). Outra forma de se expressar é pelas redes sociais, onde esses artistas publicam várias fotos dos trabalhos que estão desenvolvendo e dessa forma, divulgam sua arte, e se mostram protagonistas dos galpões de bois-bumbás.

Quanto mais próximo estiverem do Festival com menos tempo para a conclusão das alegorias, “a pressão pela conclusão nos alavanca. Sei lá, levanta a gente, faz ter mais força para continuar. Por mais que o nosso corpo não esteja suportando, a mente continua querendo desenvolver o trabalho” (Entrevista, 2016). Nessas condições, “a gente deixa a família, deixa tudo em casa, para ficarmos no galpão. Porque temos que honrar o compromisso de finalizar nosso trabalho. Por isso somos chamados de guerreiros” (Entrevista, 2016). O que nem sempre é bem-visto por namoradas, esposas e filhos. Há uma relação de complementariedade entre mente e corpo, por um lado a razão, os objetivos, a vontade ergue o corpo cansado, exausto pelo trabalho. Por outro lado, é o mesmo corpo vivendo um dilema, o coração com

suas paixões, prazer e emoções que alimenta e impulsiona a vontade e a determinação racional.

Em seu discurso, Miguel dos Santos sempre lembra que é um defensor do Festival por ser uma manifestação cultural, “que representa a cultura e a criatividade de nosso povo, e que melhor valorizar a cultura amazonense” (Entrevista, 2016). Daí a conclusão de que sua atividade profissional engrandece o Festival, proporciona credibilidade, levar o nome de Parintins para fora de seus limites, ao mesmo tempo, que poder abrir portas para executar seu trabalho em outros locais, como em carnavais e exposições culturais em galerias de todo o país. Trabalha pela cultura coletivo como membro interligado com as pessoas e o espaço da região. A partir disso tira proveito para sua carreira profissional individual.

O jogo do trabalho é evidenciado quando Miguel dos Santos afirma gostar da disputa entre as equipes. Para saber quem fez a melhor alegoria do Festival, a melhor escultura, a melhor apresentação. Não se vê fora dela, “gosto de estar lá presente, pois querendo ou não, faço parte do Festival, e ele faz parte da minha vida” (Entrevista, 2016). Vibra a cada nota dez recebido, sofre se a pontuação for abaixo do esperado. “Chego a ficar mal-humorado, a tristeza bate no coração. Eu vou pro curral conversar com os colegas, para saber onde foi que a gente errou, para saber aonde a gente pode melhorar” (Entrevista, 2016). A excitação do jogo ao mesmo tempo que lhe satisfaz, também o angustia. Descobrir o erro que fez perder um ponto na nota dos jurados é um processo complexo, na medida em que o julgamento, ainda que seja feito sob critérios predefinidos, é extremamente subjetivo.

A competição na Arena lhe causa agitação, “é um êxtase” (Entrevista, 2016), quando ela está acontecendo, por isso “que eu prefiro estar lá auxiliando na apresentação” (Entrevista, 2016). Chegou a trabalhar espontaneamente no galpão, somente para não ficar de fora. “Eu fui lá só para ajudar na finalização das alegorias, me chamaram para pintar. E ainda levei meu próprio material de trabalho” (Entrevista, 2016), e confessa: “eu gosto, e tenho saudades quando termina. Eu só não fui esse não para o galpão porque eu operei, se não fosse isso, eu estaria lá ajudando, mesmo sem o compromisso de me pagarem” (Entrevista, 2016), e complementa: “eu vou porque eu gosto de fazer esse trabalho para ajudar o boi. Seja no Garantido ou no Caprichoso, qual me convidarem eu vou. Mesmo sem o compromisso de me pagarem” (Entrevista, 2016). Eles são operários e dono do espetáculo ao mesmo tempo. Produzem prazer e sentem prazer, que sentido, influencia na produção do espetáculo. Sentem êxtase, fazem a experiências de saírem dos limites, largura, altura e

profundidade, mas, atingem outras dimensões do belo, da espiritualidade, da utopia, das contemplações e novas visões intelectuais. E conclui afirmando:

Esse ano vou ter de arrumar um jeito de ir lá para a arena. Eu sempre vou, eu consigo uma camisa de equipe para estar lá dentro, para estar ajudando na organização. Mesmo sem receber eu vou. Ano passado eu fui e esse ano darei um jeitinho de ir, de estar lá na dentro. Mesmo operado eu dou um jeito. Eu darei um jeito de estar lá, curtindo essa festa. Como eu conheço bastante gente de dentro do galpão, eu consigo uma camisa e vou. (Miguel dos Santos. Entrevista 2016).

No último dia quando o final da festa se aproxima, já sente saudades. “Saudade de voltar logo, de estar presente dentro do galpão, de poder executar tudo aquilo de novo para dar alegria para a galera, para dar alegria às pessoas que dependem dessa festa” (Entrevista, 2016). Afirmando que a cidade precisa de seu trabalho, que ajuda a construir o espetáculo que movimenta o lugar. Mas quando termina o Festival descansa, “passo um dia inteiro dormindo” (Entrevista, 2016). Até algum tempo, já estava de malas prontas, como muitos outros trabalhadores, “que quando termina o Festival, passam cinco dias descansando, e já vão direto aqui para o Festival de Juriti” (Entrevista, 2016). Hoje afirma não fazer mais isso, opta em passar mais momentos com a família, recompensar o tempo em que ficou distante. Prefere também avaliar melhor os novos contratos fora do Festival, decidir sobre as melhores possibilidades, mas sobretudo, articular seu trânsito pelos galpões de boi-bumbá, tendo a consciência que um dia tudo isso passará. Além do mais, com o término da festa começa um longo período de saudade, em que o sofrimento físico, o atraso de salário, a solidariedade entre eles, o perigo de acidentes, o trabalho entrando pela madrugada, tudo isso tem um fim. Ressurge o prazer individual e interligação com a família. Mas o compromisso na construção e reafirmação de valores da cultural local e regional continuam, não adormecem.

O boi-bumbá é um dos principais pivôs da cultura parintinense, que envolve de maneira apaixonada, o maior número de pessoas. É difícil ficar de fora, seja nos galpões, no apoio, nos ensaios, pela mídia ou indo participar diretamente do espetáculo. Através da criação e recriação artística, o público pode-se aproximar do “homem total” marxista. A vida não deve ser concebida apenas por determinações materiais, mas, também pelos aspectos simbólicos, em modo particular, pela arte, assim o homem passara do reino da necessidade para o reino da liberdade.

A vida em sociedade não deve ser vista de modo unilateral em que se sublinha o economicismo, deixando de lado os sonhos, a beleza artística que preenche a alma. A

realidade não tem o valor completo se não tiver uma relação concreta com o ser humano, inclusive, estética. “A arte é um fenômeno que desafia constantemente toda a generalização vazia e, sobretudo, as generalizações apressadas que resultam de um ponto de vista unilateral” (VAZQUEZ, 2011, p.23). O grande artista, com sua arte, supera, as limitações culturais e ideológica de sua época e abre novos horizontes de pensamento e de sentimentos para a sociedade.

O artista de boi-bumbá cria a partir de sua vida, imersa na cultura amazônica, em que tudo tem vida e espírito, os animais, os pássaros, os peixes, a floresta e os homens. A criação estética está ligada a imaginação e aos sentidos, as emoções e ao pensamento. A arte ajuda a compreender o real criando o pensamento novo a partir do jogo do trabalho. É jogando que o artista se metamorfoseia, constrói e se reconstrói. Expressa suas emoções e sentimentos ao mesmo tempo em que se tensiona. Mas também sente prazer pela ludicidade que o jogo lhe proporciona. A arena do Bumbódromo, seu grande tabuleiro, lhe permite sensações no qual quem está de fora da competição nunca terá, e eles sabem disso, por isso, ainda que sejam explorados em seus ofícios, se sentem privilegiados em serem trabalhadores dos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que salva as ações dos homens de sua inerente inutilidade não é outra coisa senão essa discussão incessante que se trava em torno delas, a qual por sua vez, permanece inútil a não ser que dê origem a certas concepções e a determinados marcos dominantes que favoreçam a futura evocação ou que simplesmente lhe sirvam de referência.

(Hannah Arendt).

Procuramos apresentar no decorrer deste trabalho uma mostra do universo dos trabalhadores e do trabalho nos galpões de alegorias dos boi-bumbá de Parintins, município do Amazonas, a partir de histórias contadas por artistas anônimos que protagonizam o processo de construção das belas alegorias que são apresentadas na arena do Bumbódromo. Reunimos vários elementos do fazer artístico na construção das alegorias como o trabalho de ferreiro, e escultor e aderecista que nos remetem ao universo das experiências e práticas de trabalho nos galpões de alegorias.

Refletir e analisar os trabalhadores e o jogo do trabalho na cidade de Parintins, revelou-se uma tarefa delicada cujas leituras nos possibilitaram enxergar semelhanças e contradições existentes no trabalho do galpão com outras formas de trabalho, pois mesmo que tenham carteira assinada e direitos trabalhistas, jamais deixaram de apresentar suas alegorias na arena, momento máximo de seu trabalho, mesmo com atrasos nos pagamentos e quebras de contratos salariais em desfavor aos trabalhadores de galpões.

Trabalhar com fontes orais nos permitiu ter acesso a uma nova reflexão a respeito da história dos trabalhadores dos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins dentro da perspectiva da História Oral. Já na História Social encontrei suporte teórico que nos permitiu uma melhor reflexão sobre o modo de vida, as expressões humanas e a cultura. Dessa forma, entender a simbologia do trabalho, envolto nos mundos do trabalho, necessitou de um mergulho para que pudéssemos entender a conceituação que cada sociedade faz sobre o trabalho, que tem variado de acordo com as épocas, culturas e lugares.

