

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES – IA

BOI-BUMBÁ DE PARINTINS:
ARTE E SIGNIFICAÇÃO

MARIA HELENA RODRIGUES SILVA

CAMPINAS 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES – IA
Mestrado em Artes

**BOI-BUMBÁ DE PARINTINS:
ARTE E SIGNIFICAÇÃO**

MARIA HELENA RODRIGUES SILVA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

CAMPINAS 2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliâne Forner – CRB-8ª / 6244

Si38b

Silva, Maria Helena Rodrigues.

Boi-Bumbá de Parintins – arte e significação. / Maria Helena Rodrigues Silva.
– Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Boi-Bumbá. 2. Folclore-Amazônia. 3. Mito. 4. Arte.
5. Cultura popular. I. Boccara, Ernesto Giovanni. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

Título em inglês: “Boi-Bumbá of Parintins – art and meaning”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Boi-Bumbá – Folclore-Amazon – Mith - Art
Popular Culture

Área de concentração: Artes Plásticas

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara

Prof. Dr. Haroldo Gallo

Profa. Dra. Vera Regina Vilela Bonnemasou

Profa. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann

Prof. Dr. Fernando Passos

Data da defesa: 08 de Julho de 2005

Para

Meu esposo Edmilson

Meus filhos, Guilherme e Giovanni

Pais, irmãos, sobrinhos.

Avós: Maria de Oliveira Braga,

*José Dias de Oliveira e Roque Russo (in
memoriam)*

Cristina Marinho, colega de graduação.

AGRADECIMENTOS

Às “Forças Superiores” que me ajudaram a chegar até aqui.

Meu esposo, companheiro de jornada, cujo estímulo e apoio foram fundamentais para levar avante este estudo.

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, meu orientador, pela oportunidade de trabalho concedida, e confiança depositada.

Profa. Dra. Vera Regina Vilela Bonnemasou por seu interesse e contribuições fundamentais à pesquisa.

Profa. Dra. Elizabeth B. Zimerman, Unicamp, cujas contribuições feitas por ocasião do exame de qualificação foram de grande importância.

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga, UFAM, por sua receptividade e contribuições ao projeto inicial.

Professores Doutores Dayse V. Piccinini de Alvarado, USP, e José Roberto Teixeira Leite, Unicamp, pela valorização do meu trabalho artístico e incentivo em partir para a busca deste curso.

Prof. Dr. João Francisco Duarte Jr., Unicamp, também por incentivos recebidos, em momentos de desânimo, durante o período de aluna especial.

Funcionários do Instituto de Artes, Vivien, Joyce, Mariângela, Jaime, pela atenção e apoio, em especial à Magali Cordeiro, por ter acompanhado todo esse trabalho.

Maria Célia Rodrigues, ESALQ/USP por colaboração e ajuda na digitação, durante o curso e formatação da dissertação.

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp - e ao Instituto de Artes, por seu trabalho desenvolvido em prol das Artes, Cultura e Ciência do nosso País.

Universidade Federal do Amazonas - UFAM – (Departamento de Interiorização) por informações prestadas e alojamento durante a coleta de dados em Parintins. Especialmente aos seus representantes na ocasião em Manaus, Professores Doutores Sylvio Mário Puga

Ferreira, Anete Rubin, e secretária Luciana. Em Parintins, Professor Felicíssimo Barbosa de Souza, coordenador administrativo e a toda sua equipe.

Bumbás Caprichoso e Garantido pelas informações, respeito e atenção durante a nossa permanência em Parintins e confiança demonstrada também, na escolha do nosso nome para compor a comissão de jurados de 2004.

Jornais de Manaus:

“AMAZONAS EM TEMPO”,

“A CRÍTICA”, Projeto A CRÍTICA na Escola (Prof. Waldir dos Santos Costa, coordenador pedagógico do projeto, Sr. Osmar Pires Maia, diretor administrativo do jornal) por abertura de arquivos e divulgação dessa pesquisa

O. R. de Oliveira & Cia Ltda. (Foto Oliveira), em Manaus, pelo apoio na revelação das fotografias.

Prof. Francisco Carneiro, UFAM, e equipe (Projeto FAPEAM) por fotos cedidas.

Prof. Dr. Cláudio Costa, UNESP, sempre disposto a nos ajudar nas correções.

Profa. Dra. Ângela Líbia Mello Cardoso, UFAM, grande incentivadora.

Alda Maria Petersen Vidiri, colega de curso, presente em todas as horas, das mais alegres às mais difíceis.



Figura 1: - São José – (Alegoria do Bumbá Garantido).

Fonte : Silva, M. H. R. 2004.

Entre as lembranças de infância, na pequena São Gotardo, interior das Minas Gerais, estão as Festas Juninas, os Congados e as Folias de Reis. Manifestações populares de caráter religioso, vítimas de muito preconceito por grande parte da população da cidade, que as consideravam uma "festa de negros", e de "pobres", sem muita importância.

Todavia, era fácil perceber que as cores dos seus vestuários, as suas músicas, danças, performances, instrumentos, enfim todo o conjunto despertava grande curiosidade e revelavam um lado "meio mágico" que atraía as pessoas, apesar da sua aparente rejeição.

A vida, ou o tempo nos levou para longe de tudo isso: do cerrado quase árido das Minas Gerais para a imensidão das florestas e dos rios da Amazônia. Das estradas e trilhas poeirentas para as "estradas largas", dos seus rios. Para novos costumes, novos valores, novas formas de ver e até mesmo de sentir...

O primeiro contato com Bois de Parintins, foi em Manaus, capital do Estado do Amazonas, nos denominados "currais", localizados na cidade. Nestes locais, simpatizantes se reúnem para cantar as toadas escolhidas para o próximo festival, dançar e aprender as novas coreografias a serem incorporadas às já existentes. Chegam a receber um público muito significativo, nos finais de semana, em torno 08 a 15mil pessoas a cada noite (sextas e sábados) para "brincar de boi". São os "ensaios dos bois" que tem seu início, normalmente a partir de março, em Manaus. Em Parintins, eles são feitos nos currais dos bois. Estes ensaios são promovidos com o intuito de arrecadar fundos para o Festival.

A reação foi de espanto, e até de rejeição, porém o tempo foi passando e essa rejeição inicial foi se transformando em curiosidade, à medida que procurávamos conhecer mais o festival como ele acontecia lá em Parintins, seu local de origem. Vários questionamentos foram surgindo: o que representa essa manifestação? Em que ou por quê, nos remete às Congadas e Reisados da cidade natal? O que significa, qual é a sua inserção no campo das artes? De onde veio? Como chegou até o Amazonas, esse "mundo" de florestas e rios, sem grande tradição e destaque na produção agro-pastoril?

O resultado dessa curiosidade inicial é a presente pesquisa.

"Quando eu contava histórias para minha filha, ela sempre fazia a mesma pergunta: – “Mas isto que você contou é verdade?” – Eu não sabia como explicar. Era verdade e não era... Dizia-lhe que histórias são como sonhos, criaturas de um outro mundo, obscuro e encantado. À noite, quando as luzes se apagam elas emergem das profundezas escuras do nosso interior (...), como as estrelas que só aparecem quando o brilho do sol se vai (...). São como as ninféias que florescem brancas, na superfície da água, os segredos de funduras que não vemos, morada de suas raízes".

Rubem Alves

Numa terra distante existe uma ilha encantada. Escondida entre uma imensa floresta e muitos rios. Para alcançá-la...



Figura 2: - Embarcação Regional.

Fonte : Silva, M.H.R. 2004.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS:.....	17
RESUMO	19
SUMMARY	21
INTRODUÇÃO.....	25
CAPÍTULO I - A FESTA VAI COMEÇAR.....	29
Parintins e a Ilha Tupinambarana	31
Os primeiros habitantes	34
Sagrado e profano.....	37
Apresentação e disputa dos Bumbás	37
Instrumentos	42
Música	42
Brincantes.....	43
Danças e coreografias.....	43
Boi	44
Amo do Boi	44
Jurados.....	45
CAPÍTULO II – AMAZÔNIA.....	47
A fé cristã e a fé indígena	49
A cultura amazônica.....	51
Boi: representação artística e mítica.....	54
Onde se dança o boi e onde o boi dança.....	55
Dos mitos.....	58
O fruto da esperança.....	61
A Amazônia e o Boi-Bumbá: quem é esse boi ou que boi é esse.....	62
Boi-Bumbá de Parintins e Bumba-meu-Boi.....	66
Surgimento do folguedo e dos bumbás, Garantido e Caprichoso, em Parintins.....	68
Cor e o código cromático dos bumbás	70
Vermelho	72
Azul	76
Preto.....	76
Branco	77
Da metodologia	79
CAPÍTULO III. OS MITOS REVELAM VELANDO E VELAM REVELANDO .	83
Galpões.....	84
Comissão ou conselho de artes.....	85
“Capacetes” dos Tuxauas	88
Alegorias	92
O fazer o boi.....	97

Processo criativo.....	100
O sentir do boi	102
CAPÍTULO IV. BOI-BUMBÁ DE PARINTINS COMO ARTE:	
- Uma tentativa de apreensão do fenômeno, por intermédio da semiótica	
peirceana -	111
Categorias e suas manifestações na fenomenologia peirceana.....	111
Dos Signos.....	113
Observação sobre o fundamento, objeto e o interpretante.....	117
Fundamento	118
Objeto	119
Objeto mediato	119
Objeto dinâmico	119
Interpretante.....	120
Interpretante imediato.....	120
Interpretante dinâmico.....	120
Divisão dos signos.....	121
Ícone	121
Estrutura signicas	122
Índice	123
Símbolo	125
Da dança.....	126
Da música.....	126
Classificação visual	126
Formas não representativas	126
Formas figurativas: imagem como qualidade.....	127
A imagem como registro: conexão dinâmica	127
A imagem como convenção	130
Formas representativas	130
CAPÍTULO V - A INFLUÊNCIA DO MEIO	
Da arte...O fazer coletivo.....	136
Máscaras	138
O inconsciente, o espiritual, novas tecnologias –	
Convergências nas manifestações artísticas atuais -	140
Os bumbás e Helio Oiticica.....	144
A modernidade e o inconsciente.....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
GLOSSÁRIO PARINTINENSE.....	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	161

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: São José – (Alegoria do Bumbá Garantido)	9
Figura 2: Embarcação regional.....	13
Figura 3: Palafita – (Moradia típica da região)	23
Figura 4: Barco a caminho de Parintins “dormitórios”	27
Figura 5: Parintins (Porto).....	33
Figura 6: “Bumbódromo”	35
Figura 7: Boi Bumbá Garantido	39
Figura 8: Boi Bumbá Caprichoso.....	39
Figura 9: Fachada de residência – (Boi Bumbá Caprichoso)	57
Figura 10: Componente do vestuário	75
Figura 11: Preparativos para a Festa	81
Figura 12: Confecção de capacetes dos Tuxauas	89
Figura 13: Capacetes dos Tuxauas	91
Figura 14: Apresentação no Bumbódromo (Garantido).....	95
Figura 15: Apresentação no Bumbódromo (Caprichoso).....	95
Figura 16: Confecção de alegoria.....	129
Figura 17: Mural de residência parintinense	135
Figura 18: Pajé.....	139
Figura 19: Componente de vestuário	145
Figura 20: Apresentação de alegoria.....	155
Figura 21: Pietá Indígena (Caprichoso).....	157

RESUMO

Na Amazônia, embora tendo contato com a modernidade, seus habitantes ainda conservam muito da cultura mitológica indígena e de outras, vindas com a colonização. Histórias de *deuses, monstros, mulheres guerreiras*, e outros entes da floresta, ainda habitam o imaginário do caboclo, do ribeirinho.

Fruto de uma mescla de crenças indígenas, européias e africanas, grande parte dos habitantes da região acredita que a natureza e os seres que nela habitam interferem e participam do seu destino.

Em um *Auto Popular* existente em várias partes do Brasil, eles conseguem se fazer ouvir e incorporar suas histórias, concepções mundo, cotidiano e, principalmente a sua arte, transformando-o em um evento único, onde o "*velho e o novo*" se unem, em uma manifestação *híbrida*, de características contemporâneas e pós-modernas.

Esta pesquisa teve como proposta uma abordagem dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso sob o olhar das artes visuais. Esses bumbás se apresentam, anualmente, em uma competição por ocasião dos festejos juninos, no festival folclórico de Parintins, Amazonas.

Para uma maior abrangência e compreensão do objeto de estudo, composto de vários códigos, artísticos, sociais e culturais, usamos algumas pontuações analíticas de Carl Gustav Jung e semióticas de Charles Sanders Peirce.

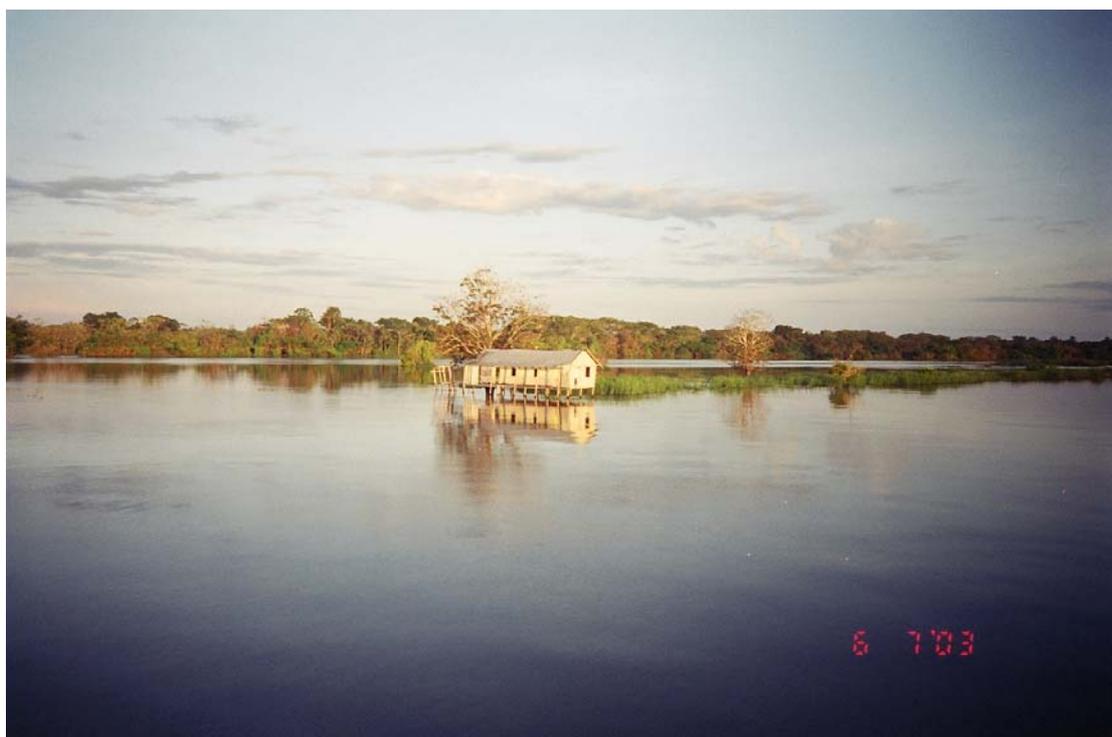
SUMMARY

The inhabitants of the Amazônia, besides their contacts with the modern world, they still preserve most of the mythological indigenous culture and some others that arrived with the civilization. Stories about gods, monsters, warrior's women and other forest beings fulfill the imaginary of the native people called "caboclos" and "ribeirinhos".

A mixture of indigenous, European and African believes influenced a large number of local inhabitants. They believe that nature and its beings interfere in their destiny. A popular "auto", found in different parts of Brazil, allows them to incorporate their stories, their world conceptions and mainly their art into a unique event in it the "new and the young" melt themselves in a hybrid manifestation faced by up-to-date and post-modern characteristics.

This work was carried out considering the visual art approaches on two folkloric events named "Bois Bumbás Garantido and Caprichoso". These events are performed every year during the month of June at the Parintins Folk Festival, State of Amazonas, Brazil.

For the best understanding of the different artistic, social and cultural codes found in this work, the psychoanalytical standards were according to Carl Gustav Jung and the semiotic ones according to Charles Sanders Peirce.



**Figura 3: – Palafita – (Moradia típica da região).
Fonte: Silva, M.H.R., 2003.**

1. INTRODUÇÃO

O Festival de Parintins é um evento significativo, de identificação do Amazonas, atrai um grande número de turistas e mídia da região, de outros estados, e até mesmo do exterior, já podendo ser considerado o maior da Região Norte Brasileira.

A dimensão alcançada por esse evento, supera as dificuldades geográficas, extravasa os limites da região, do Estado, do país e atinge grandes centros de cultura, como os da Europa e outros países distantes como Japão. Já faz parte das manifestações culturais que representam o País no exterior e transformou-se em uma empresa que gera milhões e trabalho para muitos parintinenses. Ele movimenta um significativo montante de verbas, recebidas anualmente através de patrocinadores, órgãos públicos e grandes empresas privadas.

Parintins, localizada na Ilha de Tupinambarana, já foi tema da Escola de Samba Salgueiro do Rio de Janeiro em 1998. Tem a equipe de produção do Festival, principalmente a de alegorias, em sua maioria, contratada para trabalhar em outras grandes Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, já há alguns anos.

Com traços comuns ao bumba-meu-boi (manifestação existente em vários Estados do Brasil), esse Festival traz como atração principal, as apresentações e disputas dos *bois*, Garantido e Caprichoso que ocorrem durante três noites no final do mês de junho.

Percebemos uma ausência de estudos mais específicos do evento, com enfoques, voltados para as artes visuais. Suas performances, seu código cromático, cenários, alegorias, pinturas corporais, vestuários, músicas, danças, performances contém especificidades que devem ser levadas em conta.

Artigos e disciplinas ministradas pelo Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara sobre o ressurgimento e novas formulações do conceito de arte, a freqüente tendência a ambientalização, a proposições coletivas com a participação ativa do espectador, nos levou por um lado, à semiótica de Charles Sanders Peirce e aos semioticistas, Santaella, Plaza, Pignatari, Bonnemasou. E por outro lado, à teoria psicanalítica de Carl Gustav Jung e a autores como Campbell, Mircea Eliade, Zimmermann, enfim a outros, cujas pesquisas nos

forneceram embasamento teórico para esse nosso estudo, tornando-se fontes inesgotáveis de subsídios à nossa busca.

Assim, este traz, inicialmente, uma etnografia dos bumbás e de suas apresentações no Festival, achando-se para isso necessário uma descrição histórico-geográfica e sócio-econômica da cidade, através de entrevistas, fontes documentais, bibliográficas e vídeográficas para situar e contextualizar, nesse sentido, o evento. Trata-se de uma descrição um tanto quanto pormenorizada que, segundo o nosso entendimento, pode proporcionar maiores possibilidades de descobertas, compreensão do evento, e das dimensões por ele alcançadas.

A seguir, por intermédio também, de fontes documentais e bibliográficas procuramos contextualizar os bumbás de Parintins num cenário mais amplo, em busca de suas origens. Assim, através de algumas pontuações fundamentais, buscamos apresentar elementos de natureza, artística, mitológica, social, e cromática, envolvendo bois, seus congêneres e suas representações, desde os registros pré-históricos até os dias atuais e entender a significação dos bumbás para os “*fazedores de bois*”: artistas, artesãos, colaboradores, brincantes, simpatizantes, entre outros.

Por se tratar de uma pesquisa de mestrado, apresentada no Instituto de Artes e que tem a palavra Arte em seu próprio título, procuramos delimitar o acontecimento nesse sentido, por meio de um esboço da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Da teoria psicanalítica de Jung buscamos o simbólico, ou seja, as lendas, os mitos, ritos, na possibilidade de recuperar um imaginário amazônico, a partir de possíveis códigos artísticos do Festival e, assim buscar prováveis conexões entre as manifestações atuais em arte e o objeto de estudo.

Dos materiais e metodologia usados, através de entrevistas, verificação dos materiais e métodos utilizados no processo de confecção e planejamento dos bumbás, para as suas apresentações e disputas no Festival.

Métodos e técnicas usados como levantamento bibliográfico e documental, efetuados através de anotações, observação participante, entrevistas, histórias de vidas, registro imagético através de vídeos DVDs, CDs e fotografias.



**Figura 4: - Barco a caminho de Parintins (“dormitórios”) -
Fonte: Silva, M.H.R. 2003.**

CAPÍTULO I - A FESTA VAI COMEÇAR

Nos primeiros meses do ano percebe-se, já em Manaus, capital do Estado do Amazonas, uma movimentação crescente. Toadas dos *bois*, Garantido e Caprichoso, são tocadas insistentemente, nas rádios locais, em reuniões festivas, lojas e ruas da cidade. Tem início os ensaios nos "currais". Notícias vinculadas a eles e à cidade de Parintins ganham maior destaque em jornais, televisão e rádios locais.

As cores vermelha e azul, imagens estilizadas dos dois *bois* e outros elementos ligados ao festival, tornam-se mais frequentes nos vestuários das pessoas, e na publicidade em geral. Elas podem ser vistas em decorações de vitrines de lojas, supermercados. De fábricas de bebidas a convênios de assistência médica e outros estabelecimentos comerciais, dos mais populares aos mais sofisticados, começam a fazer alguma referência, ou associação a eles.