Esta pesquisa comprova que o trabalhador de galpão é um jogador, e o jogo do trabalho nos galpões de alegoria dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido atravessou várias fases. No primeiro momento o boi-bumbá evoluía em terreiros, nas casas de famílias, em espaços particulares. O trabalho artesanal e grande parte era custeado pelo chamado padrinho

do boi, pelas apresentações em frente das casas ou pelo trabalho voluntário. Depois, a cada ano, os bois-bumbás passam a se apresentarem numa arena disputando o título de campeão. Nesse período começa florescer a ideia de que todo o trabalho deveria ser pago. É um momento em que a comunidade participa com empenho na busca de recursos, como quermesse e festas. É o período em que ocorre as que há mudanças de símbolos e imenso processo de ressignificação. O boi-bumbá começa a se mexer e vem em meio a grandes alegorias apresentado a natureza com seus mitos e lendas. As tribos indígenas crescem de números com fantasias mais sofisticadas.

Uma das características do trabalho nos galpões de alegorias é uma interrelação continua entre o lúdico e o trabalho. Há uma espécie de deslumbramento que envolve todo e qualquer artista. As alegorias são feitas em segredo e somente se revela nos três dias de festival. Mas também fica em segredo todo o processo de exploração que sofre o trabalhador artista. É um trabalho que gera sonhos, satisfaz desejos e cria fantasias. O resultado pode levar, em alguns momentos, em transe e êxtase tanto o expectador quanto o produtor. Há um *glamour*, festa, alegria, celebração. Por outro lado, a base está no sofrimento nas extensas horas de trabalho, baixos salários, esquecimento e invisibilidade.

O principal autor da festa desaparece. A diretoria, o conselho e comissão de artes se deixam levar pela lógica capitalista que implica na exploração da mão de obra do trabalhador. Essa é uma grande é uma contradição, como uma nuvem, que está acima dos bois-bumbás, que diante de uma infinita criação do artista, cresce sempre mais, evidenciando o processo de desvalorização do artista. A lógica do capital se apropria da criação do trabalhador de galpão, da sua força mental e física e de sua alma, tanto no trabalho individual quanto no trabalho coletivo.

O boi-bumbá que saia às ruas passa por uma profunda transformação até chegar ao boi-bumbá espetáculo. Isso não seria possível sem o trabalho dos artistas. Uma nova classe de trabalhadores que se estabeleceu no mercado parintinense. E são nas histórias de bichos, de encantados, entes da natureza contada através de lendas e mitos indígenas e ribeirinhos, durante suas infâncias que vão buscar inspiração para suas criações. O fantástico, o contraditório, as oposições que existem na natureza amazônica são transformados em formas estéticas no espetáculo dos bois-bumbás. O artista, não estranha seu produto, pois é sua vida, vida de sua família e vida de sua comunidade. O capitalismo o hostiliza e o invisibiliza. Os dirigentes, os artistas de ponta criam fama e são conhecidos, as marcas das empresas faturam, o Estado e o Município aumentam seus lucros, mas, o trabalhador empobrece.

A grande constatação da pesquisa é o fato de que os trabalhadores dos galpões de alegorias, ao entrarem no processo de trabalho, superarem suas agruras, encarando-o como uma brincadeira, um jogo competitivo, que tem vigência antes e durante o festival, depois eles “esquecem” essa competição, e vão reivindicar os seus direitos trabalhistas. São trabalhadores que se metamorfoseiam em sua subjetividade, sem descurar da materialidade da vida, presente nos proventos que recebem para garantir a sua sobrevivência e de sua Família. O prazer, as sensações, as emoções, a felicidade que sentem na criação artística e que parece apagar o senso crítico, fazem parte desse jogo. O trabalhador explorado automaticamente não se torna um revolucionário. A força dos símbolos pode ser usados para legitimar a exploração, o gozo estético e o sentimento de felicidade não o leva a uma resistência e luta organizada, o primeiro é uma regra do jogo, o segundo e terceiro são sentimentos de quem joga o jogo dos galpões.

O espaço dos galpões é livre e contraditório como o espaço da floresta e dos rios. É também um espaço multidimensional, onde existe correlações de forças, ora sublinhando a solidariedade dos trabalhadores, ora vencendo a lógica do capital. A beleza e originalidade das alegorias levam o público ao delírio, mas, pode funcionar como fetiche da mercadoria. Parece que o produto artístico tem vida própria e seduz o grande público. Por outro lado, esconde as condições de trabalho em que foram criados. Se o grande público soubesse mais sobre as condições de trabalho dos galpões, talvez fizessem pressão para corrigir essas injustiças. Não há uma política dentro das associações dos bois-bumbás de arquivamento da produção artística referente aos mais de cinquenta anos de Festival. A produção segue a lógica do descartável, cria-se utiliza-se e descarta-se fora. Monta-se e desmonta-se sem arquivar a produção intelectual dos artistas. Com o passar dos anos será difícil manter e transmitir tudo aquilo que foi alcançado em termos de criação artística.

A arte deveria levar a uma maior conscientização dos problemas sociais. Urge uma reflexão mais profunda, pois há falhas em todo esse processo. O artista esquecido não consegue superar a barreira que separa sua obra de si. O processo criativo é tão intenso, o jogo é sedutor, que o fazer esquecer momentaneamente de si próprio e de seus direitos. A beleza de sua arte não é suficiente para conscientizar os dirigentes de sua importância e reconhecimento, os trabalhadores sabem disso, mas como competidores, também sabem que precisam criar obras cada vez mais belas se quiserem vencer, levando-os a um amor abstrato, e, não um amor concreto que deveria chegar a uma melhor autoestima do trabalhador. A força da criação artística dá a sensação de realização profissional, mas, concretamente fica

um vazio difícil de preencher. Não se pode negar que existe uma gestação de resistência com a finalidade de superar o inconformismo, pois, o homem é feito para a Liberdade.

O artista desvalorizado, procura o sentido e o porquê de sua desvalorização. Tenta preencher esse vazio jogando o jogo do trabalho, pois ele, pode trazer a satisfação em criar, o prazer em fazer uma carreira profissional, e ainda sustentar a família. Mas com o tempo de jogo, ou rompe com essa situação, ou começa a perder sua dignidade. O mundo em que o artista sonha difere do mundo em que ele vive. Compreendeu que de um lado se admira a beleza artística e, do outro, se ignora aquele que a produziu, e tenta fazer fissuras no véu da invisibilidade. Não quer somente ser um mero jogador, quer vencer de todas as formas.

É evidente a importância do artista dos galpões dos bois-bumbás. Joga pelo prazer de competir ao mesmo tempo em que trabalha para criar e reforçar uma identidade regional. Constrói a beleza que satisfaz a alma do grande público, mas, não é visto. O seu silêncio de cada jogada é confundido com conformismo. O isolamento necessário para a criação artística é confundido com a falta de coragem para lutar por seus direitos. O exército de artista de reserva é imenso, muita gente também quer entrar no jogo. A hierarquia de trabalho nos bois-bumbás reproduz uma organização vertical, longe de uma visão democrática, a diretoria, o conselho ou comissão de arte e os artistas de ponta detém a luz, e os artistas que verdadeiramente fazem o trabalho pesado e de criação ficam na sombra. Jogar é o que lhes satisfaz e o fazem continuar.

Chegamos até aqui após o longo caminho marcado por surpresas e descobertas que me fizeram refletir sobre o trabalhador e o jogo do trabalho nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins. Agora posso refletir sobre o doce sabor da satisfação que sinto em concluir esta tese. Talvez concluir não seja a palavra exata, pois esta pesquisa não significa o fim, mas o início de uma nova etapa de vida, a prova da superação, pois, chegar até aqui, não foi fácil, em vários momentos nos perdíamos dentro de nossas próprias inquietações, incertezas e inexperiência. Assim ficou pronto, entretanto, temos a consciência de que o nosso olhar é tão somente mais um caminho escolhido dentre as várias probabilidades de enxergar o trabalhador de galpão de alegorias. Sabemos que não se esgota aqui as possibilidades de pesquisa. Entretanto, esperamos ter contribuído para as discussões que tratam de questões amazônicas, principalmente aquelas que se referem à cidade de Parintins.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HOKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 1997.
- ANGROSINO, Michel. **Etnografia e observação participante**. Tradução de José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa. Coleção debates; 64, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009
- _____. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo; revisão técnica e apresentação Adriano Correia. 13ª edição revisado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No rio Amazonas**. Tradução de Eduardo de Lima Castro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1859/1980.
- AZEVEDO, Luíndia Luiza. **Marujada de Bragança (PA): (Des)construções e construções**. Revista Internacional de FolkComunicação. 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio corográfico sobre a Província do Pará**. Edições do Senado Federal, Vol.30. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 1839/2004.
- BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento**. 2ª ed. Manaus: Editora Valer; EDUA; INPA, 2007.
- BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e notas de Ivan Junqueira. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Tradução e apresentação de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

- BAVA Jr. Augusto Caccia. **Introdução à sociologia do Trabalho**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: Formação social e cultural**. Manaus: Editora Valer, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Vol. 1, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Sobre o conceito de história**. – Tese V. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: edição pastoral. 68ª edição. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2009.
- BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile de carnaval e tribos urbanas: a diversidade no efêmero**. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). Tribos urbanas: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. **O ato de trabalhar e suas múltiplas faces**. In: BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). Ato de trabalhar: imagens e representações. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- _____. **A Sociedade Feudal**. Tradução de Laurent de Saes. 1ª edição. São Paulo: Edipro, 2016.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte; Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. Campinas: Papyrus, 1989.
- BRAUDEL, Fernand. **História e ciências sociais: A longa duração**. In: Escritos sobre a História. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Berrand Brasil, 2002.
- _____. **A produção da crença**. Porto Alegre, Zouk, 2008.

BUENO, Ricardo. **Borracha na Amazônia: as cicatrizes de um ciclo fugaz e o início da industrialização**. 1ªed. Porto Alegre: Quattro Projetos, 2012.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Tradução de Maria Ferreira; revisão técnica da tradução de Tânia Ramos Fortuna. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2ª edição. São Paulo: Editora Cultrix. 1980.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. **O Trabalho na Colônia**. In: História Geral do Brasil. 9ª edição revisada e atual. 20ª reimpressão. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

CASTORIADIS, C. **As encruzilhadas do labirinto I**. Tradução de Carmen Sylvia Guedes. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

CASTRO, Edna Maria Ramos de. **Tradição e modernidade: a propósito de formas de trabalho na Amazônia**. In: Papers do NAEA, Belém, n. 097, p. 1-22, jan. 1998.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosas Naify, 2002.

CASTRO, Ferreira de. **A selva**. São Paulo: Editora verbo, 1972.

CAVALCANTE, Rubia Maria Farias. **Guerreiras da Arte: Uma análise da atuação feminina nos galpões dos bois Garantido e Caprichoso na cidade Parintins/Am**. In: 18º Encontro da REDOR, Recife: UFRPE, 2014.

CERQUA, Arcângelo. **Clarão de fé no médio Amazonas**. Manaus: Imprensa Oficial, 1980.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Memória e Sociedade. Coord. Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Editora Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1988.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Tradução de T. Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CLAVAL, Paul. **Geografia Cultural: o estado da arte**. In: ROSENDHAL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.) Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

COOPER, Frederick; SCOTT, Rebecca; HOLT, Thomas. **Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CORTELLA, Mario Sergio. **Qual é a tua obra? Inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética**. 6ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

- COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Moderna, 2004.
- CRESPI, Franco. **Manual de Sociologia da Cultura**. Lisboa: Estampa, 1997.
- CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Os sertões**. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.
- DAMATTA, Roberto Augusto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins. Revisão da tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia II**, v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Shaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. **O Jogador**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- DUBY, Georges. **A História continua**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- DUTRA, Raimundo Nonato de Jesus. **A revelação histórica do folclore parintinense**. Manaus: Fundação Vila Lobos, 2005.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FIGURELLI, Roberto Caparelli. **Estética e Crítica**. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- FRANCO Jr., Hilário. **A Idade Média: o nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1996.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 30ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.
- FUNARI, Pedro Paulo; NOELLI, Francisco Silva. **Pré-história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa em Itá, Baixo Amazonas**. 2ª edição. Coleção Brasileira, vol. 284. São Paulo; Brasília: Editora Nacional; Instituto Nacional do Livro, 1976.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2ª edição. Manaus: Editora Valer, 2007.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HEGEL, Georg; WILHEM, Friedrich. **A Estética**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- HELLER, Agnes. **A condição política pós-moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. **O cotidiano e a história**. 7. edição. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- HERIARTE, Mauricio de. **Descrição do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas**. Viena: Edições por conta do editor, 1874.
- HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- HOBBSAWM, Eric. **Mundos do trabalho: novos estudos sobre a história operária**. Tradução de Waldea Barcellos e Sandra Bedran. 6ª edição. São Paulo: Paz e terra, 2015.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 6ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- HUIZINGA, Johann. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- IANNI, Octavio (org), **KARL MARX** Tradução de Maria Elisa Mascarenhas, Ione de Andrade e Fausto N. Pellegrini. 2ª edição. São Paulo, Editora Ática, 1980.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LAGO, Lourdes; ANDRADE, Odnea. **Isto é Caprichoso**. Parintins: 1982, mimeo.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Totemismo hoje**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

- LIMA, Deborah de Magalhães. **A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico**. In: Novos cadernos do NAEA. Vol.2, n. 02. Belém, dez. 1999.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. 5ª edição. Manaus: Editora Valer, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre Nomadismo, vagabundagem pós-moderna**. Rio de Janeiro: Recor, 2001.
- _____. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O manifesto do partido comunista**. Tradução de Maria Lucia Como. 18ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 5ª edição. São Paulo: Loyola, 2005.
- MENDES, Liduína. **ENTOADA: Tadeu Garcia por Liduína mendes, s/e., s/d**.
- MENÉNDEZ, Miguel A. **A área Madeira – Tapajós: Situação de contato e relações entre e colonizador e indígena**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992.
- MICELI, Sergio. **A força do sentido**. In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MONTEIRO, Mario Ypiranga. **Roteiro do folclore amazônico**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1964. Tomo I.
- MONTEVERDE, Dé; MONTEVERDE, João Batista. **Boi Garantido de Lindolfo**. Manaus: Edições do Governo do estado do Amazonas; Editora da Universidade Federal do Amazonas; Universidade do Estado do Amazonas, 2003.
- MORIN, Edgar. **O método 1: a natureza da natureza**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- _____. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulinas, 2007.
- NASCIMENTO, Aurélio Eduardo do. **Exercício e formação profissional no fazer artístico**. In: BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). Ato de trabalhar: imagens e representações. São Paulo: Annablume, 2006.

- NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Escala, 2007
- NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil**. In: Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, Vol. 19 nº1. novembro de 2006.
- NOGUEIRA, Wilson. **Boi-bumbá: imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2014.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O índio e o mundo dos brancos: uma interpretação sociológica da situação Tikuna**. São Paulo: Biblioteca Pioneira, 1972.
- _____. **O trabalho do antropólogo**. 2ª edição. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- PATTO, Maria Helena Souza. **A produção do fracasso escolar: histórias de submissão e rebeldia**. 1987.
- PAULA, Júlia. **Refletindo sobre o jogo**. Revista Motriz, vol. 2, nº 2, dezembro de 1996.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 1ª edição. São Paulo: Contexto, 2008.
- PINHEIRO, Luís Balkar Sá Peixoto. **Na contramão da história: mundos do trabalho na cidade da borracha (Manaus, 1920-1945)**. In: Canoa do Tempo: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas, Vol. 1, nº 1. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.
- PLATÃO. **O banquete**. In: PLATÃO. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Coleção os pensadores.
- POCHET, Michel. **Arte de poucos ou direito a beleza**. São Paulo: Cidade Nova, 1996.
- PONTES FILHO, Raimundo Pereira. **Estudos de história do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2000.
- PORRO, Antônio. **História indígena do alto e médio Amazonas: séculos XVI e XVIII**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992.
- PRADO JÚNIOR, Caio Prado. **Formação do Brasil contemporâneo**. 23ª edição. 7ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004a.
- _____, **História econômica do Brasil**. São Paulo: 1ª edição. 46ª reimpressão. Brasiliense, 2004b.

QUINTANA, Alberto Manuel. **A ciência da benzedura: mau – olhado, simpatias e uma pitada de psicanálise**. Baurú: EDUSC, 1999.

REIS, Arthur Cesar Ferreira. **O seringal e o seringueiro**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 1977.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUSSO, Kelly. **Quando “outros mundos” se encontram: movimentos indígenas e a construção de uma identidade étnica transnacional no Fórum Social Mundial**. Buenos Aires: CLACSO, 2007. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/mato/russo.pdf>>. Acesso em: 20 junho de 2016.

SAHLINS, Marshall. **A primeira sociedade da afluência**. In: CARVALHO, Edgard de Assis (Org.). *Antropologia Econômica*. São Paulo: Livraria Editora Ciência Humanas, 1978.

SALLES, Carlos Alberto Corrêa. **Confessar com o diabo: a dimensão arquetípica da religiosidade**. Curitiba: CRV Editora, 2012.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. **O negro no Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Serviço de Publicações; Universidade Federal do Pará, 1971.

SAMPAIO, Patrícia Maria Melo. **Os fios de Ariadne, tipologia de fortunas e hierarquias sociais em Manaus: 1840-1880**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 1997.

SANTANA, Marco Aurélio; RAMALHO, José Ricardo. **Sociologia do trabalho no mundo contemporâneo**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

SANTOS, Elizabeth da Conceição. **Educação ambiental e festas populares: um estudo de caso na Amazônia utilizando o Festival Folclórico de Parintins**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2012.

SANTOS, Nilton Silva dos. **A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SAUNIER, Tonzinho. **O magnífico folclore de Parintins**. Parintins: Edições Parintintin, Governo do Estado do Amazonas, 1989.

SCHERER, Elenise. **Baixas na carteira**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

SILVA, Alvatir Carolino da. **Festa dá trabalho: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus**. Dissertação de mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2009.

SOUZA, Francisco Bernardino de. **Lembranças e curiosidades do Vale do Amazonas**. Manaus: Associação Comercial do Amazonas; Fundo Editorial, 1873/1988. Coleção Hiléia Amazônica. Vol.8. Reimpressão fac-similar.

SOUZA, João Jorge de. **Parintins, a ilha do folclore**. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 1989.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STEIL, Carlos Alberto. **Catolicismo e cultura**. In: VALLA, Victor Vincent (Org.). *Religião e cultura popular*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

TOCANTINS, Leandro. **Amazônia, natureza, homem e tempo**. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1960.

_____. **O rio comanda a Vida**. Manaus: Editora Valer, 2000.

THOMPSON, Edward Palmer. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

TORRES, Iraildes Caldas. **As primeiras-damas e a assistência social: relações de gênero e poder**. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Impactos da reestruturação produtiva no Amazonas: níveis de emprego e desemprego na Zona Franca e demais setores**. In: Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas. Ano 4, n. 1, jan./jun. 2004a.

_____. **Noção de trabalho e trabalhadores na Amazônia**. Artigo apresentado no VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra. 2004b.

_____. **Mulheres indígenas, silêncios e exclusão etnológica**. In: TORRES, Iraildes Caldas (Org.). *Mulheres Sateré-Mawé, a epifania de seu povo e suas práticas sociais*. Manaus: Editora Valer, 2014.

TRINDADE, Deilson do Carmo. **Lampejos do processo histórico de ocupação da ilha de Parintins: índios, viajantes, religiosos e imigrantes**. In: FERREIRA, Arcângelo da Silva [et.

Al.] (Orgs.). Pensar, fazer e ensinar: desafios para o ofício do historiador no Amazonas. Manaus: UEA Edições; Editora Valer, 2015.

TUNER, Victor W. **O processo ritual: estruturas e antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios: Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: companhia das letras, 1995.

VALENTIM, Andreas; CUNHA, Paulo José. **Caprichoso: a terra é azul**. Rio de Janeiro: A Valentim. 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Petrópolis: KBR, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre o mito e a política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VIEIRA FILHO, Raimundo Dejad. **Bumbás de Parintins: tradição e mudança cultural**. Dissertação de mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2003.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos**. Tradução de Clotilde da Silva Costa. 3ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

WOORTMANN, Ellen; WOORTMANN, Klaas. **O trabalho da terra: a lógica e a simbólica da lavoura camponesa**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

FONTES

AMAZONAS. Lei nº3729/12. Declara o Município de Parintins “Capital da Cultura e do Folclore” no Estado do Amazonas. Publicada no Diário Oficial do Estado do Amazonas em 27 de março 2012.