Esse processo de "invasão" vermelha e azul vai crescendo, à medida que se aproxima a data do festival. O porto flutuante, construção inglesa no período áureo da borracha, passa a ter um fluxo intenso de barcos regionais repletos de turistas, com destino a Parintins. Estes barcos, enfeitados com as cores dos bois, ostentam faixas convidativas, e viajam, quase sempre superlotados, A agitação no porto mais parece uma *Babel*. Quem deixar para comprar passagens na véspera, corre o risco de não conseguir viajar, ou, na melhor das hipóteses, de pagar bem mais caro, pois os preços de passagens costumam subir bastante às vésperas do evento. Apesar do aumento do número de barcos, eles não conseguem ainda atender a demanda. Por via aérea, também acontece o mesmo. No retorno é preciso comprar passagens também com antecedência, para conseguir viajar no dia planejado.

Em abril de 2003, após mais de um mês de coleta de dados e levantamento bibliográfico na cidade, empreendemos nossa primeira viagem a Parintins. Numa manhã, às 7 horas "em ponto", iniciamos a viagem em um barco denominado *AJATO*, modelo bem mais rápido que os demais, com destino a Parintins para dar prosseguimento à pesquisa. Esse barco é fechado por vidraças, possui ar condicionado e dois compartimentos. O primeiro é usado para acondicionar bagagens, e o superior, para a acomodação de passageiros e tripulação. O trajeto Manaus / Parintins, em barcos assim é de aproximadamente 08 a 09 horas. Em barcos normais, ele é feito em torno de 16 horas,

tempo considerado razoável, pois, eles viajam acompanhando a correnteza dos rios (esse percurso se dá nos rios Negro, Amazonas e Madeira). No retorno, a viagem é bem mais lenta; os barcos viajam fazendo um trajeto contrário à correnteza desses rios. No *AJATO*, em torno de 14 a 16 horas e nos barcos convencionais de 25 a 30 horas.

A paisagem é de encantamento e segue num contínuo: águas, floresta, pequenos povoados (comunidades) e palafitas solitárias (casas construídas sob estacas às margens dos rios), funcionando como moradias e alojamentos, (talvez de pescaria e coleta de frutos), florestas alagadas, apresentando cenários maravilhosos e inebriantes.

Nos barcos tradicionais, (em que fizemos a viagem de volta e as outras do ano seguinte), há alguns camarotes, porém a maioria dos passageiros viaja no saguão, alojada em redes suspensas, presas ao teto das embarcações que ocupam o andar ou os andares de baixo do barco.

Esses barcos convencionais contam com uma divisão na parte inferior (porão) onde se leva quase de tudo: mudanças, eletrodomésticos, produtos alimentícios, entre outros. Na parte superior fica a lanchonete que funciona também como área de lazer e local de maior visibilidade da paisagem. O som, quase sempre em um volume muito alto, apresenta de tudo: músicas populares, a maioria do gênero considerado *brega* e, logicamente toadas dos bois. O barco repleto de redes coloridas, a maioria nas cores, ou trazendo estampas dos *bois*, ocupam quase todo o barco. Livre, só um pequeno corredor nas laterais do mesmo que fica o tempo todo congestionado pelo ir e vir dos passageiros.

No retorno dessa primeira viagem, saímos de Parintins às 12:30 horas e chegamos à Manaus às 13:30 do dia seguinte. Presenciamos todas as etapas do dia e da noite em meio à floresta e aos rios que compõem esse trajeto: é um espetáculo único! À noite, as pequenas comunidades que possuem energia elétrica se mostram como miniaturas de cidades iluminadas; "*idades presépios*", refletidas na imensidão das águas e da noite escura: "verdadeiras obras impressionistas". Ao amanhecer, tem-se a impressão de que os rios se tornaram rios de prata líquida. A seguir, vem o sol e tudo se cobre de "ouro". A luz inunda a paisagem e mostra toda a beleza, agora como imagens de uma obra naturalista. Nessa região, as margens dos rios Amazonas, Solimões e Negro, já estão até relativamente ocupadas: são fazendas, comunidades e casas isoladas (palafitas), grande parte delas contando com energia elétrica, antenas parabólicas e telefones (até barcos em que viajamos inicialmente, possuíam telefone público disponível).

Ficamos impressionados com a consciência ecológica dos passageiros de alguns barcos que fazem esse trajeto. Apesar de superlotados e com muitas crianças, não vimos nenhum de seus passageiros jogar lixo nos rios que ainda parecem bem preservados, após uma certa distância de Manaus.

Parintins e a Ilha Tupinambarana

Localizada na ilha Tupinambarana, a maior do Estado, com 7.069 Km² Parintins situa-se à margem direita do Rio Amazonas, entre o rio Madeira e o Paraná dos Ramos, no Médio Amazonas, o denominado "coração geográfico" do Estado, entre Manaus e Belém (capital do Estado do Pará). O acesso é em via fluvial ou aérea.

Distante de Manaus 420 km, Parintins apesar de ser considerada uma cidade de pequeno porte é a segunda maior do Estado, com aproximadamente 97.000 habitantes. Encontra-se a uma altitude de aproximadamente 15m acima do nível normal do Rio Amazonas.

Seu clima é tropical chuvoso-úmido, com precipitação pluviométrica anual de 2275,4 mm e temperatura em torno de 21,3 a 36,4°C. A umidade relativa do ar chega a 85% (no Amazonas as estações do ano são em geral duas: inverno; estação das chuvas e verão que é a das secas).

A sua vegetação é formada por floresta de várzea e de 'terra firme'. Seu relevo é composto de lagos, ilhotas e também uma pequena serra, nas divisas com o Estado do Pará. Um dos seus pontos turísticos é o complexo lagunar de Macunaricanã, do qual fazem parte aproximadamente 40 lagos (atração sazonal, que pode ser vista em finais de julho).

A população na cidade, composta de mestiços, de olhos "amendoados" e cabelos escuros, de acordo com o IBGE, pardos em sua grande maioria, seguida de indígenas, amarelos, negros e outros sem declaração. A religião predominante é a católica, seguida pela evangélica tradicional e evangélica episcopal.

A Ilha, atualmente, possui os maiores rebanhos de bois e búfalos do Estado. A economia acontece através do plantio e comercialização de frutos típicos da região, da malva (fibra), juta e da pesca. A extração vegetal é bastante praticada como por exemplo a da copaíba (óleo), castanha do Brasil, pau-rosa cujo extrato é um dos principais componentes do famoso perfume francês *Chanel n° 05*, e outras madeiras nativas.



Figura 5: - Parintins (Porto) -
Fonte: Silva, M.H.R., 2004.

Conta com duas emissoras de rádio, quatro repetidoras de tv, indústria de móveis, e um comércio relativamente bom. Os preços praticados por ocasião do festival, principalmente com alimentação e hospedagem, são considerados relativamente altos.

No quesito educação, além de diversas escolas de primeiro e segundo graus, do Estado e do Município, a cidade conta, com dois campi Universitários. Um da Universidade Federal (UFAM) e outro da Universidade Estadual (UEA) do Amazonas que oferecem cursos técnicos e superiores. Todavia, somente a partir de 2003 é que cursos de Artes Plásticas, modalidades técnico e superior passam a ser oferecidos na cidade pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

A associação dos artistas plásticos, bem atuante, se ressentem muito da falta de espaços e incentivos por parte dos órgãos públicos. Da iniciativa pública, a cidade não possui museus, nem outros locais destinados a exposições, a não ser um pequeno espaço, na Secretaria de Cultura¹.

Produtos do artesanato local, regional e indígena são vendidos em lojas especializadas e exposições, em pontos estratégicos da cidade que funcionam no período do Festival.

Primeiros habitantes

A ilha de Tupinambarana, e regiões próximas possuem registro de habitantes desde o século XII, de acordo com achados em fragmentos de cerâmica e objetos líticos. À época do "Descobrimento" do Brasil, eles eram, segundo fontes pesquisadas de relatos históricos, os Maué, Paruenis, das festas da *tocandira* (ou *tocandeira*), do *tipiti*, das artes plumárias e dos crânios reduzidos dos inimigos. Os Mundurucu, também com o costume de reduzir os crânios dos inimigos e usá-los como trunfos de guerra, das artes plumárias e corporais, e, principalmente das festas grandiosas.

Parauenis, Parintin e Parintinim, nômades, exímios artífices das artes plumárias e antropófagos. Conforme relatos dos primeiros viajantes, eles também viviam em imensas festas tribais, se enfeitavam com artefatos ricos em plumagens, celebrando a vida e a morte, o plantio e a colheita, a guerra e a paz.

¹ Verificado até junho de 2004.



**Figura 6: - “Bumbódromo” -
(Fonte: Silva, M.H.R., 2004).**

Nos escritos do Frei Gaspar de Carvajal, escrivão da esquadra do navegador do Reino de Castela, capitão Francisco de Orellana, há relatos sobre visita a ilha, datados de 1542. Nesses, comenta a presença de povoados estranhos, com centenas de cabeças humanas espetadas em estacas e enfileiradas nas suas cercanias. Essa decoração sinistra foi atribuída inicialmente, aos Parintintin, índios nômades e predadores, exímios produtores de utensílios, de plumárias, mas principalmente de claves, bordunas, arcos e flechas. Em razão desse fato, a Ilha recebeu o nome de "Província de Las Picotas" por Francisco de Orellana.

Esses navegadores ao desembarcar na ilha, foram recepcionados a flechadas por seus habitantes. Carvajal comenta nos seus relatos esse fato e também o encontro com uma tribo composta somente de mulheres guerreiras, as lendárias amazonas que viviam, numa terra de imensas riquezas em ouro e prata:

La noticia de los tuxauas se há cumprido...a la terra de las cunhan, las mujeres sem hombre". Essas mujeres son muy blancas y altas y tiene muy largo el cabello y entranzado y revuelto á la cabeza, y son muy membrudas y andam desnudas em cueros, tapadas sus verguenzas, com sus arcos y flechas em las manos...

Também relata a cerâmica da região: "*la mejor que se há visto, en el mundo, porque la de Málaga no se iguala com ella*"².

Desses relatos se passaram cem anos até que os primeiros missionários desembarcam na ilha dos Tupinambaranas. Conforme Saunier³ o fundador de Parintins, localizada nessa ilha, foi o Padre João Felipe Bettendorf, em 29 de setembro de 1669. Alemão, pertencente à companhia de Jesus, graduado em Artes pela Universidade de Tréveris (Alemanha) e em Direito Civil (Itália).

²Carvajal, Frei Gaspar de. *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo Capitão Francisco de Orellana*. S. Paulo: Scritta; Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de Españã, 1992, p.79-81.

³Saunier, Tonzinho. *O magnífico folclore de Parintins*, Parintins. Edições Parintintins, Gov. do Estado do Amazonas, 2000, p.1-63.

Sagrado e Profano

A cidade se divide entre estes dois opostos. Nesta ilha de tradições católicas, obviamente festas religiosas ocupam lugar privilegiado, no calendário local.

A festa de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade, acontece logo após o festival, no início de julho e atrai milhares de fiéis. Muita gente fica na cidade após o Festival para esta festa que vem logo a seguir, em meados de julho. Há outras também como a das *Pastorinhas* (celebração profana e lírica do nascimento de Jesus, em dezembro), manifestação folclórico-religiosas de raízes portuguesas. O *Carnailha*: uma mistura de ritmos que chegou a Manaus com o nome de *Carnaboi*, que acontece no período do carnaval e conta com a participação de cantores dos bumbás. Todavia, o acontecimento de maior importância na cidade, sem dúvida alguma, é o Festival Folclórico que ocorre durante o mês de junho.

O destaque deste Festival é para os dois bumbás, Garantido e Caprichoso. Com toadas contagiantes e apresentações espetaculares, eles quase apagam o brilho das quadrilhas, cordões e grupos de danças que se apresentam em dias anteriores, também no mesmo local. Desde 1994, o festival é transmitido pela televisão, um de seus patrocinadores. Atualmente é a TV A Crítica de Manaus, através do Sistema Brasileiro de Televisão –SBT.

Tranqüila, acolhedora, sem poluição, número baixo de ocorrências policiais, trânsito de poucos veículos automotores e conseqüente ausência de barulhos de carros, buzinas. O transporte local é feito, em sua grande maioria em bicicletas, triciclos e motos, razão da quase ausência de saias, vestidos, no vestuário feminino. A cidade não possui ônibus para o transporte urbano e conta com um número reduzido de táxis e carros particulares. Só durante o festival, é que esse número aumenta, com a vinda de veículos de outras cidades. Isto contribui para que uma grande confusão se instale na cidade.

Apresentação e disputa dos Bumbás

Em abril, Caprichoso geralmente promove uma festa, com muitos fogos de artifício (característica das festas na ilha) e reúne seus artistas, no curral denominado Zeca Xibelão (em homenagem a um exímio "tripa", e criador dos primeiros *capacetes* dos Tuchauas).

Já o Garantido espera a virada do dia 31 de abril para 1º de maio para realizar a "alvorada do boi", tradição mantida pelo bumbá. A seguir, reza-se uma missa para os seus sócios. Os integrantes do Garantido saem de um local denominado curral ou "Cidade Garantido", situado um pouco distante do centro da cidade, e partem, em carreata, até a Catedral, de onde se espera o sol nascer para dar início assim, a um outro festival. A partir daí, a cidade começa a ser preparada e já em maio, tem início a um verdadeiro mutirão para complementar essa preparação.

O Garantido sai do seu curral, também nas noites do dia 12 de junho, véspera do dia consagrado a Santo Antonio e dia 24 do mesmo mês, dedicado a São João. Após rezas (ladainha em latim) e distribuição de doces típicos juninos, no antigo curral, onde residem membros da família Monteverde, em uma espécie de cortejo, tomam as ruas da cidade. Dançando e cantando em frente de algumas casas, continuam mantendo essa tradição, que segundo relatos diversos, teve o seu início com o Sr Lindolfo Monteverde em pagamento de uma promessa.

Na chamada Baixa de São José, antiga vila de pescadores, fica a denominada "Cidade Garantido", espaço com seus galpões, escritórios, áreas de ensaios, e outros, na outra parte da cidade, o Caprichoso. Entre os dois está localizado o Bumbódromo, local de apresentação do festival. A Catedral e imediações representam um espaço neutro onde os torcedores dos dois bois se encontram e se divertem de modo bem descontraído, sem brigas nem grandes provocações. A apresentação e disputa entre os dois Bumbás, como já dito antes, acontecia até 2004 nas três últimas noites de junho. Agora, a partir de 2005 ocorrerá nas três noites do último final de semana do referido mês, sempre no anfiteatro, oficialmente conhecido como Centro Educacional e Desportivo Amazonino Mendes, em homenagem ao governador que, antevendo as possibilidades de crescimento do festival, e turísticas da região, apesar de muito criticado à época, o construiu, em 1988. Hoje, esse muitas vezes denominado *elefante branco*, se tornou pequeno para a dimensão que o festival conseguiu atingir.



**Figura 7: - Boi Bumbá Garantido -
Fonte: Silva, M.H.R., 2004.**



**Figura 8: - Boi Bumbá Caprichoso -
Fonte: Carneiro, J. F., 2004.**

Com capacidade para 35.000 pessoas, o projeto apresenta a figura estilizada de um boi, em formato de um teatro de arena, dividido ao meio pelas cores azul e vermelha. Na parte posterior, fica a tribuna de honra, local reservado a convidados. Nos períodos extra-festival, esse espaço é usado como escola, posto médico, museu regional, quadra de esportes, apresentações de shows musicais e outros como a orquestra Filarmônica de Manaus.

Durante o Festival a entrada é franca, todavia o público é muito pequeno para essa parte das apresentações. Só nas últimas três noites, dedicadas aos bumbás Garantido e Caprichoso, é que ingressos são vendidos (a preços relativamente altos), compreendendo arquibancadas especiais, camarotes, cadeiras numeradas. O restante é distribuído gratuitamente. Os ingressos já trazem a indicação do *boi* e do lado em que estará a sua torcida. Quem não quiser se comprometer com nenhum deles não deve usar nada vermelho ou azul, outra alternativa é usar as duas cores ao mesmo tempo. E não deve correr o risco de torcer por um *boi*, no espaço destinado aos torcedores do outro.

Na entrada, cada pessoa ganha um kit, contendo o material a ser utilizado pela galera naquela noite. Cinco telões de 20 metros quadrados são afixados em locais estratégicos do Bumbódromo e da cidade para que todos que queiram, tenham a oportunidade de assistir as apresentações.

Guarda-se em segredo tudo o que vai ser apresentado nas três noites, só músicas e as novas coreografias é que são divulgadas e ensaiadas por algum tempo. As alegorias que formam o cenário, compostas de blocos separados, são montadas e desmontadas dentro do local de apresentação sob o olhar dos espectadores. A população só tem contato com elas a partir do seu deslocamento dos galpões (onde foram confeccionadas) para o Bumbódromo. Assim mesmo, em módulos soltos, não se revelando por completo, pois a surpresa, como já dito acima, é um dos componentes do festival. Os participantes recebem suas fantasias gratuitamente dos *bois*.

Caprichoso (azul e branco), até 2002 tinha uma apresentação em três atos; como se fossem partes de uma história ou de uma peça teatral, apresentada em seqüência, durante as três últimas noites do Festival. Em 2003 e 2004, elas se tornam diferenciadas, em cada uma das suas três apresentações, como já fazia o Garantido. São performances específicas, muitas vezes independentes umas das outras, porém seguindo uma ordem; apresentador, levantador de toadas, batucada, tribos, amo do boi, sinhazinha da fazenda,

figura típica regional etc. Obedecem a um regulamento oficial, elaborado por representantes dos bumbás, com apoio logístico e financeiro das secretarias de cultura do Estado e Município, além do patrocínio de grandes empresas do setor privado.

A cada noite são feitas duas apresentações, sendo uma de cada *boi*. A ordem de apresentação inicial deles é feita através de sorteio prévio. O início dessas apresentações ocorre (oficialmente) às 21 horas e o encerramento às 2 horas da manhã. Em cada uma delas, atualmente, é apresentado um espetáculo de duas horas de duração para cada bumbá e uma de intervalo. Em anos anteriores a 2003, esse tempo era de três horas para cada um deles. Agora em 2004 houve modificações também e o tempo para cada um deles passou a ser de duas horas e trinta minutos. Espetáculos compostos de batucada (Garantido), ou marujada de guerra (Caprichoso), itens ou personagens das apresentações, figuras típicas do *Auto do Boi*, como Pai Francisco e mãe Catirina, amo do boi, sinhazinha da fazenda, boi, vaqueirada. Rainha do folclore, Cunhã-Poranga, tribos indígenas masculinas e femininas, Tuxauas, lendas amazônicas, celebração folclórica, rituais indígenas. As tribos indígenas, em número de aproximadamente 450 integrantes para cada boi, representam as etnias indígenas e compõem a parte coreográfica e cênica do Festival. As apresentações são sempre inéditas, novas fantasias, novas alegorias, coreografias e rituais para cada bumbá. Em sua estrutura narrativa, essas apresentações são marcadas por representações de mitos, rituais, lendas e cotidiano regional. O vestuário é rico, em plumagens coloridas, sementes, e outros elementos da floresta, além de profusão de pinturas corporais.

O público é de aproximadamente 35.000 pessoas a cada noite, e um número aproximado de 10.000 compõem os desfiles na arena. Todas as noites um ritual indígena é encenado em cada um dos bumbás. Esses rituais, inseridos nas apresentações, afins aos temas abordados e conduzidos pelo pajé, são considerados um dos momentos mais emocionantes das apresentações. No Bumbódromo, as luzes são apagadas e os brincantes do boi que se apresenta, normalmente acende uma pequena lanterna, provocando um efeito visual muito interessante à apresentação, proporcionando-lhe um caráter de magia.

A entrada do *Pajé* é antecedida de um grande número de fogos de artifícios e efeitos luminosos. Com seus poderes mágicos ele luta e vence, criaturas mitológicas que tentam trazer algum tipo de malefício à floresta e seus habitantes.

Esse festival teve o seu início com o *Auto do Boi* que é uma representação dramática envolvendo um casal de escravos, Pai Francisco e Mãe Catirina. Ela, grávida, sente vontade de comer língua de boi. Pai Francisco, não encontrando alternativa, rouba um, do dono da fazenda (Amo do boi), e resolve o problema matando esse boi. Um vaqueiro denuncia o fato ao *amo* e Pai Francisco foge, para o mato. O *amo*, dono do boi, sai à caça de Pai Francisco, juntamente com os indígenas e seu Tuxaua. Eles conseguem trazer Pai Francisco preso. O Amo então, exige o seu boi de volta, e vivo, de nada adiantando as justificativas de Pai Francisco pelas circunstâncias em que praticou o delito. Então, Pai Francisco, desesperado, resolve chamar o Pajé para ajudá-lo a ressuscitar o boi. Conseguindo o intento, acontece a festa.

As apresentações dos bumbás envolvem também um grande número de artistas, artesãos, estilistas, colaboradores, compositores, cantores, músicos, dançarinos, atores coreógrafos e outros. Elas também são todo um conjunto de ações simultâneas que formam esse espetáculo. Tribos, com suas danças indígenas se apresentam, enquanto o apresentador vai narrando lendas também indígenas, através de encenações e performances, alguns dos componentes do festival. O *boi* surge diversas vezes e de diversos lugares, exemplo do alto de uma alegoria, movimentada por guindaste. Outras vezes acontece o oposto, isto é, ele se esconde dentro de alguma delas. Sua chegada é muito aplaudida pela sua "*galera*", ou torcida. Entra em cena, sempre acompanhado da *vaqueirada* composta de 40 brincantes, que empunham lanças de fitas e montam cavalos alegóricos (*as burrinhas*), dançando em círculos, e fazendo a sua guarda.