_____. Decreto nº 33.684/13. Institui o registro do Complexo Cultural do Boi-Bumbá de Parintins como Patrimônio Cultural do Estado do Amazonas. Publicado no Diário Oficial do Estado do Amazonas em 26 de junho de 2013.

_____. Lei nº4477/2017. Declara como Patrimônio Cultural Natureza Imaterial do Estado do Amazonas, a Toada de Boi-Bumbá. Publicada no Diário Oficial do Estado do Amazonas em 16 de maio de 2017.

AGUIAR, Adriano; MARIA Alquiza; KAITA Carlos; AGUIAR Vanessa. Garanpino. In: Boi Caprichoso. Amazônia. Manaus: Amazonas Arts Produções, 2015. 1 CD. Faixa 20.

AGUIAR, Adriano. Viva Parintins. In: Caprichoso, viva Parintins. Manaus: Amazonas Arts Produções, 2016. 1 CD. Faixa 02.

ANDRADE, Odnea. Entrevista concedida a Deilson do Carmo Trindade. Parintins, 03 de março de 2017.

BRAGA, Ariosto. Boi de rua. In: Caprichoso, o centenário de uma paixão. Manaus: Jobast, 2013. 1 CD. Faixa 20.

BRANDÃO, Marlon; CARNEIRO, Rozinaldo; GÓES, Neptuno. Povo de fibra. In: Boi Garantido: Terra a grande maloca. Parintins; Manaus: ABM Estúdio, 2006. 1 CD. Faixa 14.

BRASIL. Projeto de Lei do Senado nº 539/15, de 2015. Confere ao Município de Parintins, no Estado do Amazonas, o título de Capital Nacional do Boi-Bumbá.

CÂMARA MUNICIPAL. Parintins. Livro de atas das sessões plenárias de 1982 a 1983, p. 116. Frente e verso.

_____. Parintins. Livro de atas das sessões plenárias de 1984 a 1985, p.57

_____. Parintins. Livro de atas das sessões plenárias de 1985 a 1986, p.17. Frente e verso.

DUTRA, Raimundinho. Atravessei baía. In: Grupo Azul e Branco/96, Nações valentes. Manaus: Studio Tomazzelli Som, 1996. 2 CDs. Faixa 13.

DUTRA, J.; BAIXINHO, Nelson. Sangue de Guerreiro. In: Chico da Silva: Samba na casa nossa. Rio de Janeiro: Polydor/PolyGram, 1982. 1 LP. Lado 1. Faixa 05.

ESTRELA DO AMAZONAS. Cidade da Barra do Rio Negro: Typographia de Manoel da Silva Ramos, 1856. Semanal.

HAIOS, Demétrius; PANTOJA, Geandro. Ritual dos Parintintin. In: Boi Garantido: O boi do centenário. Parintins; Manaus: Produção TV Acrítica, 2013. 1 CD. Faixa 15.

LEAL, Vinicius. Trabalhadores do boi Garantido queimam alegorias em Parintins contra salários atrasados. A Crítica, Manaus, 01 jul. 2014. Cadernos Especiais.

MIRANDA, Jorge. Boitatá. In: Arlindo Jr. Manaus: DC Set Discos, 1996. 1 CD. Faixa 07.

PARINTINS. Lei nº 152/77-PGMP, de 09 de janeiro de 1977. Oficializa o Festival Folclórico de Parintins, e dá outras providências.

_____. Lei nº 0336/2005-PGMP, de 17 de janeiro de 2005. Altera a redação do Art. 2º da Lei Municipal nº 152/96, que oficializa o festival Folclórico de Parintins.

SILVA, Chico da; FREDDY. Cantiga de Parintins. In: Chico da Silva: Os afazeres. Rio de Janeiro: Polydor/PolyGram, 1981. 1 LP. Lado 2. Faixa 06.

SERRÃO, Lorena. Famoso pela hospitalidade, povo parintinense recebe milhares visitantes de braços abertos. A Crítica, Manaus, 23 jun. 2015. Caderno Especiais.

SOUZA, Basílio José Tenório de. Entrevista concedida a Deilson do Carmo Trindade. Parintins, 03 de março de 2017.

SOUZA, Tadeu de. Garantido antecipa ladainha de São João. Amazonas Em Tempo, Manaus, 23 de jun. 2016. Caderno de cultura. Disponível em: <<http://www.emtempo.com.br/garantido-antecipa-ladainha-de-sao-joao/>>. Acesso em 22 de setembro de 2017.

TEDESCO, Luiz Antônio Del. Festival de Parintins transforma cidade em show de cultura amazônica. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 jul. 2017. Caderno de Turismo.

URBANO, Stenio. Em Parintins, operários incendeiam alegorias do Garantido para reivindicar salários atrasados. Amazonas Em Tempo, Manaus, 01 de jul. 2014. Caderno Dia a Dia. Disponível em: <<http://www.emtempo.com.br/em-parintins-operarios-incendeiam-alegorias-garantido-para-reivindicar-salarios-atrasados/>>. Acesso em 31 de maio de 2016.

VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. Entrevista concedida a Deilson do Carmo Trindade. Parintins, 26 de fevereiro de 2017.

ANEXOS I – IMAGENS



**Figura 1: Paulo Nery Costa Moraes em seu local de trabalho.
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado**



**Figura 2: Paulo Nery exercendo sua função de pintor de alegoria
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado.**



Figura 3: Wilton César Costa de Oliveira, e colegas no galpão de alegorias.
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado.



Figura 4: Wilton e amigo, pintando o rosto de Ir. Miguel em uma alegoria.
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado.



Figura 5: Eduardo Lúcio Lima Repolho em seu ofício de soldador de alegoria.
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado.



Figura 6: Eduardo Repolho em seu local de trabalho.
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado.



**Figura 7: Miguel Carneiro dos Santos esculpindo uma peça de isopor.
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado.**



**Figura 8: Miguel dos Santos dentro de uma escultura de isopor.
Fonte: arquivo pessoal do entrevistado.**

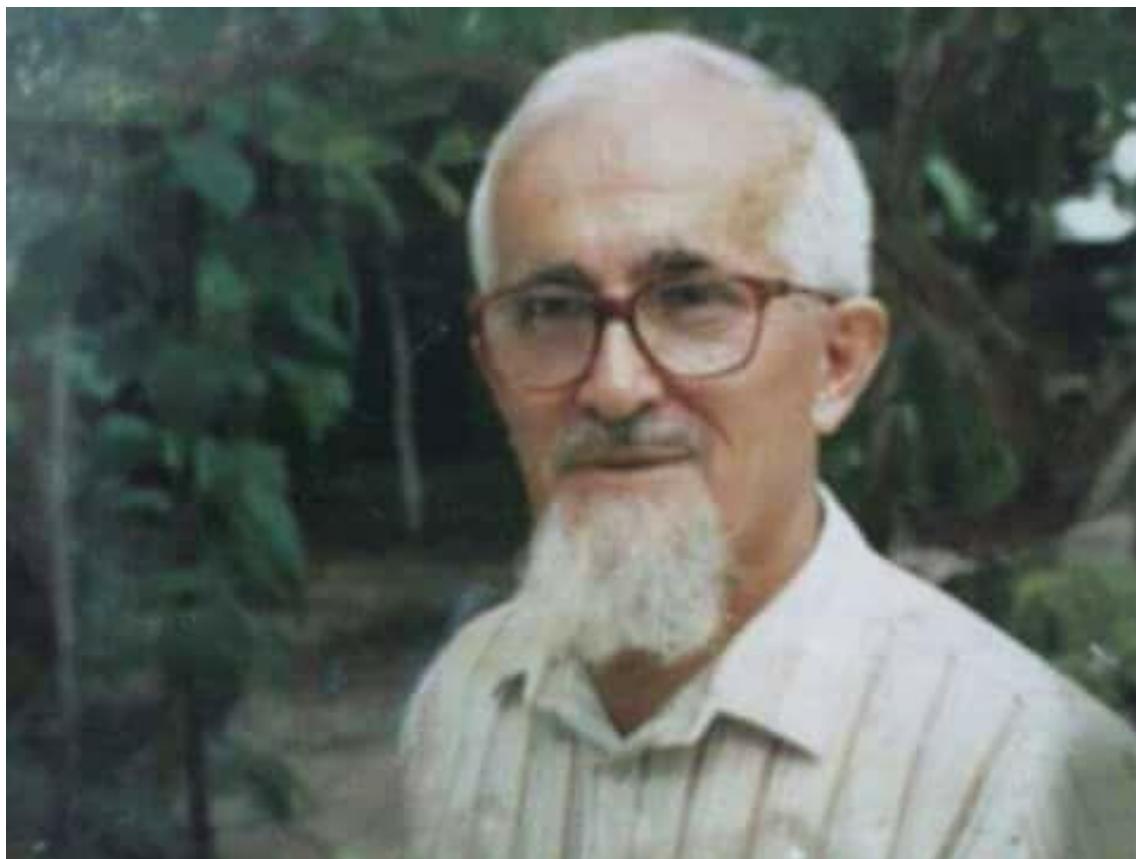


Figura 9: Irmão Miguel de Pascale.
Fonte: arquivo de Miguel dos Santos.

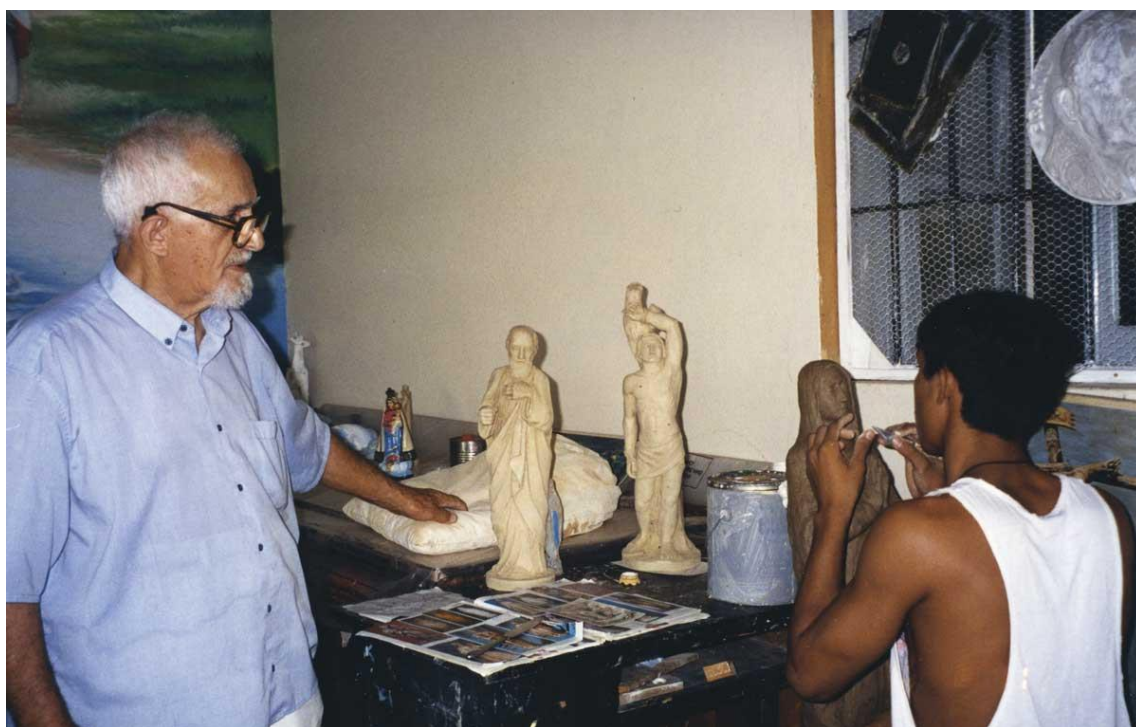


Figura 10: Ir. Miguel de Pascale com um aprendiz em sua oficina.
Fonte: Revista Mundo e Missão.



**Figura 11: Fachada da escolinha de Ir. Miguel de Pascale na casa episcopal.
Fonte: Pesquisa de campo.**



**Figura 12: Fachada da primeira escolinha do Boi Caprichoso.
Fonte: Pesquisa de campo.**



Figura 13: Fachada da primeira escolinha do Boi Caprichoso.
Fonte: Pesquisa de campo.



Figura 14: Fachada do galpão de alegorias do Boi Caprichoso.
Fonte: Pesquisa de campo.



Figura 15: Vista de um galpão de alegoria na Cidade Garantido.
Fonte: Pesquisa de campo.



Figura 16: Alegoria sendo finalizada na concentração do Bumbódromo.
Fonte: Pesquisa de campo.



Figura 17: interior de alegoria momentos antes de entrar na arena, onde se observa trabalhadores posicionados para executar os movimentos.
Fonte: Pesquisa de campo.



Figura 18: interior de alegoria com trabalhador esperando o momento certo para executar os movimentos.
Fonte: Pesquisa de campo.



DIÁRIO OFICIAL

ESTADO DO AMAZONAS

Manaus, quarta-feira, 26 de junho de 2013

Número 32.584 ANO CXIX

PODER EXECUTIVO

(*) LEI N.º 3.896, DE 20 DE JUNHO 2013

AUTORIZA o Poder Executivo a contratar operação de crédito externo junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID e às outras providências.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS

FAÇA SABER a todos os habitantes que a ASSEMBLEIA LEGISLATIVA decretou e eu sanciono a presente.

LEI:

Art. 1.º Fica o Poder Executivo autorizado a contratar operação de crédito externo, até o limite de US\$400.000.000,00 (quatrocentos milhões de dólares), na modalidade Policy Based Loan - PBL, junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID, nos termos da Lei Complementar n.º 101, de 04 de maio de 2000, e das normas e condições fixadas pelo Senado Federal.

Parágrafo único. Os recursos decorrentes da operação de crédito autorizada no caput terão destinação estabelecida na Lei Orçamentária Anual, nas ações amparadas no "Programa de Consolidação do Equilíbrio Fiscal para a Melhoria da Prestação de Serviços Públicos do Estado do Amazonas" - PROCONFIS - AM, e em conformidade com a legislação aplicável à espécie.

Art. 2.º Para garantia do principal e encargos desta operação de crédito, fica o Poder Executivo autorizado a ceder ou vincular, em garantia ou contragarantia à garantia da União, cotas de repartição constitucional previstas nos artigos 157 e 159, complementadas pelas receitas tributárias estabelecidas no artigo 155 da Constituição Federal, nos termos do §4.º do artigo 167, bem como outras garantias em direito admitidas.

Parágrafo único. Na hipótese de insuficiência dos recursos previstos no caput, fica o Poder Executivo autorizado a vincular outros recursos para assegurar o pagamento das obrigações financeiras decorrentes do contrato celebrado.

Art. 3.º Os recursos provenientes da operação de crédito autorizada por esta Lei serão consignados como receita no orçamento ou em créditos adicionais.

Art. 4.º O orçamento do Estado consignará, anualmente, os recursos necessários ao atendimento das despesas relativas à amortização do principal juros e demais encargos decorrentes da operação de crédito autorizada por esta Lei.

Art. 5.º Revogadas as disposições em contrário, esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 20 de junho de 2013.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIKAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

(*) Republicado por haver sido publicado com incorreção no Diário Oficial do Estado, edição do dia 20 de junho de 2013.

DECRETO N.º 33.684, DE 26 DE JUNHO DE 2013

INSTITUI o Registro do Complexo Cultural do Boi Bumbá de Parintins como patrimônio cultural do Estado do Amazonas, e dá outras providências.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, no exercício da competência que lhe confere o artigo 54, IV, da Constituição Estadual, e

CONSIDERANDO o disposto no artigo 7.º do Decreto n.º 20.544, de 14 de janeiro de 2010 e a Lei n.º 1.529, de 26 de maio de 1962, e "ad referendum" do Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico;

CONSIDERANDO a importância que o Complexo Cultural do Boi Bumbá de Parintins tem para as formas de celebração e identidades do Amazonas e de sua efetiva salvaguarda;

CONSIDERANDO o Processo Administrativo n.º 0875/2010, que se refere à proposta de registro do "Complexo Cultural dos Bois Bumbás de Parintins" como Patrimônio Cultural do Amazonas composta de pertinentes justificativas e descrição do bem em questão e apresentada por Grupo Interinstitucional de Trabalho - composta pela Secretaria de Estado de Cultura, Prefeitura Municipal de Parintins, Instituto Memorial de Parintins, Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso, Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido, Universidade Federal do Amazonas - unidade Parintins, Associação Folclórica Mini Boi Bumbá Garantido,

Associação Folclórica Mini Boi Bumbá Caprichoso, Associação Boi Estrelinha, Associação Folclórica Boi Campineiro, Associação Folclórica Boi Tupi, Associação Folclórica Boi Mineirinho e com a anuência dos representantes e membros de grupos de Bumba-meu-boi e da comunidade de Parintins e adjacências;

CONSIDERANDO o que mais consta do Processo n.º 006.04051.2013,

DECRETA:

Art. 1.º Fica instituído o registro como "Patrimônio Cultural do Amazonas", nos livros de Celebrações e Formas de Expressão, o Complexo Cultural dos Bois Bumbás de Parintins.

Art. 2.º Cabe à Secretaria de Estado de Cultura proceder em relação ao bem registrado:

I - divulgar e promover o Complexo Cultural dos Bois Bumbás de Parintins de forma ampla, visando à popularização do conhecimento sobre o bem registrado;

II - articular, junto aos poderes públicos federais, estaduais e municipais, organismos privados e sociedade civil, as ações necessárias à salvaguarda do bem registrado, levando em conta a urgência de proteção das formas mais vulneráveis da expressão, indicadas pelo Processo Administrativo n.º 0875/2010.

Art. 3.º A Secretaria de Estado de Cultura, por meio de setor próprio, procederá a cada 10 (dez) anos, uma reavaliação do bem cultural registrado para fins de reavaliação do título de "Patrimônio Cultural do Amazonas".

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 25 de junho de 2013.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIKAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

DECRETO N.º 33.685, DE 26 DE JUNHO DE 2013

Dispõe sobre a doação de áreas de terras de propriedade do Poder Executivo Estadual ao Fundo de Arrendamento Residencial - FAR, representado pela Caixa Econômica Federal.

O GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS, no uso da atribuição que, lhe confere o art. 54, inciso IV, da Constituição do Estado do Amazonas;

CONSIDERANDO a autorização do Poder Executivo para doar áreas de terras de sua propriedade ao Fundo de Arrendamento Residencial - FAR, representado pela Caixa Econômica Federal, para fins de construção de unidades habitacionais no âmbito do Programa Minha Casa, Minha Vida, nos termos da Lei n.º 3.893, de 20 de junho de 2013;

CONSIDERANDO o Ofício n.º 856/2013-SUHAB, e o que mais consta no Processo n.º 006.04009.2013,

DECRETA:

Art. 1.º Fica doado ao FAR - Fundo de Arrendamento Residencial, regido pela Lei Federal n.º 10.188, de 12 de fevereiro de 2001, representada pela Caixa Econômica Federal - CEF, responsável pela gestão do FAR e operacionalização do Projeto Habitacional "Minha Casa Minha Vida", uma área de terras do patrimônio estadual com 63.420,62 m² localizada no bairro Santa Etelvina, objetivando a construção de moradias destinadas à alienação para famílias com renda mensal de até 3 (três) salários mínimos no Programa "Minha Casa, Minha Vida", com os limites e confrontações especificados no Anexo Único deste Decreto, nos termos da autorização concedida pela Lei n.º 3.893, de 20 de junho de 2013.

§ 1.º As quadras destinadas à habitação, são Quadra Pupunha, Quadra Buriú, Quadra Aguiá, Quadra Tucumã, Quadra Mari, Quadra Taperebá, Quadra Biribá, Quadra Graviola, Quadra Cupuacú, Quadra Sorva, Quadra Araçá, Quadra Ingá, Quadra Piquiá, Quadra Uxi, num total de 63.420,62 m² e estão matriculadas nos Cartórios do Registro de Imóveis do 6.º Ofício, sob os números R/3/6635, livro 02, Registro Geral de 19.04.2012.