Instrumentos

Tambores indígenas, matracas ou “palminhas”, surdos de marcação, contra-surdos, xeque-xeques, maracás, caixas, agogôs, cuícas, ganzás. Foram incorporados também o charango andino e outros instrumentos eletro-eletrônicos, como baixos, teclados, guitarras, etc. Cada bumbá tem aproximadamente 400 integrantes em seus conjuntos de instrumentos.

Música

As toadas; músicas típicas dos bumbás, uma espécie de "fio condutor" das apresentações, marcam todo o festival. Essas toadas, em forma de narrativas, dão

sustentação para as histórias contadas ao longo das três noites. Tratam da ecologia, do cotidiano de seus habitantes e mitologia "regional e indígena", entre outros. São apresentadas, aproximadamente, dez toadas a cada noite de Festival. Uma delas concorre ao item toada letra e música. Acompanhadas de instrumentos de percussão, eletroeletrônicos, essas toadas são apresentadas pelo cantor denominado "levantador de toadas".

Há também os "versos"; uma espécie de disputa entre amos dos bois "à moda" dos (repentistas), como acontece no Nordeste e também alguns cantos indígenas.

Brincantes

Percebe-se nas apresentações de Garantido e Caprichoso, uma grande interação entre espetáculo, espectadores e brincantes de um e de outro bumbá. É impressionante ver o silêncio da torcida do *boi contrário*, quando o seu opositor se apresenta. Para esse respeito, se justifica a perda de pontuação desse boi, por qualquer manifestação de desrespeito ao adversário. Essa torcida, denominada galera é, e sente-se, parte do espetáculo, sua participação conta pontos para a derrota ou vitória do seu boi.

Participam aproximadamente dois meses dos ensaios das intervenções, que farão nas apresentações. Ela é um "espetáculo à parte", contribuindo nas formas mais diversas tais como no uso das cores específicas, coreografias, adereços, e outros com o seu boi. Repassam essas inserções para toda a platéia, contagiando-a, fazendo-o participar também. Assim passam a integrar de modo efetivo, as apresentações.

Há momentos fantásticos, alguns visivelmente planejados, outros espontâneos, plenos de emoção.

Do Caprichoso a FAB (força azul e branca, com membros em Manaus e Parintins), desde 1997 representa a sua torcida organizada composta de 200 jovens. Eles são responsáveis pela confecção do material a ser usado, por eles e pelos expectadores. Trabalham, sem nenhuma forma de remuneração também na confecção, distribuição desse material. Em 2003 usou-se 60.000 pompons, 60.000 cocares, 60.000 candeias, entre outros.

Danças e coreografias

Os brincantes ou galera participam com coreografias ensaiadas. Sob a coordenação de membros do chamado Comando Garantido (parte de Manaus e outros, de

Parintins), eles respondem pelos ensaios para o festival nestas duas cidades, durante dois meses.

O famoso, "dois pra lá, dois pra cá", denominado bailado, corrido, dos tempos iniciais foi saindo, aos poucos, das apresentações. Contudo já se "ensaia" um retorno, como foi visto na apresentação do bumbá Garantido de 2004. Os Personagens dos dois bumbás apresentam um bailado específico, uma coreografia, tecnicamente pensada, estudada, para cada momento do festival. A Cunhã-Poranga e o Pajé aparentam maior liberdade de movimentos. A sinhazinha, por exemplo, executa uma dança de sedução, própria da sua condição de adolescente. Sua coreografia também obedece aos compassos das toadas. A vaqueirada apresenta a coreografia tradicional do boi-bumbá. É um dos momentos das apresentações que apresentam uma visualidade, uma plasticidade que impressionam, lembrando os Parangolés de Oiticica.⁴

Boi

Personagens principais da festa, os bois são normalmente confeccionados em fibras de vidro, espuma sintética e isopor, revestimento em lycra, acabamento em uma textura aveludada e brilhante, produzindo cintilações durante as apresentações no Bumbódromo. Eles são inspirados no *zebu brasileiro e Indubrasil*. O *boi* Garantido é branco, com um coração vermelho na testa, já o Caprichoso é preto com uma estrela azul também na testa.

Todas as suas coreografias são de responsabilidade do dançarino que o carrega: o denominado *tripa do boi*.

O amo do boi

Representa o fazendeiro, dono do boi. Necessita de uma bela voz e boa aceitação do público. Ele "tira os versos" de sua autoria, à moda dos repentistas do Nordeste. Esses versos vão de simples saudação a desafios ao outro boi, marcando o início da apresentação. Ele participa de toda a apresentação do seu boi, ao lado do levantador de toadas e do apresentador. A ênfase para a sua presença é a chegada e a despedida do

⁴ Parangolés: são capas, bandeiras, estandartes, para serem vestidos ou carregados pelo ator / espectador.

espetáculo. O amo do bumbá Garantido, Tony Medeiros, em entrevista para este estudo, em 2003, fala do personagem que representa:

"Quando recebi a incumbência de interpretar o amo do boi, o personagem estava em grande decadência. Eu o transformei em um personagem importante e de respeito, incorporando o lado crítico, da crítica social, ao personagem. Trabalhei com a pesquisa e depois a anexei à proposta do boi".

Figuras incorporadas ao auto, como a sinhazinha, filha do dono da fazenda, representam as classes mais privilegiadas.

Jurados

As apresentações dos bumbás Garantido e Caprichoso são julgadas por uma Comissão de jurados, formada por pesquisadores e estudiosos de áreas afins, como artistas plásticos, músicos, folcloristas, antropólogos, críticos de arte. Durante um certo período, os jurados eram de Parintins. Com o crescimento do Festival e a possibilidade de opções pré-concebidas optou-se por convidar pessoas de outros Estados. Essa escolha ficava a cargo dos dois bumbás até 2004. Em 2005 mais mudanças aconteceram e essa seleção passou a ficar sob a responsabilidade de uma empresa especializada, contratada especialmente para tal finalidade.

CAPÍTULO II. AMAZÔNIA

A busca de uma terra prometida ainda persiste no imaginário dos homens, habita, desde relatos gregos como Odisséia e Eneida, os sonhos da humanidade.

À época das grandes “descobertas”, o europeu saiu à busca não só de riquezas materiais, mas do *Eldorado*, dessa *Terra Prometida* que impregnou o pensamento deste momento histórico.

Teólogos da idade média também acreditavam que o paraíso terrestre não era apenas um mundo inatingível, incorpóreo, perdido no começo dos tempos. Nem uma fantasia, vagamente piedosa, de alento, de possibilidades de encontro com a felicidade total. Era sim uma realidade, presente em algum lugar...

Sérgio Buarque de Holanda comenta o primeiro contato destes colonizadores com a América:

*“Não admira se, em contraste com o antigo cenário familiar de paisagens decrépitas e homens afanosos, sempre a debater-se contra uma áspera pobreza, a primavera incessante das terras recém-descobertas devesse surgir aos seus primeiros visitantes como uma cópia do Éden. Enquanto no velho Mundo a natureza avaramente regateava suas dádivas, repartindo-as por estações e só beneficiando os previdentes, os diligentes, os pacientes, no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade - sinal de imperfeição de ter de apelar para o trabalho dos homens. Como nos primeiros dias da Criação, tudo aqui era Dom de Deus, não obra do arado, do ceifador ou do moleiro”.*⁵

Dos habitantes que aqui encontraram os relatos da expedição de Américo Vespúcio registram:

“Eles não têm roupas de lã, nem de linho, nem de algodão, porque não precisam de roupa alguma. Também não tem bens particulares; todas as coisas são em comum. Vivem juntos sem um

⁵ Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. P.XII, Ed. Brasiliense S.A., 2002, p.34.

*rei, sem imperador, cada qual é Senhor de si mesmo... Além disso, não tem igrejas e não obedecem a nenhuma lei e, no entanto, não são idólatras. Que posso dizer, senão que eles vivem de acordo com a natureza?*⁶

Desde os primeiros tempos do seu "descobrimento", a região Amazônica impressionava a civilização distante. Apresentava características que correspondiam a essa noção de paraíso que possuíam. A imensidão dos seus rios contribuiu muito para que esse conceito se firmasse e o universo mitológico que traziam consigo, encontrasse lugar adequado. Sobre este aspecto Bachelard, em 'A Água e os Sonhos' comenta a supremacia das águas doces como abrigos mitológicos.⁷

Assim, portadora de características propícias aos sonhos mais surreais, com imensa floresta e rios não explorados, desde aquela época a Amazônia passou a fazer parte desse imaginário fantástico. A representar algo próximo dessa noção de Paraíso, a grande aspiração do homem em toda a sua história. Concordando com João de Jesus Paes Loureiro, os mitos na Amazônia refletem um estado primordial, o desvelamento de um mundo encantado, onde a mitologia reaparece como linguagem própria da fábula que: "*flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, imaginação e descoberta*"⁸, onde o impossível, o incrível e o sobrenatural perdem essa conotação.

Onde a *Boiúna* ou *cobra grande*, surge das trevas, atrai pessoas, que fascinadas tentando se aproximar dela podem morrer afogadas. As *Anhangás*, almas demoníacas, povoam as águas. Aqui vive Poromina-minari, um herói transgressor, sem princípios morais, que tem como objetivo de vida, a satisfação dos instintos primários humanos: comer, satisfazer os instintos sexuais, etc. A mãe d'água metade peixe, metade mulher, cabelos longos, rosto lindíssimo, voz maravilhosa, atrai, irresistivelmente, aqueles que a ouvem, para o fundo dos rios. O Jurupari, herói do Alto Rio Negro para os indígenas e demônio para os missionários católicos, à época do Brasil Colônia.

⁶ Vespúcio, Américo. *Cartas da Viagem*, Madrid, Alianza. 1986, p.53.

⁷ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaios sobre a imaginação da matéria*. Editora Martins Fontes. 1ª. Edição. 2002, p.157-163.

⁸ Loureiro, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do Imaginário*. Belém: Cejup. 1995 p. 32

A fé, cristã e fé indígena

A introdução da fé cristã, aos indígenas, de acordo com estudiosos do assunto como Mircea Eliade,⁹ foi um processo muito difícil. Era complicado para os missionários cristãos, fazê-los abandonar seus deuses e toda a sua mitologia.

O missionário italiano Padre Henrique Ugê, atua na Amazônia desde 1972, principalmente com os Sateré-Maué. Em entrevista para esta pesquisa, durante a nossa primeira ida a Parintins em 2003, ele comenta o fato acima, defendendo a teoria de que a assimilação da evangelização cristã pelos indígenas ocorreu em um processo de sincretismo religioso:

"Perceberam que a nova religião a eles proposta, tinha um grande personagem que dava respostas aos enigmas do pós-morte, que também prometia uma continuação desta vida de um modo mais feliz, em outras dimensões. Aceitaram-na porém o modo de celebração desta nova religião, o seu Salvador, o transformador da vida etc., foi aceito nos clichês de suas culturas. Por este motivo, Jesus muitas vezes é interpretado como um herói cultural deles. A religião católica encontra aceitação entre os indígenas devido a essa sua promessa de ressurreição, e ao seu grande número de santos, nos quais eles identificaram seus deuses, seus mitos.

Figuras divinas da fé católica e os mitos pagãos se fundiram entre os nativos. Muitos deuses ou heróis, matadores de cobras e dragões, transformaram-se então em santos, como S. Jorge. Deuses das tempestades em Santo Elias e outros. Deusas da fertilidade em Virgens ou Santas etc. Ou, em alguns casos, o inverso, falam de santos católicos, mas acrescentando as suas histórias ou trazendo-os para o seu universo mítico. Os nomes, os termos, são cristãos, porém a estrutura é a do universo deles. Os Ianomami, por exemplo, falam do Dilúvio como pertencentes à cultura deles, mas na verdade estão falando do Dilúvio de Noé” .

⁹ Eliade, Mircea, *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes. 1991, p. 16.

Padre Ugê comenta essa forma primordial de religião, essa quase convivência com a mãe terra, mãe floresta, em que tudo é animado, possui espírito. E o messianismo muito característico dos latino-americanos, também muito visível na cultura indígena. Messianismo que a seu ver, contribuiu significativamente, para que ditadores recém-chegados, fossem considerados seus irmãos mais velhos, voltando para ajudá-los a resolver seus problemas: *"Quando perceberam a realidade já era tarde"...*

Ao falar dos deslocamentos indígenas no Amazonas, muitos deles, com o objetivo de fugir das perseguições, pestes e outros, ele enfatiza que estes deslocamentos tinham a aparência de uma procissão ou cortejo, que já se percebia, logo nos primeiros contatos com os colonizadores: *"O pajé ia à frente, rumando ou conduzindo-os para um lugar melhor, um lugar prometido". Pe. Ugê (2003).*

João de Jesus Paes Loureiro atribui as grandes dimensões da Amazônia e a distância do restante do país, como fatores de isolamento, que a preservam-na em relação a outras regiões brasileiras. Preservação que se deu, associada a uma espécie de “barreira protetora”, representada por imprevistos da natureza, alto índice pluviométrico, pragas, insetos, umidade excessiva, tribos, animais ferozes, e outros. Todavia não foram suficientemente fortes para evitar, durante o período de chegada dos europeus, que grande parte das tribos que habitavam a Amazônia como os Mura, Manau, Juma e outros, fossem praticamente dizimados através do processo colonizador.¹⁰

Nos dias atuais, em pleno séc. XXI, estar na Amazônia, concordando com João de Jesus Paes Loureiro:

"É como participar de uma cerimônia arquetípica, do imaginário, onde a grandiosidade dos seus rios e florestas evidencia e contrasta com a pequenez do ser humano. Dá-lhe a sensação de estar distante do mundo e diante do próprio universo (são aproximadamente 14 mil cursos d'água)."Um mundo cheio de porquês", de questões suspensas no ar, que aparecem nas lendas, nos mitos, nas músicas e em outras manifestações da sua cultura".

Onde os rios são partes integrantes do seu cotidiano: as estradas, avenidas, ruas embarcações, os meios de locomoção dos seus habitantes.

¹⁰ Revista Amazônia 21- Especial Parintins 2000.

Embora tendo contato com a modernidade, é fácil perceber que os habitantes da região ainda guardam muito da cultura mitológica indígena, e das trazidas pelo processo colonizador. Da grande mescla de crenças indígenas, européias e africanas, resulta o habitante da região que ainda crê que a natureza interfere e participa de modo efetivo do seu destino, através de sinais como o canto de determinados pássaros, a força dos ventos, animais que falam, pássaros encantados e outros.

Ainda concordando com Paes Loureiro:

"Reproduz-se uma verdadeira teogonia cotidiana, uma afetividade cósmica, promovendo, a conversão estetizante da realidade em signos. Através do labores do dia a dia, diálogo com as marés, companheirismo das estrelas, solidariedade dos ventos, amizade dos rios".

Seus habitantes:

"Vêm seus deuses, convivem com os seus mitos, personificam as suas idéias e as coisas que admiram. Explicam os filhos ilegítimos pela paternidade do boto", onde 'esses filhos de botos' alteram as regras dos 'bons costumes' da família, promovendo a compreensão e aceitação do fato de o nascimento dessa criança ocorrer fora dos padrões estabelecidos pela sociedade. O relacionamento passa a ser fruto de um transe, de um encantamento, de algo sobrenatural que ocorreu devido a essas condições, isentando assim, de culpa, a mãe da criança. "A proteção da floresta, a cargo do curupira, as tempestades pela mãe do vento etc."¹¹

A criação da Amazônia é como a criação do mundo, do planeta terra. *O sol..."O sol, antigamente, era um moço forte e bonito {...} Ele bebeu todo o urucum e foi ficando vermelho, vermelho... depois, subiu para o céu e se meteu nas nuvens". A lua..."A lua era uma mulher" ...¹²*

A cultura amazônica

Cultura, segundo a maioria das definições é o conjunto de informações não hereditárias acumuladas, conservadas e transmitidas.

¹¹Loureiro, João de Jesus Pais. *Cultura Amazônica: uma poética do Imaginário.Obras reunidas*, v.4. 1998. p 63.

¹² Pereira, Nunes. *Moranguetá um Decameron indígena*.Rio de Janeiro Civilização Brasileira.1967. p.35.

Todavia é necessário ressaltar que o próprio ato de transmissão provoca modificações, perdas, acréscimos e novos significados à mesma, ao longo da história.

Para Clifford Gertz trata-se de:

"Um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, através das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem os seus conhecimentos e suas atividades em relação à vida". Cultura é a representação intelectual, artística e moral de um povo ou, mais amplamente, de uma civilização. "Ela pode ser compreendida no processo de seu desenvolvimento histórico ou num período delimitado de sua história".¹³.

Paes Loureiro fala de cultura como conversão semiótica como *"movimento de passagem, através da qual funções se reordenam e se exprimem em outra situação da cultura"* e cita a criação artística como exemplo. De acordo com o mesmo, na cultura Amazônica percebe-se dois grandes espaços sociais tradicionais da cultura com características definidas, porém unidos através de forte articulação mútua. A cultura urbana, onde existem trocas simbólicas intensas, com culturas diversas e a cultura rural, especialmente a do ribeirinho. Nessa, a cultura se mantém e permanece mais apoiada às tradições e conservação dos valores decorrentes de sua história. Leva aqui, em conta, uma cultura presente na atualidade regional:

"Num momento em que os homens ainda não se separam da natureza, em que perdura ainda uma harmonia, apesar dos perigos, e, se vive em um mundo que ainda não foi dessacralizado, em que os mistérios da vida se expõem com naturalidade. O numinoso acompanha as experiências do cotidiano e os homens são eles, ainda, e não os outros de si mesmos".

Falar em conhecer a cultura amazônica é buscar decodificar os enigmas, os segredos, os significados guardados em cada narrativa do indígena, do caboclo, do ribeirinho, e deixar-se encantar pelos rios, florestas, aldeias, vilas e cidades ribeirinhas. Buscar assim, a sua essência, que ainda luta para se preservar:

¹³ Gertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 103.

"Rica de plasticidade e inocente magia, a natureza amazônica se revela como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica. Situa-se em um tempo cósmico no qual tudo brota como nas fontes primevas da criação: a mata, os rios, as aves, os peixes, os animais, o homem, o mito, os deuses. Entendemos que a cultura nascida em tal contexto, no plano imaginal, apresenta uma atmosfera que a aproxima das chamadas culturas míticas ou de origens".¹⁴

Na Amazônia, percebe-se que raízes indígenas e caboclas permanecem nos seus mitos, nas expressões artísticas e na visualidade que caracteriza suas produções. Foi aí que o extrativismo, o trabalho ribeirinho, o isolamento, forneceram vasto material para a formação de uma cultura profundamente identificada com a natureza. Neste contexto, o habitante da região recorre a mitos, lendas, signos, para compreender, explicar e justificar o mundo criado pelo seu imaginário.

Entendemos cultura de um determinado grupo como fonte inesgotável de inspiração, de símbolos, experiências, trabalho acumulado, belezas, utopias e preservação da memória coletiva. Para o caboclo, "*plantador e pescador de símbolos*", ainda concordando com Loureiro, a imagem parece estar constituída de uma força própria, criadora de uma realidade instauradora de novos mundos. O amor, por exemplo, pode ser expresso no *Tambatajá*: uma planta que nasceu no lugar onde o índio Macuxi apaixonado enterrou a sua bem amada. Amor também é o *boto*, é a *iara*. A natureza..., ela está guardada pelo curupira. O *Inhambu* leva a má-sorte a quem estiver por perto. Os *Anhangás*; almas de demônios que habitam as águas e a selva, infernizam as pessoas que caem sob a sua maldição. A *Boiúna* (cobra-grande) pode estar à noite, sob a forma de num grande navio iluminado para assombrar os navegantes. E o *boto*, transformado num jovem belo e sedutor...

Nossos ancestrais tentavam, a partir da criação de imagens mitológicas (deuses), encontrar a causa dos fenômenos espontâneos incompreensíveis. Atribuía-lhes, então, traços humanos, revestindo-os de características miraculosas, de um realismo mágico. Para o habitante da Amazônia indígena, cabocla, ribeirinha, esse território sutil,

¹⁴ Loureiro, João de Jesus Pais op. cit ,vol. 4. 1998, p.8-17.

especial, em que a relação com a natureza, florestas, águas, peixes e toda a fauna da floresta são detentoras de pensamento, possuidoras de pais, mães, protetores ambientais e silvestres ainda se mantêm de modo muito acentuado. Como se a Amazônia guardasse a explicação para a gênese do mundo...

Boi: representação artística e mítica

Percebe-se, através dos tempos, que animais sempre fizeram parte do cotidiano do homem, em diversas civilizações. Bois, bisontes, touros, búfalos, vacas, acabaram sendo transportados para o seu imaginário, assumindo a condição de deuses, exercendo estranho domínio sobre os povos, ao longo da história da humanidade. Fato passível de observação, essa veneração se estendeu pela África setentrional, onde cavernas abrigam pinturas rupestres desses animais. Na França (caverna de *Lascaux*), pinturas representam bisontes, alguns cobertos por marcas de flechadas, em outras (*Tucd'Adubert*), há pinturas desses animais em cenas de acasalamento.

Na Palestina (o *bezerro de ouro de Araão*), no templo de Salomão (uma bacia carregada por doze touros). Na Mesopotâmia foram encontradas cerâmicas pertencentes à cultura *Tell Halaf* (4.000 a.C.) com representações estilizadas e bois. O palácio do rei assírio Sargão II era enfeitado com touros, dotados de asas e cabeças humanas.

Outras formas de representação de touros foram também encontradas nos grandes impérios assírios de *Uruk*, *Djemdet Nasr*, *Mesilim*, *Lagash* e *Akkad* (3000 a 2000 a.C.). Esses achados apresentavam inúmeros objetos ornamentais com representações desses animais, tanto selvagens quanto domesticados. No Beluchistão, arqueólogos encontraram vasos de argila com desenhos de bois e zebus, e pequenas esculturas desses animais, datadas de até 3.000 a.C. No templo de Salomão, Mesopotâmia (impérios Assírios) foram encontradas como partes de peças decorativas. Nos templos xintoístas são freqüentes estátuas de bois. Na China, a escultura de um boi em argila era representante do frio. Na Índia, segundo a lenda, *Shiva* tem como montaria o touro *Nandi*, ainda hoje freqüentemente encontrado sob a forma de uma enorme escultura, diante de muitos templos.

O búfalo, considerado mais rústico, mais pesado, mais selvagem, na iconografia hindu representa a montaria e emblema de *Yama*, divindade da morte. Já no

Tibet, o espírito da morte tem cabeça de um búfalo. Entretanto, entre os *gelupgas*, seita dos barretes amarelos, *Bodhisattva Manjushri*, ele representa o destruidor da morte. Entre as populações montanhesas do Vietnã, para as quais o sacrifício do búfalo é ato religioso essencial, esse animal é respeitado, como um ser humano. Sua morte, através de *rito sacrificial*, transforma-o no enviado, intercessor da comunidade, junto aos Espíritos superiores.

Em Creta, Ilha da Grécia, ele era o *Minotauro*, que devorava humanos. Habitante do famoso Labirinto, esse monstro que tinha o corpo de homem e cabeça de boi, chamava-se Astério e era filho de Pasifae, esposa do Rei Minos e de um touro, enviado por Poseidon (deus do mar). Segundo a lenda, como instrumento de punição ao rei Minos pelo não cumprimento de uma promessa feita a esse deus. Minos, tentando escondê-lo, encarregou o artista ateniense Dédalo de construir um imenso palácio, o Labirinto, ali o encarcerou.

Em civilizações arcaicas, também touros e serpentes foram associados a um cometa que se deixava ver nesse período junino. Esse cometa em formato de uma enorme cobra incandescente, ou de um touro enfurecido. Essa seria uma das possíveis explicações para o surgimento desse culto ou veneração ao touro, entre os povos da Antigüidade.

No auto do *Bumba-meu-Boi*, quando se “mata o boi” e ele é dividido entre os trabalhadores ou escravos da fazenda, apesar do simbolismo da morte ou talvez por causa dele, o amor da comunidade permanece e o “novo deus renasce”, no ano seguinte.

Onde se “dança” o boi ou onde o boi dança

Símbolo de força pacífica, calma, bondade, capacidade de trabalho, entidade mítica, sacrifícios, danças rituais e manifestação folclórica, boi, vaca, touro, búfalo, como vimos acima, aparecem em várias civilizações e em vários lugares, com diversos significados aos quais denominamos “dançar e ser dançado”.

Em culturas arcaicas o touro é “dançado” tendo o seu mugido como representante dos trovões e furacões. Nas paredes das cavernas de *Lascaux* (França), ele *dança* "preso" ou "morto", por flechas e lanças. No culto de Mitra (deus Salvador), de

origem iraniana, “dança” também sacrificado como ato essencial da vida desse deus mítico.

Na Espanha, no México, o “boi dança” representando a morte sofrida, através das touradas e da corrida de São Bernardo pelas ruas de Pamplona (Espanha). No Peru, conforme Simão Assayag, os lendários bois, preto, branco e vermelho, do morro de Santa Rosa também “dançam”. O boi preto desaparece nos pântanos das minas de carvão, o vermelho nas grutas das jazidas de cobre e o branco nas minas de prata de Colquijirca.¹⁵

No Vietnã, bois são respeitados como seres humanos, mas por essa condição, dignos de serem sacrificados em ato religioso. Entre os aborígenes da Austrália, seus mugidos são reproduzidos, como vozes dos espíritos que ali estão, para efetuar rituais, de punição e passagem, de jovens para a idade adulta.

Para os *Sioux* são dançados como protetores contra inundações. No Tibet possuem significado de morte. Lá a morte é representada com a cabeça de um búfalo. Já para os *gelupgas*, ocorre o contrário; o búfalo é o destruidor da morte. No Egito antigo, adorado sob a forma de um touro sagrado de nome *Apis*. Em *Tebas*, *Buchis*. *Merur ou Mnevis*, para os gregos, esse touro totalmente negro era a personificação do *deus sol*. Viveu em meio a um rebanho de vacas e bezerros sagrados, não tão venerados quanto ele, mas todos eles com direito a um sepultamento honroso. Patriarcas hebraicos o tinham-no como o deus EL, sob a forma de uma insígnia portátil, semelhante ao bezerro de ouro. Na Antiga Roma, representou moeda de circulação. Na África, entre os Bantos, o boi é integrante e protetor de cada família. Na igreja de São Marcos, ele é enfeitado e convidado de honra. Na Bélgica (Mons) é dançado na batalha de Dodou; como personagem de uma encenação que se repete há séculos, unindo o sagrado (benção da Igreja) e o profano (encenação seguida de cortejo e festa). Nos Estados do Nordeste também, com as comemorações natalinas, do ciclo de Reis (24 de dezembro). Ainda nas terças-feiras de carnaval, no ritual da morte e ressurreição de Cristo, predominando o sentido religioso. Na Amazônia, deixa as festas de dezembro, e do ciclo de reis. É dançado nas festas juninas, passando a representar mais o folguedo, a brincadeira, a festa.

¹⁵ Assayag, Simão. Boi-Bumbá: festas, andanças, luz e pajelança. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1995, p. 1-6.



Figura 9: - Fachada de residência - (Boi Bumbá Caprichoso).

Fonte: Silva, M.H.R., 2004.

Dos mitos

Estas coisas são, na realidade, os pensamentos de todos os homens, em todas as idades e terras. Suas terras, não são originalmente minhas.

Walt Whitman

O homem, desde que passou a ter consciência do seu eu, demonstra ter sentido necessidade de uma força superior que o protegesse, o amparasse nos momentos difíceis. Uma "força" na qual se apoiar, acreditar, cultuar, sentir proteção, e assim, conseguir superar medos, incertezas, solidão... Ao deixar, no fundo das cavernas as suas primeiras experimentações do fazer, nelas representando o seu cotidiano, talvez seus objetivos de necessidades diárias, suas danças, crenças, mitos, suas histórias, ele já manifestasse essa necessidade. Ao desenhar a caça, provavelmente estivesse buscando forças superiores que o ajudassem a capturá-la. Ao desenhar posições circulares de grupos, procurasse retratar um ritual reverenciando, "forças poderosas" responsáveis pelo seu destino. Surgem então os mitos, que para Mircea Eliade:

"Contam uma história sagrada, relatam um acontecimento ocorrido no tempo primordial; o tempo fabuloso, do" princípio". Em outros tempos, os mitos narram como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir. Uma realidade total, o cosmo ou apenas um fragmento. É sempre, portanto a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. Os personagens míticos são seres sobrenaturais (deuses ou heróis civilizadores), conhecidos sobretudo pelo que fizeram nos tempos prestigiosos dos "primórdios". Revelam sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou sobrenaturalidade) das suas obras".¹⁶

¹⁶ Eliade Mircea op . cit., p. 107-108.

Posições de Emile Durkheim¹⁷ sobre mitologia influenciaram profundamente os primeiros estudiosos do século XX, principalmente os antropólogos. Pode-se até dizer que a antropologia do século em questão, teve o seu início com as abordagens funcionalistas, sociológicas, do mito e da cultura, com Durkheim. Ele colocou o modo de pensar de uma comunidade qualitativamente diferente do pensamento individual. O sentido do sagrado era o sentido da própria sociedade, onde mitos teriam uma função social. Sob esse ângulo, o significado filosófico de mitos, exemplo, os de criação, em determinada cultura não teriam utilidade. Seu efeito só se faria sentir sobre costumes e atitudes daquele determinado povo. Essas posições colocaram lado a lado religião com ilusão.

Nas décadas seguintes, psicólogos, antropólogos e historiadores de religião foram deixando esses enfoques por considerá-los redutores em demasia. Neste período, observa-se um crescimento e uma maior valorização dos mitos de civilizações antigas e indígenas. Percebeu-se ao longo do tempo, que esses mitos não representam, como se supunha, apenas instrumentos sociais ou aberrações psicológicas coletivas, e sim meios de transmissão de verdades universais. Essa nova abordagem dos mitos veio, em grande parte, com o Dr. Carl G. Jung. Defensor da idéia de que mitos são condutores, ou caminhos, que levam ao inconsciente coletivo e, essencialmente benéficos, diferindo assim das teorias de Dr. Sigmund Freud que os via com desconfiança, como frutos de compulsões sexuais inconscientes.

Para Carl G. Jung mitos são "*revelações originais da psique pré-consciente e afirmações involuntárias sobre processos psíquicos inconscientes*". Na sua teoria dos arquétipos, padrões instintivos, universais, da psique coletiva (o Velho, a Grande Mãe, o Herói e outros) se apresentam de modo semelhante nas imagens dos sonhos, onde ações e personagens do mito são simples expressões de arquétipos universais: "*A consciência coletiva contém toda a herança espiritual da humanidade, renascida na estrutura cerebral de cada indivíduo*".¹⁸

Elizabeth B. Zimmermann amplia essa explanação, colocando contos de fadas, lendas, mitos, como portadores de um caráter simples e universal de processos psíquicos do inconsciente humano (formas de expressão, instintos, valores e possibilidades

¹⁷ Durkheim, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*; São Paulo. Ed. Paulinas 1989, p. 30-37.

¹⁸ Jung, C.G. "*The structure of the Psyche*" Collected Works vol. 09 ((Princeton, U.J. Princeton University Press, 1967, p-i.

de criação, passíveis de atualização): *“Figuras como dragões, bruxas, fadas, heróis, são representações arquetípicas, que atuam em nós, mesmo sem termos conhecimento delas, sendo, portanto, realidades psíquicas, manifestações simbólicas, provindas das camadas mais profundas da psique...”*.

Dos relatos dramáticos dos mitos e de outros:

*“entra-se em contato com imagens coletivas que emergem, de um grupo ou de um indivíduo, num determinado momento da sua história (...) Imagens essas que compõem o inconsciente coletivo. Representam uma parte da nossa psique com a qual a maioria dos homens não tem mais contato. São representações arquetípicas que falam por nós através de imagens e símbolos.”*¹⁹

Para Jung:

“O inconsciente é o receptáculo de todas as lembranças perdidas e de todos aqueles conteúdos que ainda são muito débeis para se tornarem conscientes (...) Nós vivemos entre dois mundos, ou seja, entre dois sistemas de percepção totalmente diferentes. Percepção de coisas externas, através dos sentidos e percepção de coisas internas, através das imagens do inconsciente”.

Esse inconsciente coletivo é formado de instintos e arquétipos: *“coletivo porque não é constituído de conteúdos individuais, ou seja, mais ou menos únicos de conteúdos universais e uniformes”*. Onde quer que ocorram, *“o instinto é essencialmente um fenômeno de natureza coletiva, isto é universal e uniforme, que nada tem a ver com a individualidade do ser humano”*. Já arquétipos são portadores desta mesma característica de coletividade, que os instintos:

“Lado a lado com fontes pessoais, a fantasia criativa, também desenterra a mente primitiva com imagens, encontradas na mitologia de todas as épocas e de todos os povos. A totalidade

¹⁹ Zimmermann, E. B. *Reflexões sobre os contos de fada* (s.d), apostila Unicamp, p. 1-2.

*dessas imagens constitui o inconsciente coletivo, uma herança potencialmente presente em todos os indivíduos"*²⁰.

No século passado, etnólogos ao registrarem o folclore de centenas de culturas de várias regiões do mundo, obtiveram resultados impressionantes desses registros: a repetição de um modelo comum, em todos os seus mitos. Joseph Campbell comenta esse fato e chama a atenção para esse detalhe de mitos do mundo "*serem muito parecidos uns com os outros, como se fossem dialetos de uma mesma língua*".²¹ Mircea Eliade,²² também comenta essa similaridade de imagens e idéias, do princípio da criação ao seu fim, nessas culturas tão distantes umas das outras.

Estes estudos de Campbell e de Mircea Eliade conduzem à existência de uma só história, traduzida de acordo com as tradições e particularidades de cada um desses povos. Podemos ilustrar esse fato com mitos de criação, existentes aos milhares, porém apresentando características principais, muito parecidas, como se fosse uma mesma história, contada de diversos modos.

As imagens dos mitos são reflexos das potencialidades espirituais de cada um. Contemplá-los é evocar seus poderes em nossas próprias vidas.

O fruto da esperança

(...) "O mito não diz como as coisas se deram, O que ele faz é reconstruir a beleza trágica e comovente do destino humano de que todos participamos", todavia há "outros mitos que vão além da tragédia e apontam para a recuperação do paraíso. São mitos que devolvem o sorriso e fazem brilhar a esperança".

Rubem Alves

Assim, a função dos mitos, dos símbolos religiosos, é a de dar significação à vida humana. A consciência de que ela tem um propósito, um significado engrandece e dá sentido à existência. Jung ilustra bem essa abordagem com o exemplo dos indígenas

²⁰ Jung, C.G. O homem e seus símbolos: Rio de Janeiro Editora Nova Fronteira. 1982 (prefácio à 2ª ed. 1924).

²¹ Campbell, Joseph. Prefácio ao *The living gods of Haiti de Maya Deren* (Syracuse, Nova Iorque: McPherson, 1968 p.14, p1.

²² Eliade, Mircea, op.cit., p.,11.

Pueblos da Austrália, que acreditando serem filhos do deus sol, sentiam-se especiais, e as suas vidas, plenas de significação.²³

Esta criação de deuses, mitos, lendas, símbolos, não parece ter sido aleatória, além de possuírem suas leis internas, eles não surgiram de um delírio. Percebe-se, então, que desde o início dos tempos o homem sente necessidade de entender ou justificar a sua existência e o que acontece ao seu redor, como fenômenos climáticos, desastres da natureza, pestes, epidemias, e a grande interrogação que é a morte. Para nomear, compreender e justificar esses acontecimentos, ele cria mitos. De acordo com Jung, tentando compreender esses mitos e deuses, vieram os rituais. Na compreensão desse homem dito "primitivo" a vontade de seus deuses era controladora de todos os eventos, da destruição à construção. Assim, portadores de características e sentimentos, muitas vezes próximos dos humanos e revestidos de características miraculosas, era necessário então, conquistá-los através de rituais, oferendas, sacrifícios...

A Amazônia e o Boi-Bumbá: quem é esse boi ou que boi é esse

De acordo com Luís da Câmara Cascudo, é improvável o surgimento do Bumba-meu-boi no contexto da sociedade açucareira. Para ele, o ciclo canavieiro usa como trabalhador o escravo, até 1888. Após essa data passa, a funcionar sob o regime de jornadas ou contrato feito através de tarefa executada:

*“Tarefas que obrigam a movimentos idênticos aos trabalhadores nos diversos grupos como a aberturas de valas para irrigação, plantação, limpa, ou soca de cana. Trabalho contrário ao do sertão, ocupado pela chamada sociedade pecuária, sociedade pobre e iletrada, principalmente nos séculos iniciais da colonização. No sertão, a liberdade desfrutada pelo vaqueiro e a ousadia que o trabalho exige, desenvolveu nele um sentimento de individualidade e uma certa inclinação para o heroísmo pessoal. A solidão ensinava-o a povoar de criações individuais e imaginação o seu ermo, levando sua viola e indo tomar parte nos bailes vizinhos”.*²⁴

²³Jung, C.G. O homem e seus símbolos: Rio de Janeiro Editora Nova Fronteira. 1998. p.88-89

²⁴ Cascudo L. da Câmara. *Geografia dos mitos Brasileiros*. Belo Horizonte.Itatiaia. 1983, p.1-811.

Em uma outra opinião, o boi era uma figura pertencente ao universo açucareiro, usado para mover as moendas, transportar a cana, e outras atividades pertinentes. Apoiando-se em evidências, retiradas do auto do bumba-meu-boi, Gilberto Freyre²⁵ percebe uma espécie de identificação entre o negro e o boi. Conforme o mesmo, há através do drama, do trabalho, uma evidente identificação do boi com o negro. O mesmo não acontece em relação ao cavalo, que pode ser mais identificado com o senhor do engenho. Reforça esse ponto de vista Abelardo Duarte, considerando que para o negro, o boi passa a ser seu companheiro de trabalho. A glorificação desse boi representa, um pouco, também a sua. O Auto do Boi passa então a ter significado de "*expressão de muita mágoa recalçada, nesse poderoso drama de expressão e quase de revolta popular, que se chama Bumba-meu-boi*". Nele o negro cativo revive as festas e rituais da sua África distante, "*o índio busca no boi uma fuga para a situação em que vive*",²⁶ e o branco, o patrão, e senhor, se torna motivo da zombaria dos seus escravos, sem perigo de punição.

Alguns estudiosos defendem uma outra teoria, a de que o casal Pai Francisco e Mãe Catirina passaram a fazer parte do folguedo para satirizar os reis da França, Francisco I e Catarina de Médici, cujas tropas enviadas por eles, conseguiram ocupar o Maranhão durante um certo período, provocando a ira da sua população.

Bento M. Costa²⁷ defende o surgimento do *Bumba-meu-boi*, entre o final do séc. XVII e começo do séc. XVIII, no Piauí. Abelardo Duarte²⁸ situa o seu nascimento nos massapês e nos canaviais, ligados à vida dos engenhos de cana-de-açúcar. Costa afirma que o bumba-meu-boi, em tempos remotos, aparecia não apenas nas festas do ciclo natalino e nas festividades religiosas em geral. Ele se fazia presente também no carnaval (o que inclusive acontece até hoje em Recife, Pernambuco).

Reisado e bumba-meu-boi, conforme Romero Alencar, têm em seus surgimentos vários pontos comuns, levando a uma só fonte. Assim pode-se concluir que se não nasceram juntos, logo se somaram para formar um só folguedo:

"O Bumba-meu-boi teria aglutinado vários outros reisados se constituindo num espetáculo variado, de longa duração, reunindo reisados que se apresentavam separadamente e que se revezavam

²⁵ Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora. 19831, p.1-573.

²⁶ Duarte Abelardo. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo, Martins Fontes (1974) p.260.

²⁷ Costa, Bento M. *Boi-Bumbá: um Auto Popular*. Belém: Barra, 1974, p.1-264.

²⁸ Duarte, Abelardo. *Folclore Negro das Alagoas*: Maceió, 1974, p.38.

com bailados (números dançados e cantados em suas apresentações)".²⁹

Quanto à sua introdução nos Estados do Norte Brasileiro, há hipóteses diversas, algumas apontando a sua vinda provavelmente "na bagagem" de cearenses e piauienses que ali chegaram, em fins do século XIX e início do XX. Outros creditam a Maranhenses essa introdução desse "boi" no Amazonas. Para a maioria, essa origem acontece no Brasil colonial, onde se registram as primeiras ocorrências. Todavia, se levarmos em consideração algumas das figuras que o compõe, exemplo a figura do boi, não encontraremos essa origem brasileira. Sobre esta hipótese, nas palavras de Francisco Alencar: *"mesmo sem ouro ou prata, São Vicente se afirma: em 1533 é erguido o engenho do senhor governador, primeira unidade produtora de açúcar no Brasil. Um ano depois, chegaram de cabo Verde as primeiras cabeças de gado".³⁰*

Verifica-se aí uma outra origem, afastada até mesmo do continente americano. Então, teremos que buscar na Europa, essa origem, onde civilizações antigas como a suméria, a egípcia e mesmo a grega, entre outras, utilizaram o boi como objeto de culto ou componentes de rituais.

No Brasil, das primeiras décadas do início da sua colonização, desenvolve-se no Nordeste uma significativa atividade agropecuária que desencadeia um envolvimento maior do homem com o seu ambiente. Fruto de componentes simbólicos e emocionais, esse relacionamento irá refletir na forma como esse homem interpreta sua relação com a natureza e a traduz em elementos significativos, de suas vivências.

De acordo com Luís da Câmara Cascudo,³¹ nas regiões brasileiras com tradição agropecuária, e até mesmo naquelas onde essa tradição não possui raízes históricas, sobrevive uma literatura oral que enaltece o boi, os seus feitos, sua agilidade e força. No início das atividades pastoris, não havia cercas dividindo as terras, os bois eram, então criados soltos. Cada dono marcava os seus com ferros em brasas ou outra identificação para que se diferenciasse dos demais. Anualmente esse proprietário ia à procura deles, e muitas vezes esses bois tornavam-se ariscos e difíceis de serem pegos. Contratavam-se então vaqueiros destemidos para localizá-los. Conseguido o intento,

²⁹ Alencar, Francisco. *História da Sociedade Brasileira*, Rio de Janeiro: 1985, p.50.

³⁰ Alencar, Francisco *ibid.* p. 50-52.

³¹ Cascudo, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia 1998. p.145-153.

cantadores se encarregavam de enaltecer a sua astúcia, velocidade e outros, tornando célebre o boi fujão. Quando não conseguiam trazê-lo de volta ao curral, na impossibilidade de domesticá-lo, muitas vezes era necessário matá-lo a tiros. Novas cantigas surgiam então, para relatar esse final.

Porém, só esses elementos históricos não seriam suficientes para dar ao bumba-meu-boi a forma e o conteúdo com que ele viria a se estabelecer, como festejo, no centro das manifestações populares do Nordeste Brasileiro. Buscam-se então suas raízes na cultura européia, especialmente nos países da península Ibérica (Espanha e Portugal), onde havia os chamados *Touros fingidos*. Eram eles, imitações de *boi* feitas em vime, bambu, enfim em madeira frágil, e leve, recobertos de tecidos e animados por um homem em seu interior que dançava e pulava. Havia também as *Touras*: cabeças confeccionadas em madeira, com duas pontas laterais simulando chifres, usados por jovens imitando corridas de touros reais.