§ 2.º As áreas descritas no parágrafo anterior totalizam o montante de R\$ 2.169.808,52 (dois milhões, cento e sessenta e nove mil, oitocentos e oito reais e cinquenta e dois centavos).

Art. 2.º Aplicam-se à doação de que trata este Decreto todos os dispositivos da Lei n.º 3.893 de 20 de junho de 2013.

Art. 3.º Fica a Superintendência Estadual de Habitação - SUHAB incumbida de adotar as providências legais para efetivação da presente doação, observando-se as condições resolutive de destinação previstas na Lei Autorizativa.

Art. 4.º As despesas decorrentes desse Decreto, correrão à conta das dotações orçamentárias do Estado do Amazonas.

Art. 5.º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 26 de junho de 2013.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIKAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

ANEXO ÚNICO

MEMORIAL DESCRITIVO

POLIGONAL MINHA CASA MINHA VIDA

INTERESSADO: ESTADO DO AMAZONAS

ÁREA: 170.057,81 m²

PERÍMETRO: 2.010,98m

LIMITES E CONFRONTAÇÕES

I - NORTE, com o loteamento Agnus Dei - 1ª Etapa, por três linhas de 139,40m, 145,00m e 138,00m;

II - LESTE, com terras de Florinda da Silva Carvalho, por uma linha de 442,18m;

III - SUL, com a Av. Grande Circular (Atual Av. Arq.º José Henriques Bento Rodrigues), com os lotes Comerciais I e II e com a área Comercial I, por seis linhas de 216,70m, 37,00m, 20,50m, 43,80m, 28,00m e 104,00m;

III - OESTE, com terras de terceiros, por uma linha de 696,00.

DECRETO DE 26 DE JUNHO DE 2013

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, no exercício da competência que lhe confere o artigo 54, XIX, da Constituição Estadual, considerando o que consta do Processo n.º 011.23790.2012 - CASA CIVIL, resolve

EXONERAR a pedido, a contar de 17 de julho de 2012, nos termos do artigo 45, I, da Lei n.º 1.778, de 08 de janeiro de 1987, a servidora SILVANIA FERREIRA ALECRIM, Matricula n.º 153.644-3A, do cargo de Professor,

AVISO

Na edição de hoje, por falta exclusiva de matérias, não será publicado o caderno relacionado ao PODER LEGISLATIVO



PODER LEGISLATIVO
ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS

LEI Nº 3729 de 27/03/2012

DECLARA o Município de Parintins “Capital da Cultura e do Folclore” no Estado do Amazonas.

Art. 1º - Fica declarado o Município de Parintins como “Capital da Cultura e do Folclore” no Estado do Amazonas.

Art. 2º - O Governador do Estado do Amazonas através de suas ações, fomentará a divulgação, promoção e apoio à realização do FESTIVAL FOLCLORE DE PARINTINS, bem como a divulgação e difusão da cultura local, constantes do calendário oficial de eventos do Estado do Amazonas.

Art. 3º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.



ESTADO DO AMAZONAS
PREFEITURA MUNICIPAL DE PARINTINS
PROCURADORIA GERAL DO MUNICÍPIO

LEI Nº 0336/2005-PGMP - (Número de acordo com a Lei 392/2007)

**ALTERA A REDAÇÃO DO ART. 2º DA
LEI MUNICIPAL N. 152/96 – PGMP,
QUE OFICIALIZA O FESTIVAL
FOLCLÓRICO DE PARINTINS.**

O cidadão *Frank Luiz da Cunha Garcia*, Prefeito Municipal de Parintins em Exercício, no uso de suas atribuições legais que lhes são conferidas no art. 65 da Lei Orgânica Municipal de Parintins.

Faz saber aos cidadãos de Parintins que a Câmara Municipal em Sessão Extraordinária realizada dia 11 de janeiro de 2005, **APROVOU** e eu **SANCIONO** a seguinte,

L E I

Art. 1º O art. 2º da Lei Municipal passa a vigorar com a seguinte redação: Fica o Município responsável pela organização e realização do Festival Folclórico de Parintins que será realizado anualmente, no tríduo que corresponde aos dias da semana de sexta-feira, sábado e domingo, do último fim de semana do mês de junho.

Art. 2º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas às disposições em contrário.

GABINETE DO PREFEITO MUNICIPAL DE PARINTINS, em 17 de janeiro de 2005.

Frank Luiz da Cunha Garcia
Prefeito Municipal de Parintins



KAS



ESTADO DO AMAZONAS
PREFEITURA MUNICIPAL DE PARINTINS
PROCURADORIA GERAL DO MUNICÍPIO

LEI Nº 0338/2005-PGMP - (Número de acordo com a Lei 392/2007)

INSTITUI o Feriado Municipal de segunda-feira, após o tríduo do Festival Folclórico de Parintins, e dá outras providências.

O cidadão *Frank Luiz da Cunha Garcia*, Prefeito Municipal de Parintins em Exercício, no uso de suas atribuições legais que lhes são conferidas no art. 65 da Lei Orgânica Municipal de Parintins.

Faz saber aos cidadãos de Parintins que a Câmara Municipal em Sessão Extraordinária realizada dia 11 de janeiro de 2005, **APROVOU** e eu **SANCIONO** a seguinte,

L E I

Art. 1º. É instituído no Município de Parintins o feriado de segunda-feira, após a realização do Festival Folclórico de Parintins no tríduo que corresponde aos dias da semana de sexta-feira, sábado e domingo do último fim de semana do mês de junho de cada ano.

Art. 2º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas às disposições em contrário.

GABINETE DO PREFEITO MUNICIPAL DE PARINTINS, em 17 de janeiro de 2005.

Frank Luiz da Cunha Garcia
Prefeito Municipal de Parintins



Praça Eduardo Ribeiro, 2052 – Centro – CEP: 69151-970
Fone/Fax: (092) 533-1801 - Parintins – AM
C.N.P.J – 04.329.736/0001 - 69

KAS

28 MAR 2012



DIÁRIO OFICIAL

ESTADO DO AMAZONAS

Manaus, terça-feira, 27 de março de 2012

Número 32.284 ANO CXVII

PODER EXECUTIVO

LEI N.º 3.729, DE 27-DE MARÇO DE 2012

DECLARA o Município de Parintins "Capital da Cultura e do Folclore" no Estado do Amazonas.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS

FAÇO SABER a todos os habitantes que a ASSEMBLEIA LEGISLATIVA decretou e eu sanciono a presente

LEI:

Art. 1.º Fica declarado o Município de Parintins como "Capital da Cultura e do Folclore" no Estado do Amazonas.

Art. 2.º O Governador do Estado do Amazonas através de suas ações, fomentará a divulgação, promoção e apoio à realização do FESTIVAL FOLCLORE DE PARINTINS, bem como a divulgação e difusão da cultura local, constantes do calendário oficial de eventos do Estado do Amazonas.

Art. 3.º Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 27 de março de 2012.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIDAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

LEI N.º 3.730, DE 27 DE MARÇO DE 2012

CONSIDERA como de utilidade pública a ASSOCIAÇÃO SARUPAR DO ESTADO DO AMAZONAS - ASESA

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS

FAÇO SABER a todos os habitantes que a ASSEMBLEIA LEGISLATIVA decretou e eu sanciono a presente

LEI:

Art. 1.º Fica considerada de utilidade pública a ASSOCIAÇÃO SARUPAR DO ESTADO DO AMAZONAS - ASESA com sede nesta cidade, situada na Rua Costa Azevedo, n.º 09, B.º andar, sala 806, Centro, CEP: 69.010-230, passando a gozar dos favores de isenções que por lei lhe competirem.

Parágrafo único. Incumbe à Secretaria de Estado de Justiça e Direitos Humanos, o exame da regularidade da documentação a que se refere a Lei n.º 86, de 4 de dezembro de 1963, alterada pela Lei Promulgada n.º 15, de 1.º de agosto de 1966, por ocasião do respectivo registro.

Art. 2.º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 27 de março de 2012.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIDAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

LEI N.º 3.731, DE 27 DE MARÇO DE 2012

CONSIDERA como de utilidade pública, a ASSOCIAÇÃO COMUNITÁRIA VILA DE BELA VISTA - ACOVISTA e dá outras providências.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS

FAÇO SABER a todos os habitantes que a ASSEMBLEIA LEGISLATIVA decretou e eu sanciono a presente

LEI:

Art. 1.º Fica considerada como de utilidade pública, a ASSOCIAÇÃO COMUNITÁRIA VILA DE BELA VISTA - ACOVISTA, com sede na Rua Benjamin Roberto, n.º 701 A, Comunidade Vila de Bela Vista, Zona Rural de Manacapuru, Amazonas.

Parágrafo único. Incumbe à Secretaria de Estado de Justiça e Direitos Humanos, o exame da regularidade da documentação a que se refere a Lei n.º 86, de 4 de dezembro de 1963, alterada pela Lei Promulgada n.º 15, de 1.º de agosto de 1966, por ocasião do respectivo registro.

Art. 2.º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 27 de março de 2012.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIDAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

LEI N.º 3.732, DE 27 DE MARÇO DE 2012

ALTERA, na forma que especifica, a Lei n.º 3.498, de 19 de abril de 2010, que "DISPÕE sobre o ingresso na Polícia Militar do Amazonas, e dá outras providências", e dá outras providências.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS

FAÇO SABER a todos os habitantes que a ASSEMBLEIA LEGISLATIVA decretou e eu sanciono a presente

LEI:

Art. 2.º O artigo 22 passa a vigorar com a transformação do parágrafo único em §1.º e a inclusão dos §§2.º e 3.º, com as seguintes redações:

"Art. 22.º.....

§1.º A critério da Administração Militar da PMAM, poderá ser realizado o Curso Intensivo de Formação de Oficiais PM (CIFO), neste caso, será exigido, que o candidato tenha concluído o curso de graduação superior em Direito, em instituição de ensino reconhecida nos moldes da legislação federal, por ocasião da matrícula, sem prejuízo dos demais requisitos.