"*Repetiam de forma cômica as afoitezas e agilidades dos toureiros famosos*".³² Na *Toura*, a finalidade era somente a de distrair a população, não havendo, entretanto, enredo, temática, ou outro componente. Era uma brincadeira somente composta de rapazes.

Ainda, conforme vários estudiosos do assunto, a mais antiga menção encontrada desta manifestação popular do Brasil, é a do Padre Miguel do Sacramento Lopes (1791-1852) no periódico "O Carapuceiro", de 11 de Janeiro de 1840, em Recife (Pernambuco). Ele descreveu a brincadeira constituída de figuras, bailados e enredo, demonstrando, através dessa sua estrutura, uma origem bem anterior.

Na ausência de fatos concretos o que se sabe é que as brincadeiras, aqui no Brasil, aconteceram primeiro no litoral, expandindo-se posteriormente para o interior do país. A partir desses indícios, Cascudo levanta hipóteses para essas ocorrências: força da colonização portuguesa e das atividades agro-pastoris dos portugueses emigrados. Junção de duas tradições, ou seja, a união da *Toura*, com seu sentido cômico, simulação da figura bovina, mas ausência de enredo, à tradição dos cantadores que, com seus versos exaltavam as façanhas dos bois fugitivos, entre outros.

Continua a sua hipótese de que dessa união das *Touras* com a tradição dos cantadores surge uma nova forma de expressão, que passa a constituir-se em exteriorização

³² Menezes, Bruno de. Boi-Bumbá in obras completas. Vol.2. Folclore, Belém: Secretaria Estadual de Cultura. 1993, p 33-127.

alegórica das vivências do homem nordestino e brasileiro, através de expansão, sendo incorporado a partir de então ao consciente coletivo. Todavia, para incorporar-se ao consciente coletivo, ambos, boi e homem, estranhos ao ambiente geográfico brasileiro, tornava-se necessário que o processo de fusão de manifestações que deu origem ao bumba-meu-boi, fosse paralelo ao processo que deu origem ao homem brasileiro. Um ser "novo", fruto da miscigenação do europeu com o nativo, já não incorporado ao jeito de ser dos nativos e, ao mesmo tempo, já desvinculado dos costumes europeus, precisa de uma afirmação da sua existência.

Haydée de F. Cardoso Dourado comenta os *dansamentos* ou costumes de se teatralizar histórias orais que se mesclam com tradições indígenas e toques europeus. De “*bailados com enredos dramáticos, como sendo algumas formas desenvolvidas por organizações populares ao longo destes cinco séculos de Brasil, para a manutenção e recriação de suas história e padrões culturais*”. Da importância da música e da dança, não só na cultura brasileira, também na latino-americana, por força das nossas raízes indígenas e africanas. “*Bailados com enredos dramáticos, do teatro popular, denominados autos folclóricos, folguedos, traçam e retraçam, nas ruas, os significados de suas odisséias*”³³, criando-se a partir dessa necessidade fusões de símbolos, de histórias, capazes de estabelecer a sua identidade. Desse processo, provavelmente pode ter surgido o bumba-meu-boi. Ele inserindo-se no imaginário desse homem híbrido passou a compor o que seria princípio da expressão cultural brasileira.

Boi- Bumbá de Parintins e bumba-meu-boi

Hoje, o boi não representa mais o ser divinizado do passado, todavia ainda vive no imaginário dos homens, inserido nas manifestações da Cultura Popular.

Para a origem desse “culto ao boi” que chegou ao bumba-meu-boi e ao boi-bumbá, existem várias versões. Algumas o colocam como legados dos colonizadores. Outras defendem a hipótese de uma origem africana para essas manifestações.

Consideram-no uma encenação ritualizada, equivalente ao culto do boi *Apis*, no Egito antigo (ao qual já nos referimos anteriormente). Veneração e culto popularizado

³³ Faria, Cardoso, Haydée Dourado de. “Corpo e História frente à globalização”. *Trilhas; Cadernos de Pós-Graduação. Instituto de Artes / Unicamp*, ano, 1 vol.2 n4, pág 145-148. Amadeus no. 17, ANJU FHYCS, 2001.

ao animal, que teve o seu início em virtude de bois terem sido, inexplicavelmente, poupados de uma epidemia que dizimou todos os outros animais.

Antropólogos Eduardo Galvão³⁴ e Charles Wagley³⁵ consideram que "*O boi-bumbá é uma dança e uma forma de comédia do folclore tradicional*". Folclore que veio "*na bagagem do processo colonizador, definido como um amplo conjunto de tradições e crenças, de lendas, de conhecimentos, de visões de mundo. Folclore que se encontra nas tradições de uma sociedade*".

Vicente Salles reconhece a origem negra do boi-bumbá e ressalta alguns traços característicos desse folguedo na Amazônia, já no início do século passado, tais como ser "*um folguedo de escravos, realizar-se numa quadra junina, apoiar-se na vanguarda aguerrida, a malta de capoeiras*"³⁶. Bruno de Menezes,³⁷ os considera uma variante do bumba-meu-boi do Nordeste e autêntico representante do folclore na Amazônia Brasileira.

Vicente Salles e Paes Loureiro consideram que esse festejo chegou a Amazônia com migrantes do nordeste brasileiro, há mais de cem anos, associando-se às tradições indígenas. Enquanto Tonzinho Saunier³⁸ coloca o folclore da ilha com início, já com os seus primeiros habitantes, há mais de três séculos. Comenta que já desde 1669 existem notícias de festejos na ilha, através das danças da *tucandeira* (ou *tucandira*), e outros, celebrando a natureza, o imaginário, os mitos, as lendas, de seus habitantes.

Sérgio Ivan Gil Braga³⁹ ressalta o reduzido número de material consistente sobre esse assunto, principalmente sobre Garantido e Caprichoso, nosso objeto de estudo. Dá-se, assim, margem a várias versões a esse respeito.

No Estado do Amazonas, uma das primeiras descrições do Auto do Boi é a do médico viajante Robert Avé-Lallemant. Conforme seus relatos, em 1852, assistiu a apresentação dessa manifestação em Manaus, sede da Província do Amazonas, durante as festas juninas (29 de junho). "*Esse bumbá andava pelas ruas e, era formado por duas filas de gente de cor*".⁴⁰ Cita a presença também de Pajé e Tuxauas no folguedo, cujo cortejo

³⁴ Galvão, Eduardo, *Boi-Bumbá, versão do Baixo Amazonas in Anhembi*. São Paulo. Vol. 3. no. 08, 1955, p.270-291.

³⁵ Wagley, Charles. *Uma Comunidade Amazônica: Estudo do homem nos trópicos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p.49-52

³⁶ Salles, Vicente. *O negro no Pará*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas: Belém, Universidade Federal do Pará. 1987, p-20-40.

³⁷ Menezes, Bruno de. op. cit. p. 12.

³⁸ Saunier Tonzinho, op. cit., p. 23.

³⁹ Braga, Sérgio I. Gil. *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Tese de Doutorado-USP, 2001, p.29-218.

⁴⁰ Avé- Lallemant, Robert. *No rio Amazonas*. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia: EDUSP, São Paulo. 1980, p.106.

promovia uma encenação em frente a algumas casas, onde representava a morte e ressurreição, do referido *boi*. Essa ressurreição, acontecendo devido a poderes mágicos do pajé. Ele comenta que essa encenação se repetiu várias vezes na mesma noite, pelas demais ruas da cidade.

Surgimento do folguedo e dos Bumbás, Garantido e Caprichoso, em Parintins

Nas noites dedicadas aos santos juninos, as famílias mais abastadas convidavam um dos *bois* para dançar em frente de suas casas. Ao término da apresentação, os brincantes eram recompensados com comidas e bebidas típicas, oferecidas pelo dono da casa.

O folguedo acontecia nas ruas da cidade. “Brincar de *boi*” era brincadeira “de pobres”. Ricos participavam financiando-a, sem “aparecer” para não “denegrir” suas imagens.

Não era permitida a presença de mulheres no folguedo. As personagens femininas como a Catirina, eram representadas por um homem. A partir da década de 60 é que as mulheres começaram a participar, como brincantes. Algumas ainda permanecem até hoje trazendo também seus descendentes, como filhos e netos. Um exemplo é Dona Chica que toca xeque-xeque no Garantido desde os anos 60.

Para o surgimento dos bumbás, existem várias versões. Para alguns, foi o Garantido criado por Lindolfo Monteverde em 1913. Para outros, foi o Caprichoso, de Manaus, levado a Parintins por José Furtado Belém, ou criado pelos irmãos Cid, também em 1913. Esses irmãos, migrantes nordestinos reuniram algumas pessoas na cidade, e deram início ao folguedo.

Segundo relatos de moradores e estudiosos, existiram outros bois adversários na disputa, o primeiro seria o Diamantino (1912). Corre-Campo, Pai do Campo, Campineiro, porém, só Garantido e Caprichoso conseguiram sobreviver, talvez em função de terem conseguido se adequar aos novos tempos. Eles foram criados como forma de pagamento a promessas feitas a São João. Garantido como forma de agradecimento pela recuperação da saúde de Lindolfo Monteverde e Caprichoso pelo sucesso profissional dos Irmãos Cid, vindos do Nordeste do País para fixar moradia em Parintins. Quanto à rivalidade existente entre os dois, existem várias versões. Uma delas é a de que os dois fundadores eram compadres e, como moravam bem longe um do outro, criaram dois bois, e se revezavam um brincando no *curral* do outro. Numa dessas festas houve um incidente

que provocou uma grande briga entre brincantes. Depois desse fato os dois compadres e seus respectivos bois passaram a ser inimigos e rivais. Outra é a de uma provável rivalidade amorosa entre os dois fundadores.

O folguedo seguia, após alguns anos se resumindo em um grupo que saía às ruas representando a morte e "venda da *língua do boi*" (recebiam uma certa importância em dinheiro em troca da encenação). De acordo com relatos diversos, nos seus primeiros tempos, com brincantes, em número provável de 20 ou 30 pessoas a brincadeira era muito simples. Não usavam fantasias, o vestuário era o do dia a dia mesmo. Tempos depois é que foram acrescentando calças brancas e camisas na cor da preferência do brincante. Para as tribos, cocares eram confeccionados em papelão e penas de pato, à moda dos indígenas americanos, onde uma pena era presa à cabeça por uma espécie de tira de tecido ou papelão. As tangas eram confeccionadas em folhas de bananeiras ou palmeiras regionais. O boi, confeccionado em uma armação de madeira com cabeça de um esqueleto do animal.

Até 1964, esse folguedo ainda acontecia nas ruas da cidade que à época ainda não possuía energia elétrica. A iluminação era à base de *porangas* (pequenas lamparinas a óleo) e segundo relatos, dava ao bailado um aspecto mágico. Este fato encontra semelhanças nas comemorações européias arcaicas, onde, de acordo com Sir. James George Frazer, o camponês europeu, desde tempos imemoriais, tem o costume de acender fogueiras e dançar a sua volta, geralmente em junho (23/24/29).⁴¹ Mário de Andrade⁴² também associa as "*festas dos fogos*" da Europa a danças dramáticas como o bumba-meu-boi e outros cultos pagãos afro-brasileiros e indígenas, associados ao cristianismo europeu.

Esse festejo começou a decair, e junto a essa decadência estava acontecendo um fato importante para a cidade que era a construção da sua catedral. Simão Assayag, quando da entrevista em 2004 a esta pesquisadora, nos fala da construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade:

“Construção que parecia não ter fim. A cidade pequena, sem muitos recursos para custear uma obra com paredes de 1,20 de largura, sem estrutura em aço, ou concreto armado”.

⁴¹ Frazer, George James, Sir. O Ramo de Ouro. São Paulo. Círculo do livro S.A. 1982, p.1-252.

⁴² Mário de Andrade. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia: Fundação Pró-memória 1982, p.23-71.

Então um padre italiano que vivia aqui (Augusto Gianolla), teve a brilhante idéia de juntar esses bois que viviam brigando pelas ruas da cidade, em uma quadra e, mediante a cobrança de ingressos, angariar fundos para o término da construção dessa Igreja. Padre Gianolla nos deixou este festival e essa catedral, ambos maravilhosos”.

Ao que tudo indica, em 1965, um grupo de jovens, a JAC (juventude Alegre Cristã) da cidade e Padre Gianolla, resolveram unir suas forças e trazer novamente, a população para a brincadeira. Num terreno pertencente à igreja, usado como quadra de esportes da mesma, construíram um pequeno tablado de madeira, e organizaram as apresentações dos bois para o público (1975). Os bois, no início dessas apresentações, não eram a atração principal da festa. As disputas só tiveram início a partir do segundo ano de existência do Festival. As apresentações consistiam-se de 20 grupos de danças folclóricas e tinham a duração de todo o mês de junho.

Assim, o folguedo então deixou as ruas, e passou a se realizar nessa quadra próxima à Igreja matriz da cidade. Começou a crescer e, em 1979 entra para a esfera do apoio e administração do Governo do Estado e Prefeitura Municipal da cidade. Nos anos 80, é que o festival começa a adquirir a dimensão de um grande espetáculo.

Cor e o código cromático dos Bumbás

Fator importante, de definição e significação nos bumbás de Parintins e essencial, de identificação e significação no nosso objeto de estudo. Conforme Israel Pedrosa, cores não possuem existência material. Elas são a sensação produzida por certas organizações nervosas, pela ação da luz sobre o órgão da visão. Ocorre mediante a existência de dois elementos: luz *"objeto físico, agindo como estímulo"* e olhos, aparelho receptor, funcionando como um leitor *"de 'códigos de barra' do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o, através da função seletora da retina"*.

Existem vocábulos em diversas línguas para diferenciar a sensação cor, da característica luminosa (estímulo) que a provoca. Em português, o termo mais adequado é matiz, que a diferencia da sensação que denominamos cor. Porém, em quase todos os idiomas a palavra cor significa: *"tanto a percepção do fenômeno (sensação provocada) quanto às radiações luminosas diretas ou as refletidas, através de determinados corpos (matiz ou*

coloração) que o provocam".⁴³ Das pinturas parietais pré-históricas, dos pigmentos das pinturas murais da Idade Média e do Renascimento, a cor se tornou questão de debates e estudos.

Investigar profundamente as cores, a visão ou a óptica foram propósitos de, entre outros, Demócrito, Platão, Aristóteles, Euclides, Ptolomeu, Sêneca, no mundo antigo. No Séc. XV tratados de cores, de pinturas, ocuparam gênios como Leonardo da Vinci, filósofos matemáticos e físicos com Kleper, Descarte, Goethe, Newton, Boyle.

No séc. XVIII Goethe analisa princípios cromáticos divididos em cores fisiológicas, físicas, químicas e psicológicas. Estas últimas, um estudo das cores sobre a "alma". A Partir da Renascença, a cor passa a ser elemento individualizador da obra artística, exemplo El Greco, com suas tonalidades escuras.

No séc. XIX a cor deveria atingir a sensibilidade do espectador. O Barroco conferiu a ela um caráter dinâmico, já o Romantismo procurou as cores espirituais das paisagens. A cor era obsessão para o francês Delacroix, um dos maiores pintores do Romantismo, que a considerava o meio mais eficaz, através do qual o artista poderia expressar toda a riqueza do seu imaginário.

Esses estudos das cores atingem o seu ponto máximo com os impressionistas. O impressionismo representou verdadeira revolução cromática na pintura. Fragmentou o mundo em cores, evocando-o como uma seqüência de percepções sensoriais. Claude Monet, por exemplo, foi fascinado pela luz e pela cor. Vincent Van Gogh deu à suas obras sensações cromáticas deslumbrantes, com intensas cargas emotivas e psicológicas⁴⁴. A partir de então, cor como construção, expressão ou sujeito autônomo, assumiu a função pictórica primordial de Cézanne e Van Gogh, a Matisse, e à abstração.

No séc. XX surgem outras contribuições como Wertheimer, Wolfgang Köhler na psicologia da percepção sensorial. George P. Seurat, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, e grandes mestres da Bauhaus entre outros, nas artes plásticas e no design.

Johann Wolfgang Goethe⁴⁵, estudando a influência das cores sobre o psiquismo humano, enfatizou-lhes o seu efeito significativo, na esfera emocional.

⁴³Pedrosa, Israel. *Da cor á cor inexistente*. Brasília, Editora Universidade de Brasília- UNB. 1982, p. 17.

⁴⁴Farina, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Ed. Edgard Blucher. 2002. p.24. 4a. ed.

⁴⁵ Johann W. Goethe *in* Israel Pedrosa, 1982, p.100.

Apresenta a hipótese de que as virtudes curativas, antigamente atribuídas às pedras preciosas, tiveram sua origem na sensação de bem estar que essas pedras proporcionavam, ocasionada por suas cores.

Na cromoterapia, Johann Tobias Mayer *in* Israel Pedrosa atesta que: "*Cor é o alimento da alma. Através delas podemos correlacionar o mundo da essência imutável, no seu eterno movimento, e o mundo da matéria transitória na sua aparente solidez. É o elemento visível no qual o invisível torna-se perceptível*".

Verifica-se segundo o mesmo, que ao longo da história das civilizações: "*as sociedades organizadas sempre tiveram seus códigos completos, ou então certos elementos, de uma simbologia das cores, atribuindo-lhes freqüentemente caráter mágico*".⁴⁶

A multiplicidade de significações, atribuídas a cada cor, ao longo da sua história, está intimamente ligada ao nível de desenvolvimento social e cultural das sociedades que as criaram. A simbologia da cor, com seus componentes, como em todos os códigos; visuais, gestuais, sonoros ou verbais, são resultantes: "*da adoção consciente de determinados valores representativos, designativos ou diferenciadores, emprestados aos sinais e símbolos que compõem tais sistemas ou códigos*".⁴⁷

Percebe-se, então, que a qualidade e o significado dado a símbolos (sinais sonoros, verbais ou visuais), são sempre em função da sua utilização. Daí, conclui-se que a criação de símbolos mais significativos e duradouros é, via de regra, ato coletivo de função social, para suprir certas necessidades de representação e comunicação.

Vermelho

O vermelho do bumbá Garantido. Quente, primária, uma das sete cores do espectro solar. Possui alto grau de cromaticidade, saturação e mais facilmente visualizada que as demais. Possuidora de uma grande variedade de significado em várias culturas. Possui relações com necessidade afetivas e suas manifestações. Também representa o calor, fogo, paixão, força, o medo, o terror, e nos remeter ao luto (é a cor do luto dos papas).

No sentido positivo, o vermelho é a cor do Amor Divino que buscará toda a força no *Sangue de Cristo*. Também a cor da *maçã do Paraíso*, Fonte de pecado, do vinho, das vestimentas de Baco, do amor carnal, da transgressão e da proibição, *da casa da*

⁴⁶ Johann Tobias Mayer *in* Israel Pedrosa, op.cit., p.100

⁴⁷ Mayer, Johann Tobias *in* Israel Pedrosa op.cit., p. 100.

luz vermelha. Na Idade Média representou a cor do crime e do pecado, talvez em alusão ao sangue derramado dos Cristãos.

Universalmente considerado como símbolo fundamental do e aos mistérios da vida, com sua força poder e brilho, sedução coragem e aproximação. É a cor das insígnias, das bandeiras, dos sinais de trânsito. Usado também em emblemas revolucionários. Não sendo fruto do acaso, a sua escolha como signo-código de sinal fechado, nas leis de trânsito de todos os países, significando também proibição, alarme.

No Japão, é símbolo de sinceridade e felicidade. Por outro lado, da Rússia até a China e Japão, essa cor está nas festividades populares, especialmente nas festas da primavera, nos casamentos e nascimentos. Lá é comum dizer à criança que ela é vermelha, querendo dizer que ela é bonita. Da Rússia até a China e Japão a influência desta cor era grande. Destinada somente a alguns privilegiados, a comercialização de tecidos nessa cor era reprimida até com condenações à morte. Também a cor de Dionísio, do poder púrpura na Roma Antiga, dos generais da nobreza, dos patrícios, imperadores. Percebe-se aí que a cor tinha se transformado no próprio símbolo do poder supremo.

Para os celtas da Irlanda, o vermelho representa nas suas tradições, a cor da guerreira Dragda, do deus druida Ruadh Rofhessa (deus vermelho da grande ciência).

Ao longo dos tempos, percebe-se que muitos dos significados de cores conservam o seu sentido de origem, enriquecidos com a evolução espiritual dos povos:

“A cada nova sociedade, os símbolos tornam-se mais requintados e abstratos, acompanhando, de perto, o vôo da fantasia e das aspirações humanas. A idéia do poder, representada por um tacaço vermelho de sangue, está na linha de desenvolvimento que leva às evocações do manto púrpura,, de um imperador romano. Todavia, o significado de poder emprestado à um manto púrpura de um imperador romano, já abrange toda a complexidade mental de uma sociedade, capaz de construir um império. Mesmo que esses dois símbolos sejam portadores da mesma representação que é o poder, o conteúdo deles difere na mesma proporção em que diferem os estágios sociais e de desenvolvimento intelectual dos povos que os utilizam.”⁴⁸

⁴⁸ Pedrosa Israel, op. cit.,1982,p: 99.

Cores também possuem um significado independente e seus símbolos, usados em origens e veiculação de conceitos. Integração só passível de ser realizada, quando o símbolo expressa certas realidades que satisfaçam necessidades subjetivas. No culto mágico-fetichista do Paleolítico a cor retifica a necessidade social pela capacidade de transmissão, a cada geração que surge a experiência da guerra, caça, coleta, entre outros. No Paleolítico, o vermelho e o ocre eram as cores utilizadas, posteriormente usou-se o vermelho e o preto (mãos em negativo, e animais). Na França, cavernas de *Lascaux*, o lado direito delas era pintado de preto e o esquerdo de vermelho.

Da sua utilização no ritual à simples preferência pela cor, vai um longo caminho de evolução social e psíquica. Não sendo suficientes esquemas apriorísticos, de herança cultural, de estágios sociais, características individuais e outros, tomados em separado, para encontrar-lhes os motivos. Atribui-se, então, poderes mágicos ao vermelho sobre a caça. Daí, talvez a crença de que o vermelho exerça poder atrativo sobre animais, particularmente sobre bois, vacas e touros.

Nas partidas de futebol cores desempenham papéis importantes. O vermelho significa expulsão. A preferência pelo vermelho pode estar ligada, tanto a uma paixão por algum clube, um partido político, devoção a Exu, reminiscências de ritos tribais, touradas. O vermelho e o branco são consagrados a Geová, símbolo do amor e da sabedoria. No Brasil, é preferência de vários grupos indígenas, usado nas pinturas corporais com função erótica e afastamento de maus espíritos.

Para Kandinsky, representa a cor do masculino. Ele relaciona agressividade ao vermelho, e tranqüilidade ao azul. A oposição do vermelho e branco, de acordo com a lenda da mitologia Iorubiana da África Central, se refere a Exu, divindade da discórdia, que usa um chapéu de um lado branco e do outro vermelho.

Vermelho ao fogo e ao sangue *"como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. Assemelhando-se ao sangue a impressão que ele produz pode ser penosa e até dolorosa"*. Pastoreau considera que o vermelho também representa os impulsos, a energia; qualidades visuais que se prestam ao uso simbólico. Pode provocar aumento do ritmo cardíaco, levar a códigos primários representando sangue, violência perigo, ou a códigos primários e secundários, a indução de uma outra realidade, outras conotações.



Figura 10: - Componente de Vestuário -

Fonte: Silva, M.H.R., 2003.

Azul

Os pigmentos azuis são conhecidos desde a Antigüidade. No Egito eram preparados a partir do lápis-lazúli (mineral lazurita). Na Índia o índigo era extraído das folhas maduras da anileira. Raros na natureza, atualmente são obtidos através de processos químicos.

Cor do bumbá Caprichoso. Considerada a cor dos sentimentos ternos, afetuosos, do equilíbrio, do espírito, dos mistérios da alma. Para Leonardo da Vinci o ar é azul. Para o primeiro homem a ver o nosso planeta de uma distância cósmica, a terra também é azul.

É a cor da paz, da diminuição do ritmo cardíaco e da respiração. A mais profunda das cores. Nela o olhar mergulha, sem encontrar qualquer obstáculo, até o infinito, pois é a mais imaterial das cores. Nos remete a montanhas, ao frio, tranqüilidade afetiva: espaço, intelectualidade, paz, sensação de movimento. Caminho do infinito onde o real se transforma no imaginário. É o caminho da divagação, do sonho, sugere uma idéia de eternidade tranqüila. Para um pintor como Kandinsky, é, a um só tempo, movimento de afastamento do homem, e movimento dirigido unicamente para o seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza, de sobrenatural. Um ambiente azul acalma e tranqüiliza. Na tradição judaica, a morada da imortalidade é chamada de cidade azul. O manto da Virgem Maria é azul. Os egípcios a consideravam a cor da verdade e as noções do absoluto, da morte, e dos deuses, eram comumente simbolizados pelo azul.⁴⁹

Cor é uma realidade sensorial. Ela atua sobre as emoções humanas de forma efetiva. O Vermelho equilibra-se sobre si mesmo, o azul cria a sensação de profundidade, distância. Nas artes plásticas, Rubens iluminou sombras e separou cores nos seus trabalhos, usando vermelho. Picasso (na sua fase azul), e Renoir, exploram muito as possibilidades do azul em seus trabalhos.

Preto

Do bumbá Caprichoso. Indicação de ausência de luz. Oposto ao branco, porém com o mesmo valor absoluto. Pode situar-se nas duas extremidades da gama de

⁴⁹ 114 Pedrosa. op.cit., p.114.

cores enquanto limite, tanto das cores quentes quanto das frias. No Egito Antigo e África do Norte, representa a fecundidade. Ausência de luz, usado como protesto, quando assume o significado de negação. Produzido a partir de matérias orgânicas calcinadas, na pintura, sugere a impressão de maior peso e volumes que os pintados em outras cores.

A correspondência cromática das duas polaridades vida-morte está na oposição branco preto. Representa o luto, dor, miséria, tristeza, na maioria das culturas ocidentais. Cor da renúncia a vaidades do mundo. Mantos pretos constituíam-se em uma proclamação de fé no cristianismo e no Islamismo.

Preto, associado à inconsciência e a sua significação, ao luto sem esperança. Para Kandinsky uma perda definitiva, a queda para o vazio sem retorno. À profundezas abissais, precipícios oceânicos, motivo de sacrifícios de touros negros a Netuno. Ao Cosmo das Origens, a morte, o desconhecido, o negativo. Para a Bíblia, anterior a luz, a terra era recoberta de trevas que recobriam os abismos. Para a mitologia greco-latina é o "*estado primeiro*".

Do ponto de vista da análise psicológica, o preto, considerado ausência de cor evoca o caos, o nada, o céu noturno, as trevas da noite, o inconsciente. Representações em geral como animais, paisagens escuras, sombrias, mostram que entramos em contato com nosso próprio universo instintivo, primitivo...

Branco

Não considerada cor e sim a soma de todos os matizes do espectro solar. Em pigmentos, é a superfície capaz de refletir o maior número de raios luminosos de uma luz branca. Como cor foi rejeitada por Leonardo da Vinci, e desse modo continua até hoje. O branco é usado pelos dois bumbás como símbolo da neutralidade. Significado de pureza, luz, associações afetivas, infância, inocência, o bem, já para os orientais, em grande parte, significando a morte, o fim, o nada. Branco dos ritos de passagem, das mutações, morte e renascimento, da calma do outro mundo. Na cultura Asteca usado nos rituais de sacrifícios humanos, ao deus sol, onde esses sacrificados eram ornados de plumagens e sandálias brancas para indicar que já não pertenciam a este mundo. Na África; dos jovens circundados. Entre os celtas, reservado aos sacerdotes, e ao rei. Representa a teofania (manifestação de Deus para os ocidentais), o luto dos reis, uma

necessidade a ser preenchida, uma falta provisória, também algo de messiânico, de transcendental.

Pedrosa, ao tratar da influência da cor nos reflexos conscientes e inconscientes, de caráter emocional e moral, observou valores interpretativos e preferências por certas cores, afetos e suas manifestações, extroversão, sensações que vão das mais suaves às mais violentas: azuis expressam mais diretamente uma disposição de introversão, de funções emocionais e intelectuais, podendo ser racionalização, sublimação ou capacidade de intuição. E cinzas, pretos, e brancos, estão ligados, mais diretamente, ao inconsciente.

As cores são muito importantes em nossas vidas. São responsáveis por ações e comportamentos, provocam reações corporais e psíquicas que atraem, afastam, etc. Sobre isso, Modesto Farina⁵⁰ comenta que o homem, desde os tempos mais remotos, tenta incorporar ou colorir o seu mundo, o seu fazer, a sua vida. Elas representam uma necessidade vital para os artistas. Para Kandinsky; o princípio de uma necessidade interior.

Na arte brasileira, cronistas como Frei Gaspar de Carvajal (1540)⁵¹ que tiveram contato com produções indígenas, num período tido como anterior a influências de outros povos, fazem comentários a respeito da sensibilidade e domínio de algumas cores que esses indígenas já possuíam e também das suas preferências por cores fortes (especialmente as primárias). Elogiam muita a rica arte dos Índios Tupinambá, até hoje, conservada pelos Mundurucus. Nas manifestações populares, pinturas de artistas primitivos, percebe-se também uma predominância pelo colorido forte e acentuado e por determinadas cores. Reminiscências ou influências de amuletos, oratórios, estandartes, alegorias, folguedos populares como, cavalhadas, maracatus, carnaval, bumba-meu-boi, festas juninas, natalinos, entre outros. Nos desfiles de Escolas de Samba, suas alas com motivos históricos ou populares, figurantes em destaque, porta-estandartes, apresentam magníficos arranjos cromáticos. A influência da cor no viver popular revela-se em times de futebol, Escolas de Samba, entre outros.

Na arte pós-moderna brasileira, Oiticica traz a cor para o sensível, através dos seus Parangolés. Ao envolver o corpo que evolui e dança, a cor fulgura no espaço.

⁵⁰ Farina Modesto, *Psicodinâmica das cores em comunicação* São Paulo: Ed. EDUSP. 1997, p.22.

⁵¹ Carvajal, Frei Gaspar de. (1540) op. cit, p.1-113.

Oiticica, ao "fazer sua iniciação popular, na Estação Primeira de Mangueira carregou consigo o seu inconformismo estético e foi tomado pelas cores".⁵²

A sua produção artística, a partir dos Parangolés, é claramente marcada pela procura de integrar a arte na experiência cotidiana, no ambiente, através da cor. Assim, a cor assume um caráter literal de vivência, reunindo sensações visuais, táteis e rítmicas.

Da metodologia

Permitido o acesso, procurou-se acompanhar dia a dia, o processo de confecção de tudo o que comporia as apresentações dos bumbás Garantido e Caprichoso nos anos de 2003, e 2004. Usou-se para a obtenção de dados, observação *in loco*, de todo o processo de produção. Acompanhamento dos métodos de confecção, verificação de material, entrevistas, com auxílio de gravador, vídeo, e máquina fotográfica. O registro imagético foi em fotografias, vídeo, CDs e DVDs.

Do processo de elaboração do festival, por ser um processo restrito às respectivas comissões de arte dos bumbás, a pesquisa foi feita usando de entrevistas e verificação de material pós-elaboração do mesmo.

Procurou-se descobrir a influência e a significação desses bumbás na cidade, e na vida dos seus habitantes.

O alojamento foi conseguido em espaço considerado neutro, em relação aos mesmos. O Campus de Parintins, pertencente à Universidade Federal do Amazonas-UFAM (onde se contou com o apoio do seu diretor, e equipe). O alojamento representou um local bem estratégico para o melhor desenvolvimento do trabalho. Localiza-se próximo ao Bumbódromo, aos galpões do Caprichoso e não muito distante da "Cidade Garantido".

Para obtenção de melhores resultados, procurou-se permanecer na cidade e acompanhar também a etapa pós-festival.

⁵² Piccinini, Dayse V. de Alvarado. ECA/USP *comunicação pessoal*.



Figura 11: - Preparativos para a Festa -

Fonte: Silva, M.H.R., 2004.

CAPÍTULO III. OS MITOS REVELAM VELANDO E VELAM REVELANDO.

(G. Gurutch)

Cada civilização constrói sua própria cultura, a partir de suas próprias particularidades e singularidades. Fruto de uma interação entre comunidade, natureza e mundo interno, cultura é o modo de agir, sentir, pensar, de uma determinada população. São valores, gestos, atitudes, ações, particularidades e singularidades sob o domínio dos seus significados e de suas significações.

A primeira impressão da ilha não foi das grandiosas "*manifestações bovinas*", somente algumas bandeiras vermelhas e azuis, ao longo da cidade. Concordando com Paulo José Cunha & Andréas Valentim, lembram obras naïfs, com suas casas simples, grande parte em madeira, pintura predominantemente em cores primárias e fachadas "*a la Mondrian*".⁵³

Mais tarde, nas andanças pela ilha, fomos descobrindo:

Casas, praças, muros carros e outros, com as imagens e as cores dos bois, representando elementos mitológicos, lendários, folclóricos, em sua maioria, pinturas em relevo e esculturas com temática envolvendo mitos, lendas, o cotidiano fantástico, das populações indígenas e ribeirinhas: "uma grande mostra de obras do Realismo Mágico, Surrealismo, tendo a ilha como espaço da exposição".

Uma população que ama os bumbás e prepara, em segredo, a sua festa. É uma paixão que leva a maioria de seus moradores a dar o melhor de si para o sucesso dessas apresentações. Pudemos acompanhar praticamente, quase que o passo a passo de todo processo dos preparativos. Também acompanhamos a produção visual da cidade, para o festival. A diretoria e todo o pessoal dos bumbás, envolvidos na produção do evento, cooperou com a pesquisa não negando informações.

A confecção de todos os componentes do festival e preparativos para a festa envolvem a cidade. Em galpões e residências, centenas de pessoas trabalham em conjunto, sem demonstrar pressa ou nervosismo. Sempre achando tempo para dar explicações sobre o que estão fazendo e demonstrar o imenso amor pelo "seu boi". Os

⁵³ Cunha, Paulo José & Valentin Andréas. *A Terra é Azul*. Rio de Janeiro, A. Valentin. p.1-248

ilhéus demonstram ser mesmo calmos, otimistas e simpáticos. Ninguém parece sentir o cansaço das longas horas trabalhadas. Percebe-se que é um trabalho executado com extremo prazer, cada um se sentindo responsável pelo sucesso da festa.

Aos poucos, as ruas dessa cidade naturalmente dividida ao meio pelos bois Garantido e Caprichoso, pelo azul e vermelho, puros, tendo o branco como mediador, vão complementando esse seu "vestuário", com novas camadas de tintas. Fitas nessas cores vão sendo colocadas ao longo dos fios, e estes amarrados em postes de iluminação pública, residências, estabelecimentos comerciais, barcos, árvores, entre outros, tomam conta da ilha.

Em anúncios publicitários essa divisão por cores fez com que grandes empresas patrocinadoras do evento tivessem que adequar as suas, às cores dos bumbás: onde é reduto do Caprichoso, elas aparecem em azul, onde é Garantido, em vermelho. No caso de uma indústria de refrigerantes multinacional, alterar a cor de um produto seu foi um fato inédito na sua história. Essa adequação de cor pode ser vista também em placas de trânsito, no colorido das casas, no vestuário dos ilhéus, nas bandeiras dos bois, barcos, triciclos, bancas e barracas de vendedores ambulantes com produtos diversificados fazendo alusão à data. A diversificação fica com os produtos confeccionados em penas coloridas (de animais silvestres, atualmente estão proibidas de serem comercializadas).

Essas cores características atingindo toda a extensão do ambiente, numa junção com o céu extremamente belo, lagos, rios, iluminação solar ou elétrica, produzem efeitos visuais maravilhosos que podem ser associadas a imagens de estilos diversos como naïf, impressionismo, naturalismo. Elas parecem ter saído das telas de pintores como Alfredo Volpi, Claude Monet... Ainda os rios, as embarcações trazendo brincantes, as toadas, a ilha, a cidade, as danças, as predominância de vermelhos, azuis, e branco, da cidade. As imagens de tudo isso, se incorporam ao festival se tornando uma imensa instalação anual, em pleno centro da Amazônia.

Galpões

Das antigas fábricas de beneficiamento de juta, anteriormente denominados QGs, eles são espaços destinados à produção de praticamente todos os componentes do festival exemplo a confecção de adereços, tribos, tuxauas, entre outros. Divididos em várias partes, separadas por tecidos, plásticos, papelão ou madeira, formam

espécies de ateliês, para cada artista ou artesão e sua equipe. A visualidade do local impressiona, lembrando instalações contemporâneas. Nos galpões destinados à produção de alegorias, existem espaços mais ou menos delimitados, porém sem essas divisões efetivadas, através de separações reais, devido às proporções gigantescas do que ali é produzido, e também ao risco de acidentes. Nestes, o cenário é totalmente diferente; ali são encontradas cenas e composições que parecem ter saído de uma tela surrealista.

Esses galpões funcionam como verdadeiras escolas. Nos destinados a confecção de alegorias se faz, por exemplo, desde a planta baixa das mesmas, até o seu produto final que é a própria alegoria, funcionando na apresentação do Festival. Nos demais, o processo de trabalho aprendizagem é o mesmo: o aprendizado acontece através da observação e experimentação. Ali se percebe um grande interesse por parte dos colaboradores em aprender, e um dia estar em posição de igualdade com seus mestres. É interessante verificar como acontece esse aprendizado, e como esses "alunos" vão sendo promovidos ao longo do tempo. Há uma espécie de carreira profissional para artistas e artesãos, onde grande parte deles inicia trabalhando como auxiliares de serviços gerais ("artista de Ponta", responsável por alegorias, rituais, é o grau máximo atingido nos bumbás). Uma evolução na carreira tem inúmeras chances de se concretizar, pois à medida que um profissional é promovido, ou sai, dificilmente se contrata outro de fora. Essa vaga é preenchida pelo profissional que está logo abaixo daquele que saiu. Outro dado interessante é o grande número de pessoas de uma mesma família, ou grupos de amigos, trabalhando, muitas vezes juntos, nos bumbás.

Comissão ou conselho de artes

A produção dos bumbás envolve um grande número de pessoas. Tanto Garantido quanto Caprichoso possuem uma Comissão ou Conselho de Artes próprios, com representantes dos vários seguimentos que os compõem. Juntos, eles idealizam e planejam as apresentações dos seus respectivos bumbás no Festival. É função dessas Comissões "pensar" a apresentação "dos seus *bois*", em todos os seus aspectos, desde o eixo que vai nortear o espetáculo, concepção artística, à sua apresentação final no Bumbódromo.

Do Caprichoso, Edwander Martins, advogado de profissão, atuando no Conselho de Artes do Caprichoso, desde o final de 2002, fala da responsabilidade dessa Comissão:

“Apresentamos as pesquisas de tudo o que se apresenta no festival. Damos liberdade aos nossos artistas para as suas criações, a partir dessas nossas propostas. Nós apresentamos só a fundamentação e ele se encarrega do restante. Sempre a partir desse embasamento teórico que fazemos, através de literatura especializada e outras fontes de pesquisa. Isso porque a partir de 1990, a festa transpôs barreiras e, de uma certa forma, teve que se profissionalizar, procurar um embasamento mais fundamentado. O público não era mais o parintinense que gostava de ver cobras se mexendo, e outros do gênero...”

No Garantido, Fred Vital Góes, jornalista de profissão, sobrinho de Lindolfo Monteverde fundador do bumbá Garantido, acumula as funções de coordenador geral das apresentações e direção artística e musical do espetáculo: compositor, ele nos conta que já entre os meses de setembro / outubro, essas Comissões já se reúnem para assistir as apresentações passadas e verificar erros e acertos das mesmas. A próxima etapa é a de selecionar as toadas do próximo Festival que funcionam como suporte ou eixo norteador do mesmo. A partir delas se elabora o projeto de todas as três noites de apresentações. Desenhistas, artistas de alegorias, e outros, organizam a mecânica das estruturas, os desenhos dos cenários e suas respectivas escalas, figurinos, pesquisas indígenas, direção de arena e uma equipe de coreógrafos que organiza as dramatizações e coreografias do espetáculo.

Chico Cardoso, coordenador cênico do Garantido, organiza as dramatizações e coreografias do espetáculo, contando para isso com uma equipe de seis coreógrafos. Para o mesmo:

“As danças primitivas adotadas na nossa festa, não dão muitas possibilidades rítmicas. Os dois pra lá dois pra cá, não apresentam muitas opções e nós precisamos avançar do ponto de vista humano do espetáculo, pois do ponto de vista das alegorias, avançamos muito. Elas ganharam altura e mecânica de movimentação, impressionante. E isso foi um avanço muito grande, dentro do espetáculo, porém o contingente humano não estava acompanhando. Tínhamos quase 2.500 figurantes na arena e eles não tinham o mesmo impacto de ação, que as alegorias

provocavam. Nossa preocupação era de que a robótica, mesmo artesanal (mecânica da movimentação), fosse tirando esse elemento humano da arena. Nós nos preocupamos muito com isso nestes dois últimos anos. Reciclar o nosso pessoal para que fizéssemos uma incursão mais ousada, pela dança contemporânea, pelo teatro contemporâneo, para quebrar essa limitação folclórica. Que nós procurássemos entender esse, como um grande espetáculo de teatro a céu aberto e” “avançar” do ponto de vista estético. Para isso, fazemos uma grande pesquisa em dança contemporânea. Colocamos alguns elementos dessa temática, exemplo os vasos, os grafismos. As danças, ao invés de esticadas e pontiagudas, como são as danças clássicas, começam a quebrar, a se transformar em quadrados. Como temos uma grande experiência nesta questão do grafismo indígena, só fizemos anexá-las à nossa experiência e mergulhar um pouco nessa sua proposta. Conseguimos bons resultados. Outro foi o Olodum. Hoje já se reconhece uma ”pincelada afro”. dentro das toadas do Garantido. Com o projeto pronto, fazemos uma pesquisa, um estudo sobre a etnia, o ritual, a lenda que está representada naquela toada e começamos a concepção artística das respectivas alegorias. Dessa concepção artística fará parte todos os membros da Comissão (Garantido) ou Conselho de Artes (Caprichoso)”.

Tony Medeiros (amo do bumbá Garantido e compositor) se declara “apaixonado” pela causa indígena:

Criei uma célula rítmica e a incorporei nos bumbás. Eles hoje apresentam dois ritmos definidos: o do boi tradição e do boi ritual. A música de apresentação é uma, a de ritual sofre mudanças. Essa música de ritual não existia antes e ela agrada bastante. Sinto-me orgulhoso da nossa festa. Ajudamos a construir, na Amazônia uma das maiores manifestações folclóricas desse país.

Durante a fase de entrevistas ouvimos vários compositores, cujas músicas foram selecionadas para festivais de diversos anos, entre eles 2003 e 2004, período abrangido de nossa observação *in loco*. Esses compositores defendem a idéia de que todos aqueles cujas músicas fossem selecionadas, deveriam ser convidados a dar sugestões no planejamento das apresentações. A justificativa é a de que essas músicas selecionadas, bases para a elaboração do festival, foram concebidas sob um cenário idealizado pelo compositor, então ele poderia contribuir muito para com a visualidade do evento.

“Capacetes” dos Tuxauas

Símbolos de poder, lembrando instalações, numa representação alegórica do imaginário caboclo e indígena da região amazônica, esses “capacetes” chegam a pesar quarenta quilos e a dois metros de altura. Possuem uma estrutura em ferro, com esculturas em isopor, figuras moldadas e industrializadas em acetato transparente, pintadas, sem o auxílio de revestimento. Seus adereços são produzidos com matérias primas regionais, em sua maioria dentes de boi, sementes, peneiras, cuias de vários tamanhos, maracás, chapéus de palha, peneiras, junco, flechas, remos pequenos etc. Devem estar adequados à temática da apresentação da noite e normalmente representam cenas do cotidiano, do imaginário, da fauna e da flora, amazônicos. Num festival são apresentados em cada bumbá, cerca de 30/40 “capacetes”, divididos entre as três noites. Os apresentados em uma noite não podem mais participar das seguintes (caráter efêmero). Quanto à sua confecção, Américo Campos, (Garantido), dez anos trabalhando no boi e dois só produzindo esses “capacetes” nos fornece detalhes:

"Recebemos uma espécie de sinopse do trabalho a ser executado, o que vai representar cada Tuxaua, dentro do contexto do boi. A criação do mesmo fica por nossa conta. Criamos o desenho e executamos todo o trabalho. Em 2003 e 2004, além das ferragens e tecidos usados normalmente, usou-se penas de pavão, esteira de buriti, tinta naturais e sintéticas, palhas, etc."



**Figura 12: - Confeção de Capacetes dos Tuxauas -
Fonte: Silva, M.H.R., 2003.**



**Figura 13: - Capacetes dos Tuxauas -
Fonte: Silva, M.H.R., 2004.**

Esses Tuxauas se apresentam em danças circulares, para receber o pajé. Geralmente são acompanhados de tribos femininas e masculinas, formadas por um conjunto de figurantes que, podem se apresentar ao longo de toda a encenação do boi. São apresentações com danças coreografadas, roupas estilizadas, privilegiando diferentes cores, só excluindo a cor do boi adversário ("*contrário*").

Observamos que várias máscaras usadas no Garantido são exemplos de produção em série, justificada pelo bumbá devido a grande quantidade a ser usada. Para essas máscaras, criam-se os desenhos na Comissão de Arte. Desses desenhos são feitos moldes em gesso, que vão para uma máquina de placas de emborrachados. O próximo passo é uma camada de cola, serragem e um acabamento final o que vem a dar-lhes um caráter de diferenciação, umas das outras, em alguns casos.

Alegorias

Exposições de um pensamento sob a forma figurada. Obra artística que representa uma idéia abstrata com formas que a tornam compreensível. Esculturas ou pinturas, representando personagens simbólicos. São composições cujo objetivo é o de expressar um conceito abstrato, através de imagens, carros preparados, onde essas imagens ou motivos fazem alusão ao enredo do que se pretende apresentar.⁵⁴

Muito usadas principalmente do séc. XIII ao XVIII, com objetivos de enriquecer a literatura e as artes visuais, as alegorias, através de um conjunto de imagens, nos fornece uma realidade com significados simbólicos. Elas apresentam dois planos, nos quais o primeiro é o da representação literal figurada, visível, e o segundo, o da significação encoberta. Os elementos da representação figurada correspondem aos da realidade ocultada. A correspondência entre esses dois planos se dá, pelo princípio da analogia.

A interpretação alegórica foi muito usada por filósofos pré-socráticos (mitos Homéricos). Na Igreja Católica, (em interpretação de trechos bíblicos) e em interpretações literárias, no teatro do séc. XVI fizeram sucesso. Nas artes visuais há registros de formas e personagens alegóricos, desde a Grécia do período clássico, até o surrealismo de Giorgio de Chirico, de Salvador Dalí. Podemos vê-las em Dürer, em Rubens, e na própria Estátua da Liberdade:

⁵⁴ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, pág 146.

*“Representações imagéticas como de animais, de casas, barcos, e outros, são iconográficas, mas acrescidas de atributos, tornam-se representações emblemáticas ou alegóricas, possuidoras de um caráter iconológico. São representações de pensamentos e idéias, exemplo São Jorge, o cavalo branco e o dragão. A descoberta e interpretação desses valores simbólicos, muitas vezes até desconhecidos do próprio artista, podem até diferir, enfaticamente, que ele conscientemente tentou expressar: é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição à iconografia”.*⁵⁵

Alegorias deslocadas, ou conduzidas, por integrantes de agremiações, escolas de samba ilustram, por exemplo, o enredo dessas escolas de samba.

No festival Folclórico de Parintins alegorias são elementos de fundamental importância nas apresentações. Responsáveis pelas composições dos cenários, construídas em proporções gigantescas, geralmente com representações de pássaros, animais, répteis, personagens mitológicos e de lendas e do cotidiano e do imaginário indígena e ribeirinho. São surpreendentes, articuladas, criativas, articuladas, repletas de imaginação. Nessas alegorias, fazem-se referências à criação dos bumbás, fatos históricos ligados à região, cotidiano dos seus habitantes, bumba-meu-boi do Maranhão, figuras mitológicas, homenagens a pessoas de importância para a região, etc.

Personagens de lendas, mitos e outros como o próprio boi que fazem parte das apresentações, são escondidos ou disfarçados nos componentes dos cenários. As suas apresentações são sempre apoteóticas

Introduzidas no início dos anos 90, no Festival, essas esculturas são divididas em blocos algumas com até 400 m² e 14 metros de altura, compõem o cenário de cada apresentação da noite. São confeccionadas em materiais leves como o isopor e enormes proporções em ferro galvanizado com rodas, servindo de base.

Com movimentos de asas, de pescoço, braços e outros (funcionam em sintonia com efeitos sonoros, iluminação digital, fumaça de gelo seco, fogos de artifício

⁵⁵Cf. Erwin Panofsky, in Bonnemasou, Vera. R. V. *O desenho à luz da semiótica – A Representação ao nível de primeiridade*. Universidade Estadual de São Paulo, USP, 2000. p.87.

com efeitos, e outros). Trabalhos em grandes escalas, essas alegorias necessitam de um profissional responsável por elas, que tenha muitos anos de experiência, pois como já dito, elas também são projetadas por eles mesmos.

Os movimentos das alegorias são obtidos com a criação de movimentos manuais ou em alguns casos, adaptações em um motor elétrico. Para os movimentos manuais são utilizados, cordas de sisal ou nylon, enroladas em manivelas com objetivo de proporcionar movimentos ascendentes e descendentes em alegorias de aves, insetos e outros. A pintura é feita “à pistola” com compressor. Nos mecânicos, são utilizados cabos de aço, roldanas e engrenagens com tração feita por motor elétrico, etc.

Para Rossy Amoedo, artista de ponta do bumbá Caprichoso:

“alegoria é um momento de realização de sonhos, para quem a concebeu e principalmente, a produziu. O seu sucesso está associado a vários fatores como iluminação, sonorização, cênicas, onde nenhum deles pode fracassar. Daí verifica-se que atingir esse sucesso depende do trabalho de todo o grupo. Se isso não acontece, ela também fracassa”.

Joilton desde 1986, escultor da equipe de Karu Carvalho, artista de ponta do Caprichoso, responsável pela confecção da mesma, acerca de detalhes da alegoria que chamou a atenção no ano de 2003:

“Essa escultura tem 13,50 metros, mas com movimentos ela vai chegar a 15 metros. Levamos um mês para esculpi-la. Foi confeccionada em isopor, poluretano e ferro no seu interior. É uma Pietá indígena, (Pietá, numa referência ao trabalho de Michelangelo Buonarotti), como se fosse a mãe natureza chorando. Fizemos uma miniatura e a seguir, essa no tamanho pretendido... Os movimentos foram conseguidos, usando materiais como borracha de silicone e lycra na parte a ser movimentada. O seu interior é oco e os movimentos são feitos nessa parte inferior. Ela traz um filho nos braços que representa a luta desigual, de indígenas como Galdino, mortos queimados, ainda sacrificados, pela insanidade dos brancos”.



**Figura 14: - Apresentação no Bumbódromo (Garantido) -
Fonte: Silva, M.H.R., 2003.**



**Figura 15: - Apresentação no Bumbódromo (Caprichoso) -
Fonte: Silva, M.H.R., 2003.**

A maioria dos artistas e artesãos, geralmente de famílias humildes, com poucas condições financeiras, demonstram grande conhecimento empírico. Conhecimento esse adquirido também graças à Irmão Miguel de Pasquale, e a Jair Mendes, aliados a uma vontade enorme de aprender mais, e um dia chegar a artista de ponta. Com Marialvo Brandão, do bumbá Garantido, não foi diferente:

"Comecei a desenhar na areia, pois não tinha condições de comprar nenhum material. Sonhava ser artista do boi. A seguir, fui para a escola do Irmão Miguel de Pasquale, dedicada ao menor carente, onde aprendi a trabalhar com pinturas sacras, esculturas, e desenho. Ao quinze anos o jovem não pode mais permanecer na escola. Tive que sair e aí fui trabalhar no caprichoso. No ano seguinte, fui para o Garantido e lá fiquei de 1989 a 1995 fazendo tribos e capacetes. Já no ano seguinte iniciei em alegorias. Hoje, continuo no Garantido onde atingi o grau máximo que é artista de ponta".

Nos informa Marialvo Brandão que em 1996, existia um setor onde eram feitas todas as esculturas das apresentações do boi Garantido. Hoje é diferente, cada responsável por um trabalho a ser apresentado tem a sua equipe, de escultura, solda, pintura, etc. Ficou comprovado que essa produção em grande escala, com objetivo de atender a todo o galpão, por uma equipe só não dava certo. Sempre surgiam defeitos; esculturas não compatíveis com a proposta do artista, com os outros elementos etc. Voltou-se assim, ao artista e sua equipe a responsabilidade por todas as partes das alegorias que estão ao seu encargo, e tudo passou a funcionar a contento. Outra experiência assim meio desastrosa foi em 1998, quando houve uma junção de equipes que resultaram em três, uma para cada noite.

Amarildo Teixeira, um dos “*artistas de ponta*”, do Garantido, responsável por um ritual e uma lenda, inicia o seu trabalho também com uma reciclagem das ferragens do ano anterior. Ele é feito com estrutura de ferro galvanizado, *metalon* e tudo o que se pode imaginar em estruturas de ferro. A segunda parte é estruturada em madeira que é a parte do assoalho. As esculturas são trabalhadas em ferro e isopor. As de ferro recebem um revestimento com espumas, panos, cola branca e tinta, a estrutura em ferro é revestida com panos, “sacos fibrados”, papel, e o que tiver disponível (Percebemos que não há grande diversificação de material usado entre os dois bumbás):

A essa primeira parte que é a de estrutura e revestimento, vem o acabamento com camadas de tinta pva, esmalte, tinta sintética vinílica, serigráfica, o que estiver disponível. São usados, também, muito plástico e material comprados do Sul e Sudeste, como tecidos, etc. Outra parte são os adereços feitos de cipós, palmeiras, palhas, cipós, talas, depende do que o trabalho pede. É dada preferência para as tintas esmaltadas, vinílicas, fluorescentes, mas, há liberdade de uso de material. O que você tem é o compromisso de entregar dentro do prazo o seu trabalho. Para melhor vedação das alegorias usa-se também o papelão, pois ele tem três camadas e assim fica um pouco mais resistente. Esse papelão é impermeabilizado com goma de mandioca (tapioca).

Observando essas partes citadas pelo artista percebemos que a cola de tapioca ou mandioca, depois de seca dá uma excelente vedação, corrige falhas e cobre prováveis emendas. “Sacos fibrados” são muito resistentes ao tempo e também às chuvas muito frequentes na região.

O Pajé do bumbá Caprichoso, Waldir Santana também há quase 10 anos no boi, comenta a sua participação é a de Pajé, membro do Conselho de Arte, responsável por coreografias tribais, confecção de fantasias, de artesanato e itens individuais. São dois porta-estandartes, uma rainha do folclore, tribos masculinas, indumentárias e as três fantasias do seu personagem, sob sua responsabilidade. Os materiais mais usados em seus trabalhos são também regionais como *palha da costa*, fibra da palha de *tucumã*, junco, sementes, cuias, flechas de buriti para dar destaque ou realçar as fantasias.

O fazer o boi

A festa dos bumbás envolve um grande número de pessoas ocupando as mais variadas funções para que ela aconteça. Todo o festival, como já dito anteriormente é elaborado de forma coletiva, desde o seu planejamento que é feito por uma comissão selecionada pelos bumbás, a sua confecção, composta de escultores, pintores, aderecistas, compositores, artesãos, soldados, marceneiros, eletricitas, colaboradores, etc.

Nos trabalhos dos artistas e artesãos de Parintins, todas as alegorias apresentam movimentos. Como já foi dito anteriormente, eles estão levando esse processo

para os carnavais do Rio e de São Paulo, já há algum tempo. Grande parte das Escolas de Samba dessas cidades, e algumas do interior desses respectivos Estados, contrata os serviços desses profissionais que até já recebem uma designação especial; a de membros de Escola de Parintins.

A articulação nas alegorias, conforme Jair Mendes, foi ele quem introduziu nos bumbás. Aprendeu a confeccionar alegorias nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro nos três anos em que lá residiu, na década de setenta. A partir daí desenvolveu a técnica. Na junção dessas alegorias com as cênicas, representando o cotidiano dos habitantes da região, Vandir Santos, do bumbá Garantido, nos conta ter sido o percussor.

Na produção de fantasias, artistas de tribos procuram produzi-las de acordo com as usadas pelas tribos a serem apresentadas. São trinta tribos de cada bumbá, distribuídas nas três noites do festival, num total de 960 fantasias, confeccionadas artesanalmente por esses estilistas ou aderecistas.

O vestuário de itens como os da sinhazinha da fazenda são geralmente belos e muito ricos. Da Cunha-Poranga são muito criativos. Apresentam duas faces, uma objetivando acentuar a sua beleza e outra, a funcionar como uma espécie de metamorfose dando-lhe a aparência de exemplo uma ave, a partir de alguns movimentos efetuados no mesmo. Nada se repete nas apresentações. Todas as fantasias e vestuários são confeccionados em número de três, um para cada noite de apresentação (alguns estilistas dos bumbás trabalham em Manaus, nas produções do vestuário das apresentações do teatro Amazonas).

Das alegorias, a Celebração Folclórica é nova no festival e Marialvo Brandão afirma ser o pioneiro:

“Ela tem a função de palco para a evolução das figuras do boi-bumbá; vaqueiros, bailado corrido, sinhazinha da fazenda, amo do boi. O tucano conduziu o amo do boi, a borboleta trouxe a sinhazinha. Quando se deslocaram, cumprindo a sua função, borboleta e tucano saíram do cenário. O busto que representou o poeta Tiago de Melo trouxe o boi de dentro de uma flor. No espetáculo, a flor se abriu e ele saiu de dentro dela. A borboleta foi confeccionada como uma miniatura de 50 cm. O original tem 05 metros. Eu o fiz, cortando o isopor usando a escala. A partir dessa escala ele foi repassado em forma de desenho a giz para o

chão. Uma equipe moldou o ferro, foi tecendo as peças e enumerando-as. O soldador juntou essas peças. Eu fiz o desenho do tucano, peça por peça. Cortei-o ao meio, de perfil, as suas laterais todas, como se fossem gomos de uma fruta (as suas costelas). Fomos dobrando e montando-as. A seguir, vieram as ferragens, depois o ‘empapelamento’, e a finalização da peça com pintura”, movimentos. Essa alegoria foi composta de cinco módulos, sendo que dois deles se dividiram na arena tornando-se num total de sete módulos (o tucano e a borboleta).

Nós aperfeiçoamos as esculturas dos carros, porque elas facilitam mais para se conseguir fazer os movimentos. As ferragens são ocas, o que as tornam mais leves. Tem até como ir alguém por dentro da peça, movimentando-as. As penas são geralmente confeccionadas em palha de caranaí, uma palmeira regional. Tudo é feito com base em estudos preliminares bem detalhados. Os módulos têm que se encaixarem direito, uns nos outros, dentro da arena. Borboleta e tucano, neste trabalho, descrito acima, como em outras alegorias, se deslocam e podem sair do cenário”.

Karu Carvalho, um dos *artistas de ponta* do caprichoso, teve sua estréia no Rio de Janeiro em 94 ajudando na confecção do carnaval na escola de samba Beija-Flor de Nilópolis. Seu trabalho foi um dos três premiados com o estandarte de ouro do ano;

“O meu despertar para o trabalho no boi ocorreu em 1985, quando vim a Parintins para assistir ao festival (nessa época morava em Manaus). Observando todos os componentes de alegorias eu dizia para mim mesmo: isso eu sei fazer. Entrei para o boi aos 18 anos, convidado a ajudar na equipe do artista Juarez Lima. Participavam dos trabalhos, Oséas, Joilton, eu e o pessoal que está aqui atualmente no caprichoso. Esse antigo QG de 1987 se transformou no boi caprichoso de hoje. No ano seguinte, mesmo sem ser convidado fomos, eu e meu irmão, falar com o presidente do boi, levando um desenho de capacete. Fomos contratados para fazer 10 capacetes e 05 tribos e aqui estamos até hoje.

Dos tuxauas ou capacetes, passei para as alegorias. Cheguei a fazer uma noite de apresentação inteira. Hoje nós aqui no caprichoso, reduzimos nosso trabalho a duas alegorias por artista. Meu trabalho anterior era o de vender picolés nas ruas e fazer artesanato, e trabalhos das aulas de artes para meus colegas de Escola”. Hoje, além do boi, trabalho muito em Manaus e Parintins, na decoração de eventos para o Estado e o Município, como Natal e Ano Novo. Fui coordenador de cultura em Parintins e faço diversos cenários para filmes publicitários, como da Kodac, que será rodado em diversos países e outros como o Tainá, Mistérios Amazônicos. Nos meus trabalhos prezo muito o acabamento. Se não fica bom, procuro refazê-los. A perfeição é a minha grande busca. A maior frustração é quando tudo dá certo e a alegoria não acontece lá no Bumbódromo. Entre meus colaboradores está grande parte da minha família. Acredito muito no trabalho conjunto”.

Processo criativo

A respeito do processo criativo e mudanças no projeto inicial, para Marialvo Brandão:

“Inicialmente há um concurso de toadas. A Comissão seleciona essas toadas. A partir delas que se elabora um desenho que é passado para o artista. Ele pode fazer as mudanças que achar necessário, desde que elas estejam de comum acordo com as pesquisas da Comissão ou Conselho de Arte. Eles nos fornecem um histórico do que se trata o trabalho a ser executado. Na alegoria de 2003, sob minha responsabilidade fizemos algumas mudanças. Do projeto inicial constava uma espécie de moldura, formada por um arco-íris que serviria de palco, um campo verdejante, todo florido e, ao fundo um espelho nas duas laterais. Eu achei que o espelho estava muito emoldurado, fugindo um

pouco do restante da estrutura. Mudei então, para um tronco com um galho e um tucano sobre este galho, por acreditar que tinha mais a ver com a região. E acrescentei um outro tronco maior, ao fundo que teria a função de camuflar o item que iria dentro deste primeiro. Esse tronco, durante a apresentação, num certo momento se”. abriria para deixar sair o item e se transformar numa paisagem bem Amazônica. Este tronco teve que ser feito em uma estrutura metálica para conseguir segurar a figura que estava lá dentro. Em cima dele, é que eu elaborei o verdadeiro tronco, por assim dizer”.

Perguntado sobre o surgimento dessa idéia de o tronco se abrir, ele respondeu que na verdade, ela seria uma outra opção, para a estrutura de onde sairia um dos itens principais do festival.

Se houver algum problema com ela, se não conseguir se abrir, na hora em que esse item vir de dentro do tronco, o cenário se abrirá e um outro cenário detrás surgirá, não sendo assim prejudicada a alegoria”. O primeiro tronco tem que se abrir para facilitar a saída do seguinte. "Aqui não temos como testar. O galpão teria que ter uma altura de pelo menos 09 metros, para que se pudesse testar alguma coisa. Daí então, improvisamos, fornecemos possibilidades de solução caso não dê certo o que programamos inicialmente (ele tem uma produção excelente e uma sensibilidade estética que impressionam).

Conforme Brandão:

“A recompensa maior seria a valorização. Nosso nome e nosso trabalho ser divulgado na arena. Às vezes falam, trabalho fantástico do boi-bumbá tal e nós permanecemos no anonimato. Nós transformamos o ferro, a cola, o papelão e a tinta, sucatas em figuras fantásticas. Do ano passado para cá é que alguma manifestação nesse sentido se faz sentir”.

Elerson Maia, estilista do Garantido, acredita que os bumbás de Parintins são como uma galeria para o artista. “Eles proporcionam várias oportunidades de trabalhos em outros locais, viagens pelo Brasil e exterior a muitos estilistas que trabalham no festival”.