§2.º O requisito da idade previsto neste artigo não se aplica para policiais militares já integrantes dos quadros da Corporação.

§3.º A comprovação dos requisitos listados neste artigo dar-se-á até o momento da conclusão do curso de formação específico."

Art. 3.º Os artigos 25 e 29 passam a vigorar com as inclusões dos parágrafos únicos, com as seguintes redações:

"Art. 25.º.....

Parágrafo único. O requisito da idade previsto neste artigo não se aplica para policiais militares já integrantes dos quadros da Corporação.

"Art. 29.º.....

Parágrafo único. A comprovação dos requisitos acima listados dar-se-á até o momento da conclusão do curso de formação específico."

Art. 4.º O Poder Executivo promoverá, por meio da Casa Civil, com auxílio da Polícia Militar do Estado do Amazonas, no prazo de 60 (sessenta) dias, a republicação da Lei n.º 3.498, de 19 de abril de 2010, com texto consolidado em face das disposições desta Lei.

Art. 5.º Revogadas as disposições em contrário, esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, retroagindo seus efeitos a 1.º de janeiro de 2011.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 27 de março de 2012.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIDAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

DECRETO N.º 32.220, DE 27 DE MARÇO DE 2012

DOA à Obra Social Nossa Senhora da Glória-Fazenda Esperança, o imóvel que especifica.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, no exercício da competência que lhe confere o artigo 54, IV e X, da Constituição Estadual, e tendo em vista existência de interesse público, assim como o disposto no Processo n.º 1945/2011-CASA CIVIL,

DECRETA:

Art. 1.º Fica à Obra Social Nossa Senhora da Glória - Fazenda Esperança, o imóvel, acessões e benfeitorias situados na Av. General Dutra, n.º 33, Bairro de São Raimundo, desta Cidade, constituído por terreno, benfeitorias e acessões, registrado no 3.º Cartório de Registro de Imóveis da Câmara de Manaus-AM, sob a matrícula n.º 17.842 do Livro 2 de Registro Geral, fls. 1-3 com área de 240,00m² medindo seis metros (6,00m) de frente, por quarenta metros de fundos (40,00m) com as seguintes confrontações: Norte, com Silvestre da Silva e Alzira Lima da Silva; Sul, com Maria de Nazaré Almeida de Oliveira; Leste, com a Av. Presidente General Dutra; Oeste, com terras desapropriadas da Sociedade Beneficente de São Raimundo.

Art. 2.º O imóvel descrito no artigo anterior, doado à Obra Social Nossa Senhora da Glória - Fazenda Esperança, por decisão discricionária e fundamentada do Chefe do Executivo Estadual, destina-se ao desenvolvimento das finalidades da beneficiária, tais como, prestação de serviços assistenciais de proteção social básica a pessoas em situação de risco e exclusão social (dependentes químicos e alcoólatras, presidiários, portadores de HIV, mulheres, crianças e adolescentes em estado de pobreza e desabrigados) entre outros fins previstos em seu Estatuto Social.

Art. 3.º Fica a Procuradoria Geral do Estado incumbida de adotar as providências legais para efetivação da presente doação, instituições citadas no art. 2.º deste decreto.

Art. 4.º Revogadas as disposições em contrário, este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 27 de março de 2012.

OMAR JOSÉ ABDEL AZIZ
Governador do Estado

RAUL ARMONIA ZAIDAN
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

AVISO
Na edição de hoje, por falta exclusiva de matérias, não será publicado o caderno relacionado ao PODER LEGISLATIVO





DIÁRIO OFICIAL

ESTADO DO AMAZONAS

Manaus, terça-feira, 16 de maio de 2017

Número 33.523 ANO CXXIII

PODER EXECUTIVO

LEI N.º 4.477, DE 16 DE MAIO DE 2017

DECLARA como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Amazonas, a **Toada de Boi Bumbá**.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS

FAÇO SABER a todos os habitantes que a ASSEMBLEIA LEGISLATIVA decretou e eu sanciono a presente

LEI:

Art. 1.º Fica declarado como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Amazonas, a **Toada de Boi Bumbá**, nos termos do artigo 206 da Constituição Estadual.

Art. 2.º Para fins do exposto nesta Lei, o Poder Executivo procederá aos registros necessários nos livros do órgão competente, nos termos da legislação pertinente.

Art. 3.º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 16 de maio de 2017.

Deputado DAVID ANTÔNIO ALBUQUERQUE PEREIRA DE ALMEIDA
Governador do Estado

JOSÉ ALVES PACÍFICO
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

DECRETO DE 12 DE MAIO DE 2017

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, no exercício da competência que lhe confere o artigo 54, XIX, da Constituição Estadual,

CONSIDERANDO a instrução do Processo n.º 2015.M.02089 - AMAZONPREV (006.0002458.2017), que atesta o cumprimento pelo interessado, dos requisitos necessários a passagem do militar à situação de inatividade, mediante transferência *ex-officio* para a reserva remunerada, com proventos integrais, resolve

TRANSFERIR, *ex-officio*, para a reserva remunerada da Polícia Militar do Amazonas, nos termos dos artigos 88, II e 90, II, da Lei n.º 1.154, de 09 de dezembro de 1975, combinado com o artigo 3.º da Lei Complementar n.º 43, de 20 de maio de 2005, o 2.º Sargento QPPM, **MANOEL DE NAZARÉ LISBOA AVELINO**, Matrícula n.º 053.220-7A, com direito a percepção do soldo correspondente à graduação de 2.º Sargento, no valor de R\$3.186,02 (três mil, cento e oitenta e seis reais e dois centavos), de acordo com o artigo 1.º, Anexo I, da Lei n.º 3.725, de 19 de março de 2012, alterado pelo artigo 1.º, da Lei n.º 4.035, de 26 de maio de 2014, acrescido das seguintes parcelas: R\$122,60 (cento e vinte dois reais e sessenta centavos), referentes a 15% (quinze por cento), sobre o valor de R\$687,29 (seiscentos e oitenta e sete reais e vinte e nove centavos), conforme os reajustes previstos nas legislações pertinentes, de Gratificação Adicional por Tempo de Serviço, equivalentes a 03 (três) quinquênios (artigo 4.º da Lei n.º 2.531, de 16 de abril de 1999); R\$2.724,43 (dois mil, setecentos e vinte e quatro reais e quarenta e três

centavos), de Gratificação de Tropa (artigo 1.º, Anexo I, da Lei n.º 3.725, de 19 de março de 2012, alterado pelo artigo 1.º da Lei n.º 4.035, de 26 de maio de 2014), totalizando seus proventos em R\$6.033,05 (seis mil, trinta e três reais e cinco centavos), mensais.

GABINETE DO GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus, 12 de maio de 2017.

Deputado DAVID ANTÔNIO ALBUQUERQUE PEREIRA DE ALMEIDA
Governador do Estado

JOSÉ ALVES PACÍFICO
Secretário de Estado Chefe da Casa Civil

CEL QOPM DAVID DE SOUZA BRANDÃO
Comandante Geral da Polícia Militar do Estado do Amazonas

SÉRGIO LUCIO MAR DOS SANTOS FONTES
Secretário de Estado de Segurança Pública

SILVIO ROMANO BENJAMIM JUNIOR
Secretário de Estado de Administração e Gestão

FRANCISCO ARNÓBIO BEZERRA MOTA
Secretário de Estado de Fazenda

DECRETO DE 12 DE MAIO DE 2017

O GOVERNADOR DO ESTADO DO AMAZONAS, no exercício da competência que lhe confere o artigo 54, XIX, da Constituição Estadual,

CONSIDERANDO a instrução do Processo n.º 2016.4.04646-AMAZONPREV (1565.0002298.2016), que atesta o cumprimento, pelo servidor interessado, dos requisitos para a aposentadoria voluntária, por tempo de contribuição, com proventos integrais, resolve

APOSENTAR, nos termos do artigo 40, § 4.º, II, da Constituição Federal, combinado com o artigo 1.º, II, A, da Lei Complementar n.º 51, de 20 de dezembro de 1985, alterada pela Lei Complementar n.º 144, de 15 de maio de 2014, **EDUARDO ALVES MONTEIRO**, no cargo de Investigador de Polícia, Classe Especial, Matrícula n.º 007.632-5E, do Quadro de Pessoal da Polícia Civil do Estado do Amazonas, com proventos integrais calculados à base do vencimento do cargo, no valor de R\$2.059,68 (dois mil, cinquenta e nove reais e sessenta e oito centavos), de acordo com o artigo 3.º, § 1.º, da Lei n.º 2.875, de 25 de março de 2004, alterado pelo artigo 1.º da Lei n.º 4.059, de 11 de julho de 2014, acrescido de R\$6.755,04 (seis mil, setecentos e cinquenta e cinco reais e quatro centavos), de Gratificação de Exercício Policial, de acordo com o artigo 3.º, § 2.º, II, A, da Lei n.º 2.875, de 25 de março de 2004, alterado pelo artigo 1.º da Lei n.º 4.059, de 11 de julho de 2014, acrescido de R\$31,79 (trinta e um reais e setenta e nove centavos), referentes a 15% (quinze por cento), sobre o valor R\$165,00 (cento e sessenta e cinco reais), de Gratificação Adicional por Tempo de Serviço, equivalentes a 03

AVISO: Na edição de hoje, por falta exclusiva de matérias, não será publicado os cadernos relacionados ao PODER LEGISLATIVO e MUNICIPALIDADES



Poder Legislativo
Assembléia Legislativa do Estado do Amazonas
Gabinete Deputado Estadual Josué Neto



PROJETO DE LEI Nº 88
AUTOR: Deputado Estadual Josué Neto

ANO: 2017

DECLARA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO ESTADO DO AMAZONAS, DE NATUREZA IMATERIAL, O EVENTO CULTURAL POPULAR "ALVORADA DO GARANTIDO".

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS DECRETA:

Artigo 1º - Fica declarado Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Amazonas, o evento cultural popular "Alvorada do Garantido", nos termos do Art. 206 da Constituição Estadual.

Artigo 2º - Para fins do exposto nesta Lei, o Poder Executivo do Estado do Amazonas procederá aos registros necessários nos livros do órgão competente, nos termos da legislação pertinente.