Juarez Lima, *artista de ponta* e membro do Conselho de Artes do Caprichoso, coloca o boi como o representante da Amazônia:

“Através dos bois, estamos mostrando, que podemos cuidar sim, de nós mesmos, da nossa biodiversidade. Estamos lutando para que interesses multinacionais não venham se apropriar da nossa floresta, de nossos rios do conhecimento que herdamos dos nossos antepassados. Os bumbás, na verdade, são os grandes responsáveis por essa conscientização. Parintins é o grande pilar da Amazônia. Um povo com muitas carências sociais é verdade, mas que vive, sobrevive e respira o desejo de fazer arte, e, acredito, ainda vai ser motivo de muito orgulho para o nosso país!”

O sentir o boi

“O boi nasce e cria raiz dentro da gente”

Israel Paulaem, apresentador do bumbá Caprichoso

Depoimentos de brincantes, visitantes e simpatizantes dos bumbás.

Recortes de entrevistas obtidas em coleta de dados, compreendidas entre 2003 e 2004, durante o Festival e em períodos antecedentes ou subsequentes ao mesmo.

Mário Adolfo, Jornalista:

“Estive em Parintins pela primeira vez em 1982. Nessa época, o festival não tinha quase nenhuma importância aqui em Manaus. Então, quando o vi, levei um susto, pois não imaginava que pudesse ser tão bonito. Quando retornei à Manaus, escrevi uma matéria que o Jornal Amazonas Em Tempo publicou. Acredito ter sido essa a primeira vez que um jornal publicou uma página inteira dedicada aos bumbás e ao Festival”.

Raimunda Cruz da Silva, residente em Parintins. Nascida no reduto do caprichoso comenta que antigamente o tecido usado no boi Garantido era flanela branca, lamê, bem depois é que veio o cetim:

”Nessa época, o contrário era todo branquinho e agora está meio cinzento. O nosso boi, sempre foi pretinho. Os chifres eram enfeitados de papel de maços de cigarros, cortados em pedacinhos, (do lado brilhante), de seda, papel crepom. Dona Camé, moradora da cidade foi a primeira pessoa a enfeitar o boi. Nessa época, o boi dançava nas ruas, em casas à frente de fogueiras e eles cobravam por isso. O dono da casa tinha que comprar um pedaço da língua do boi. Nós, hoje, se quisermos ver o nosso boi brincando, ou temos que pagar ou ir de madrugada para enfrentar fila e encontrar um lugar na geral. E não se pode sair de lá para não perdê-lo. Então, não são muitos os parintinenses que vão ao Bumbódromo. A maioria assiste nas suas casas mesmo, pela televisão, ou telões espalhados pela cidade”.

Simão Assayag, Professor da Universidade Estadual do Amazonas-UEA, Parintins. Artista plástico, compositor, escritor e atualmente um dos presidentes da Comissão de Artes do Bumbá Caprichoso comenta que: *”de uns doze anos para cá, as músicas do festival começaram a sair do contexto de festa junina e passaram a priorizar a Amazônia e sua gente. Isto está contribuindo muito para reconstruir a identidade e a auto-estima do amazonense”.*

Odinéia Andrade, historiadora e uma das figuras de mais importância no Bumbá Caprichoso, fala da modernização do folguedo:

“O boi de Parintins teve a coragem de se reciclar e se adequar à modernidade. O teatro simples, e monótono do Auto do Boi, foi transformado nesse espetáculo interessante e rico que atrai tantos turistas. A modernidade não feriu demasiadamente os princípios da brincadeira, porém deu a ela uma versão diferente, onde se canta os mistérios da Amazônia, a cultura ingênua do caboclo, etc”.

Odinéia só não concorda com o modo de produção das apresentações, adotado pelos bois, atualmente. Acredita que o artista foi muito prejudicado em seu poder de criação, se tornando um mero cumpridor de tarefas e de modelos pré-estabelecidos.

Hirlane Maria Cruz da Fonseca Lima, esposa e colaboradora do artista de ponta Juarez Lima:

“Comecei no boi Caprichoso, participando de sua torcida organizada. Em 1985, as fantasias ficavam a cargo do brincante que, em sua maioria, eram pessoas com baixo poder aquisitivo, porém todos se ajudavam. Era um envolvimento de famílias, amigos. O boi sempre foi um elo de união entre pessoas.

Teve um ano que em que íamos representar uma tribo, então resolvemos para dar maior realismo à apresentação, levando animais, aves e outros, todos. Foi um “Deus nos acuda”, na casa da minha mãe que funcionava como local de concentração: eram papagaios, periquitos, araras, macacos, até filhotes de onça e jibóia (naquela época o IBAMA ainda não fazia restrição ao uso de animais nas apresentações).

Mas ao final foi um sucesso. Apresentamos nossa tribo ao som de músicas e instrumentos indígenas. Eram flautas, chocalhos e outros instrumentos de percussão. A iluminação foi à base de tochas, dando um aspecto de magia que emocionou as pessoas. Essas apresentações, com uso de instrumentos e danças indígenas, iluminadas por tochas, na minha opinião, são ainda maravilhosas”..

Perguntada sobre a sua atuação como colaboradora da Equipe de Juarez Lima, ela nos disse que se sente feliz em ajudar: *“Juarez é assim otimista, apaixonado pelo seu trabalho e pelo boi, pelo qual não mede esforços”.*

Realmente, Juarez Lima é uma pessoa fantástica, carismática, que demonstra força e entusiasmo incomuns. Atende suas tarefas no galpão como artista de ponta, membro do Conselho de Arte, o dia todo e boa parte da noite e ainda encontra tempo para ajudar nos ensaios, incentivar seus colegas. Aliás, força, garra, entusiasmo parecem ser características dos dois bumbás.

Para a Professora Anete Rubin, Professora Universidade Federal do Amazonas UFAM, Manaus, que durante anos atuou na comunidade de pescadores de Parintins, a paixão pelos bumbás é altamente contagiosa:

“no período do festival os pescadores abandonavam a pesca e demais afazeres, para tocar os seus tambores. Eu não entendia muito bem aquela reação mas a primeira apresentação dos bois a que assisti foi muito forte! Quando vi esses pescadores com suas fantasias, tocando seus tambores, a alegria e a emoção que demonstravam: avermelhei”..

Edmilson de Araújo Silva, Professor - Depto. de Estatística - Universidade Federal do Amazonas –UFAM, Manaus: *“Nunca tinha me interessado em conhecer o festival, apesar de ser amazonense. Este ano (2003) foi, para mim, um marco divisório. O Festival de Parintins me deixou orgulhoso das minhas raízes, do meu Estado”.*

Para Eduardo Gomes, jornalista que desde 1988 acompanha o Festival;

“Os bois de Parintins criaram uma estrutura, funcionando como um elemento de geração de identidade cultural que até então o Amazonas não possuía. O amazonense, que odiava ser chamado de índio, a partir de 90/92 começou a se orgulhar de suas origens, fato esse provocado pela força que os bois adquiriram”.

Aldísio Filgueiras, poeta e escritor, comenta o espaço, bem restrito, ocupado por bois na Amazônia *“mas no território da imaginação, suas fronteiras são livres e sem porteiras. È aí que ele vigora... mesmo que perfeitamente estrangeiro”*

Impressiona ver como pessoas vêm de tão longe para assistir a essa festa. Tinha gente da França, Japão, Alemanha, Escócia, Espanha, Itália e televisões de grande parte desses vários países transmitindo o evento, e muitos brasileiros, ainda nem sabem que ela existe.

Ana Clara Sheremberg, Professora – Biomédicas - Universidade Estadual de São Paulo-USP, São Paulo:

“Gosto muito de Carnaval. Já participei do carnaval do Rio de Janeiro por diversas vezes. Também de Olinda, Bahia, S.Paulo. Notei que a música do festival é bastante narrativa como se fosse uma ópera, muito diferente das de escolas de samba. Achei muito diferente do que já tinha visto. Nas Escolas de Samba você vai tendo aqueles blocos e cada bloco tem a sua autonomia. Existe o

enredo do samba que leva à história, aqui não, é como se fosse um teatro. É muito interessante porque não é um desfile é algo que vai acontecendo em cenas. Entra cenário, sai cenário; tudo acontece ali na sua frente, montagem, desmontagem”.

É impressionante como esse pessoal simples, do povo, consegue montar um espetáculo dessa grandiosidade; é mesmo incrível! A gente estando ali, prestando atenção, procurando ter uma visão crítica, muitas vezes não percebe que o cenário está mudando. É fantástico, um espetáculo em que a disputa acontece num ambiente saudável, de respeito ao concorrente por parte até da torcida contrária. No Caprichoso a apresentação é mais poética, onírica”.(Coincidindo com a simbologia da cor azul). “O seu visual tem elementos dados à imaginação que eu identifiquei com imagens da minha infância, de contos de fadas, de coisas assim. Um exemplo foi o da sereia vindo como se tivesse voando acima do boi. Achei formidável aquele boi voando, aquela sereia. Lindo mesmo. Acredito que é isto que segura o festival; a fantasia, o sonho.

Do festival deste ano gostei muito da iluminação e da galera, principalmente da galera do caprichoso. Ela se torna parte importante do espetáculo: é algo fantástico. Achei impressionante o respeito que existe entre as torcidas. O que gostei mais na apresentação do caprichoso ontem é o onírico, o sobrenatural que leva a gente a voar. Muita gente achou um absurdo uma sereia voar; eles não perceberam o “espírito da coisa”. Adorei essa parte da apresentação! Também gostei dos versos de saudação dos anos dos dois bois ao presidente da república, principalmente do ano do Garantido, associando o desejo de Catirina à fome, à violência e a falta de perspectivas do povo brasileiro”.

Verônica Maria Barbosa, cearense, Professora, residente em Parintins:

“Terminada a apresentação as alegorias ficam expostas ali, e são detonadas. Reaproveita-se muito pouco de tudo isso. As alegorias melhores e não grandes demais, deveriam ser doadas à igrejas, praças e outros, para darem a chance de serem vistas novamente.

Existem trabalhos belíssimos, como a ‘Pietà indígena’ em 2003. São José (2004) e, as réplicas da Igreja a ele dedicadas que se perderam todas. É muito desperdício e pouca valorização do trabalho do artista”.

Jakson Collares, Professor - Depto de Artes - Universidade Federal do Amazonas- UFAM-

“O festival para mim é uma mistura de fantástico com o criativo. Acima de tudo, o que me surpreende, é a capacidade de criação de pessoas que trabalham nos bois. Capacidade essa, que se percebe desde o elemento musical, onde já se percebe uma preocupação com a pesquisa sobre a temática a ser abordada. Surpreende também como artistas e artesãos conseguem captar esses elementos, e jogar de uma forma mais gráfica com aqueles elementos que vem da música, da história”.

Hermam Marinho – Jornalista da TV Cultura:

“Os Bumbás recuperaram a auto-estima do amazonense. As apresentações são sempre emocionantes. Talvez uma parte disso, se deva a expectativa de um ano todo de espera para que ele volte a acontecer”.

Donizete, turista de Uberlândia, MG (2003):

Já estive em cinco copas do mundo, conheci inúmeros países. Nessas copas, quando o Brasil marca gol, nós deliramos, gritamos, a adrenalina vai a mil, tamanha é a euforia, a alegria. Aqui em Parintins, assistindo ao festival, sinto-me como se tivéssemos um gol, a cada minuto de apresentação. A emoção chega ao limite das lágrimas. Se lhe digo que conheci Paris, o Arco do Triunfo a torre Eiffel, subi lá em cima, você pode imaginar o que senti, mas o Festival de Parintins não tem como descrever. Ele é só emoção, por mais que eu queira, não consigo colocar em você a emoção que a festa transmite. Ela é única, uma experiência muito pessoal! Cada pessoa é que tem que vir aqui e experimentar a emoção que esta festa transmite. Muitas pessoas

comentam que não se faz uma divulgação efetiva nos Estados do Sul e Sudeste do Brasil para evitar que o festival ofusque o carnaval desses Estados.

Cláudio Carvalho, integrante da equipe do artista de ponta Karu Carvalho, diz da sua emoção no festival: *"o que gosto mais nos bois são as alegorias e a galera do caprichoso vibrando no Bumbódromo. Sinto uma sensação incrível que não tem explicação"*.

Muitos entrevistados consideram que as músicas simples, surgidas da inspiração popular, deixaram de acontecer nos bois. O que se vê, são músicas produzidas sob encomenda para determinados personagens que, em sua maioria, as pessoas não conseguem memorizar, então elas se voltam para as antigas que lhes tocam, mais de perto, os sentimentos.

Torcedora do caprichoso, Genoveva Pantoja relembra os anos oitenta em que a rivalidade era tremenda:

"No festival de 83, um grupo colocou uma bandeira do Garantido, bem em frente 1ª minha casa. Achei aquele ato uma ofensa. Aí então peguei essa bandeira e a cortei todinha em pedaços. Quase que eles invadem a minha casa! E o processo continuou: à noite eles colocavam a bandeira e de manhã eu a tirava. Aquilo foi um verdadeiro tormento. Nessa época, também, se você fosse para o lado de um boi com roupas na cor do outro, eles tiravam e queimavam essas roupas. Fechavam uma barreira próxima à minha casa e não deixavam passar os simpatizantes do boi adversário. Hoje não existe mais isso, temos dois filhos; um compositor do caprichoso e outro de Garantido. Agora a disputa é pra ver quem é o melhor e ganha o festival".

O depoimento da Professora Mirthes Cohen, Depto de História da UEA-Campus de Parintins, ilustra o sentimento do parintinense em relação à festa dos bumbás:

"Resido em Parintins por força do vínculo empregatício e tenho contato mais direto com essa realidade parintinense que é o festival. Já tinha estado aqui e assistido ao festival. Mas percebo que este estado anterior é muito diferente do fazer, do cotidiano,

das brincadeiras, dos preparativos, da prioridade que a maioria da população daqui dá à sua festa.

O boi-bumbá faz parte, e dá sentido à vida de grande parte da sociedade. É bem diferente o vir somente, para o Festival, do participar do cotidiano dessa cidade. Como professora, tenho contato com várias pessoas, de profissões e classes bem diferentes. Participo da vida deles, dos seus pontos de vistas, do amor que eles dedicam aos seus bumbás. Essa "torcida" é bem diferente de por ex. uma partida de futebol. Muita gente o compara a Vasco e Flamengo no Rio, ou São Paulo e Corinthians em SP. Esses times têm muitos torcedores, mas eles não dão um sentido à vida de seus torcedores. É um sentido à parte, na vida de uma pessoa, ser um torcedor de futebol, mas aqui esse clima de torcer por um determinado boi faz: dá sentido às suas vidas. Eles nascem azuis ou vermelhos, inclusive no local destinado ao azul ou ao vermelho, já que a cidade é dividida por essas duas cores. São raras as exceções de pessoas que, nascendo em um local de um determinado boi troca esse boi pelo outro. A amplitude que tomou o festival amenizou um pouco essa situação, porém ela ainda persiste. E se antes fazia parte da vida deles, aquela rivalidade um tanto saudável, hoje em dia, é ainda maior, com resultados influenciando na política e na economia.

Pessoas que assistem ao festival pela primeira vez reclamam, e muitas vezes acham um absurdo serem barradas, por exemplo, no lado destinado à galera do Garantido, por estarem portando a pulseira de identificação do local destinado ao caprichoso. Mas é isso que faz a diferença, que dá esse significado especial à festa. Quando ele termina, não se vê mais nenhuma manifestação bovina por aqui. Acabou o festival, o assunto boi quase que sai das conversas, não se ouve mais suas músicas. Mas ele sobrevive na estrutura das sociedades, nas preparações para o próximo ano. Sobrevive porque ele está e não porque se mostra. Tudo isso é muito saudável, diminui a violência, a criminalidade. Se há brigas, normalmente é do pessoal de fora da cidade”.

CAPÍTULO IV. BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS COMO ARTE - Uma tentativa de apreensão do fenômeno, por intermédio da semiótica peirceana.

“Ao longo de toda a história da humanidade o homem sempre recorreu a modos de expressão, de manifestação, de sentido, de comunicação social e de linguagem verbal para se expressar. Para tanto se utiliza de desenhos rupestres, danças, músicas, cerimoniais, rituais, produções arquitetônicas e formas de criação icônicas como desenhos, pinturas, cenografias; linguagens que chamamos Arte”.

Lúcia Santaella

Este capítulo traz algumas pontuações semióticas fundamentais, usadas no presente estudo, como um dos instrumentos propostos para a análise do evento.

Pretendemos, portanto, considerar o boi-bumbá como um fenômeno analisando-o em seus aspectos de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

Estudiosos, através dos séculos, muito contribuíram para a compreensão que hoje temos a respeito da semiótica.

Na Grécia Antiga, ela já se fazia presente na medicina através da diagnose, usando signos como seus recursos intermediários.

Considerada a mais nova das chamadas ciências humanas por Santaella, essa ciência das linguagens verbais e não verbais, teve seu nascimento em três pontos diversos. Um nos Estados Unidos, outro na União Soviética e um terceiro, na Europa Ocidental.

Nossa abordagem é para a teoria americana de Charles Sanders Peirce (1839-1914), o primeiro a tentar sistematizar, cientificamente, o estudo dos signos.

Categorias e suas manifestações na fenomenologia peirceana

A teoria peirceana está relacionada à idéia de fenômeno. O elo de ligação entre a fenomenologia e a semiótica é a representação dos fenômenos, pois uma descobre o aspecto enquanto a outra fornece os subsídios para validar ou legitimar uma postura hermenêutica diante dos objetos. Peirce compreende fenômeno como *"tudo aquilo que está,*

de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração, se isto corresponde a qualquer coisa real ou não".⁵⁶ Ele fez surgir três as categorias cenopitagóricas, espécies de elementos no fenômeno que são primeiridade, secundidade e terceiridade.

Assim,

*“Por fenômenos podemos entender quaisquer coisas, quase sempre simultâneas, e acima de tudo, distintas e interligadas, que estejam, de algum modo e em qualquer sentido, presentes à mente. Sejam elas internas ou externas como, por exemplo, cheiros, sons externos ou internos, sentimentos, sensações (lembranças, saudades, expectativas, desejos, dores, amores, entre outros), que tanto podem pertencer a um sonho ou a uma idéia geral e abstrata da ciência”.*⁵⁷

Peirce erigiu seu sistema filosófico distinguindo, de um lado, os aspectos formais e universais e de outro, os aspectos materiais, dessas categorias. Uma abordagem dentro das suas manifestações psicológicas de como esses fenômenos se apresentam à consciência se dividem em: primeiridade, secundidade e terceridade, propriedades elementares de toda e qualquer experiência possível.

Todavia se faz necessário esclarecer esse termo consciência, que em Peirce extravasa as suas funções de controle da razão, atingindo inesperadas interferências e contínuas mutações.

Fenomenologia então, de acordo com Peirce, é a *"descrição e análise das experiências que estão 'em aberto' para o homem, em cada minuto, dia a dia, hora a hora, em cada esquina, em cada canto de nosso cotidiano"*.⁵⁸ Ela não tem como objetivo ser uma ciência da realidade, e sim esclarecer as classes que permeiam experiências comuns, limitando-se ao modo como elas se manifestam. Porém, mesmo assim fruto do cotidiano, do imediatamente passível de ser experienciado. Para isso, exige três faculdades básicas: *"a primeira e principal é a qualidade de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não sendo substituída por alguma interpretação (...) É esta a qualidade dos artistas"*.⁵⁹

⁵⁶ (C.P.1.284) Tradução inclusa em *Kósmos Noétos*, p.4.

⁵⁷ Santaella, L. 2000, Comunicação pessoal.

⁵⁸ Santaella, L. *ibid.* p. 41.

⁵⁹ (CP 8.177) Peirce, C.S. "Escritos Coligidos" in *Pensadores*. São Paulo, vol. 36, p.23, 1974.

Chega-se então à conclusão, de que o mundo não se mostra ao homem de forma total. O que se pode dizer é que o que vemos, sentimos, são fenômenos (Phaneros), determinados aspectos da realidade que se destacam dos demais, chegando a nós através dos nossos órgãos sensitivos, processados pelo cérebro. O elo de ligação entre o mundo (objeto) e o homem (sujeito), é a linguagem que usa os signos como seu suporte.

Dos signos

Diante de qualquer fenômeno, para conhecer e compreender qualquer coisa, a nossa consciência já produz um signo. O homem só conhece o mundo porque, de algum modo, o representa. *"Somos seres em busca de significados. Através da ciência, da arte, da filosofia, procuramos uma melhor forma de descrever, generalizar e compreender o mundo, buscando o real, a verdade, que venham minimizar essa necessidade que nos acompanha, desde o início dos tempos"*.⁶⁰

Um signo é algo que representa outro; o seu objeto. Exemplo de signo a palavra boi, a pintura de um boi, a fotografia de um boi, o desenho de um boi, a escultura de um boi, o filme de um boi, o som que esse animal emite (berro). Todos são signos do animal boi e não o próprio animal. Substituem-no de um certo modo, dependendo da natureza do próprio signo:

"Defino signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante".⁶¹

Significado ou significação, pode ser um processo que vincula um objeto, um acontecimento, um ser, a um signo, e este signo por sua vez, tem a capacidade de evocar este ser, acontecimento, ou objeto. Signo pode representar seu objeto para um intérprete se ele adquire um significado ou, como diz Santaella, *"significado ou significação, é a relação do signo consigo mesmo"*.⁶² A significação é o mais elevado deles e, sob esse

⁶⁰ Boccara, Ernesto Giovanni, Instituto de Artes, Unicamp (comunicação pessoal).

⁶¹ Peirce apud Santaella, 1995, p. 23.

⁶² Santaella L. Porqué la semiótica de Peirce es también una teoría de la comunicación? No. 17, FHYCS ANJU, 2001.

aspecto concorda com o meu interpretante final enquanto que significado é a