Artigo 4º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Plenário Ruy Araújo, 30 de maio de 2017.



Deputado Josué Neto – PSD



PODER LEGISLATIVO

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS

PROJETO DE LEI ORDINÁRIA Nº 171 de 28/05/2013

AUTOR :
Tony Medeiros

ASSUNTO :
Criação de Órgãos, Entidades, Programas, Campanha

Ementa:
DECLARA de utilidade pública a ASSOCIAÇÃO CULTURAL MOVIMENTO AMIGOS DO GARANTIDO e dá outras providências.

Texto:

Art. 1.º Fica declarada de utilidade pública, para todos os efeitos no âmbito do Estado do Amazonas, a organização não governamental ASSOCIAÇÃO CULTURAL MOVIMENTOS AMIGOS DO GARANTIDO, CNPJ: 02.944.942/0001-53, fundada no ano de 2009, sendo uma associação civil sem fins lucrativos, com finalidade eminentemente de promover a cultura, a defesa e a conservação do patrimônio histórico e artístico, com sede na Rua Dr. Edson Stanislaw, n. 347, São Jorge, Manaus - AM, CEP: 69.033-040.

Parágrafo único. Incumbe à Secretaria de Estado de Justiça e Direitos Humanos o exame da regularidade da documentação a que se refere a Lei n. 86, de 4 de dezembro de 1963, alterada pela Lei Promulgada n. 15, de 1.º de agosto de 1966, por ocasião do respectivo registro.

Art. 2.º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.



PODER LEGISLATIVO

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS

PROJETO DE LEI ORDINÁRIA Nº 55 de 18/04/2007

AUTOR :
José Lobo

ASSUNTO :
Diversos

Ementa:
DISPÕE sobre a instituição do “Dia do Boi Bumbá”, com a finalidade de enaltecer a cultura regional amazônica e a formação folclórica da região.

Texto:

Art. 1º - Fica instituído o “Dia do Boi Bumbá”, a ser celebrado anualmente no dia 24 de junho, com o objetivo de mobilizar a sociedade e os Poderes públicos para a celebração cultural do dia do Boi Bumbá, enaltecendo-se a cultura regional amazônica e a formação folclórica da região.

Art. 2º - Os setores incumbidos pela integração e difusão dos processos culturais, com fulcro no art. 205, inciso VI, da Constituição Estadual, ficam encarregados de promover e executar as estratégias de celebração do “Dia do Boi Bumbá”.

Art. 3º - As despesas decorrentes da execução desta lei correrão à conta de verbas próprias, consignadas no orçamento e suplementadas se necessário.

Art. 4º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.



SENADO FEDERAL
PROJETO DE LEI DO SENADO
Nº 539, DE 2015

Confere ao Município de Parintins, no Estado do Amazonas, o título de Capital Nacional do Boi Bumbá.

O CONGRESSO NACIONAL decreta:

Art. 1º Fica conferido ao Município de Parintins, no Estado do Amazonas, o título de Capital Nacional do Boi Bumbá.

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

JUSTIFICAÇÃO

O Festival Folclórico de Parintins é o maior espetáculo de ópera a céu aberto da América Latina e o maior de folclore no mundo.

Durante o festival é representada uma rivalidade quase centenária entre dois grupos, o Boi Garantido, de cor vermelha, e o Boi Caprichoso, de cor azul, que encenam nas ruas de Parintins o folclore do boi-bumbá, uma variação do bumba-meu-boi nordestino.

A lenda que deu origem ao Festival tem cinco personagens de extrema importância: um senhor de nome Francisco (chamado de 'Pai Francisco'), empregado da fazenda de um rico fazendeiro; o Amo do Boi (dono da fazenda); Catirina (chamada de Mãe Catirina), a esposa de Francisco; o próprio Boi; e o Pajé.

A estória tem início quando Catirina, enquanto grávida, sente desejo em comer língua de boi, especificamente a do boi mais querido do Amo. Para satisfazer o desejo da esposa, o apaixonado (e louco) Francisco mata o boi de estimação do patrão. Assim que descobre o fato, o Amo manda os vaqueiros (guardiões do boi e da fazenda) atrás de Francisco, que tenta fugir, mas acaba capturado.



PODER LEGISLATIVO
ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS
PROJETO DE LEI ORDINÁRIA Nº 130 de 09/05/2013

AUTOR :
JOSUÉ NETO

ASSUNTO :
Educação, Escolas, Professores, Pedagogia

Ementa:
CONSIDERA o Festival Folclórico de Parintins como Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Amazonas.

Texto:
Art. 1.º O Festival Folclórico de Parintins fica considerado como Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Amazonas.
Art. 2.º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.



PODER LEGISLATIVO

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS

PROJETO DE RESOLUÇÃO LEGISLATIVA Nº 20 de 03/05/2011

AUTOR :
JOSUÉ NETO

ASSUNTO :
Títulos, Medalhas, Homenagens

Ementa:
CONCEDE medalha do mérito Ruy Araújo ao Senhor LUCINOR DE SOUZA BARROS fundador do Festival Folclórico de Parintins.

Texto:
A MESA DIRETORA DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS, amparada na letra regimental, especialmente na competência que lhe é atribuída no artigo 17, I, "a" da Resolução Legislativa nº 469, de 19 de março de 2010, propõe a seguinte

RESOLUÇÃO LEGISLATIVA:

Art. 1º - Fica concedida a Medalha Ruy Araújo ao Senhor LUCINOR DE SOUZA BARROS, um dos fundadores do Festival Folclórico de Parintins.

Parágrafo único. A entrega da referida Medalha será efetuada em Sessão Solene a ser previamente convocada pelo Presidente da Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas.

Art. 2º - Esta Resolução Legislativa entrará em vigor na data de sua publicação.



PODER LEGISLATIVO
ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS
PROJETO DE LEI ORDINÁRIA Nº 194 de 23/06/2015

AUTOR :
Bi Garcia

ASSUNTO :
Utilidade Pública

Ementa:
Considera como de utilidade pública a associação cultural movimento marujada.

Texto:

Art. 1.º Fica declarada de utilidade pública, para todos os efeitos no âmbito do Estado do Amazonas, a ASSOCIAÇÃO CULTURAL MOVIMENTO MARUJADA, CNPJ: n. 01.686.091/0001-23, fundada no ano de 2005, com sede e foro na Rua Curitiba, s/n, Bloco I, Apartamento 3-B, Conjunto Paulo Nery, Bairro, Nossa Senhora das Graças, CEP: 69.053-170, no Município de Manaus/AM.

Parágrafo único. Incumbe à Secretaria de Estado de Justiça e Direitos Humanos o exame da regularidade da documentação a que se refere a Lei n. 86, de 4 de dezembro de 1963, alterada pela Lei Promulgada n. 15, de 1.º de agosto de 1966, por ocasião do respectivo registro.

Art. 2.º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.



PODER LEGISLATIVO
ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS
DEPUTADO **Sabá Reis** (PR) – SECRETÁRIO-GERAL DA ALEAM
LÍDER DO GOVERNO DO AMAZONAS

PROJETO DE LEI Nº 128 /2017

AUTOR: DEPUTADO **Sabá Reis** (PR)

1. À impressão.
2. Às Comissões Técnicas
3. Inclua-se em Pauta durante.

Jrs (03) dias
Em 02/08/2017

Dispõe sobre a denominação do **Centro Cultural Raimundo Muniz - Bumbódromo**, localizado no município de Parintins e dá outras providências.

Deputado Belarmino Lins
1º Vice-Presidente

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS

DECRETA:


Art. 1º - Fica denominado “**Centro Cultural Raimundo Muniz - Bumbódromo**”, o logradouro público do Governo do Estado do Amazonas, localizado na Avenida Nações Unidas, S/Nº – Centro, no município de Parintins.

Art. 2º - O Governo do Estado do Amazonas, através da Secretaria de Estado gestora da aludida Unidade, deve afixar placa contendo a foto e a biografia do senhor **Raimundo Muniz Rodrigues** no referido Centro Cultural.

Parágrafo único – A placa, referida no caput deste artigo, deve estar em local visível e, preferencialmente, instalada na fachada principal do prédio.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogam-se as disposições em contrário.

PLENÁRIO RUY ARAÚJO da ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus 02 de agosto de 2017.


DEPUTADO **Sabá Reis**
SECRETÁRIO-GERAL
LÍDER DO GOVERNO



Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas
GABINETE DEPUTADA ALESSANDRA CAMPÊLO

PROJETO DE LEI Nº 224 /2016

AUTORA: Deputada Estadual **Alessandra Campêlo**

1. À impressão.
2. Às Comissões Técnicas
3. Inclua-se em Pauta durante

ts (03) dias
Em 22/11/2016

[Assinatura]
Deputado Belarmino Lins
1º Vice-Presidente

Art. 1º. Fica declarado como patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Amazonas, a Toada de Boi Bumbá, nos termos do art. 206 da Constituição Estadual.

“**Declara** como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Amazonas, a Toada de Boi Bumbá”.

Art. 2º. Para fins do exposto nesta Lei, o Poder Executivo do Estado do Amazonas procederá aos registros necessários nos livros do órgão competente, nos termos da legislação pertinente.

Art. 3º. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

PAÇO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS, em Manaus/AM,
22 de Novembro de 2016.

[Assinatura]
ALESSANDRA CAMPÊLO DA SILVA
DEPUTADA ESTADUAL
PMDB



PODER LEGISLATIVO

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS

PROJETO DE LEI ORDINÁRIA Nº 18 de 14/02/2012

AUTOR :
Tony Medeiros

ASSUNTO :
Diversos

Ementa:
DECLARA o Município de Parintins “Capital da Cultura e do Folclore” no Estado do Amazonas.

Texto:

Art. 1º - Fica declarado o Município de Parintins como “Capital da Cultura e do Folclore” no Estado do Amazonas.

Art. 2º - O Governador do Estado do Amazonas através de suas ações, fomentará a divulgação, promoção e apoio à realização do FESTIVAL FOLCLORE DE PARINTINS, bem como a divulgação e difusão da cultura local, constantes do calendário oficial de eventos do Estado do Amazonas.

Art. 3º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrario.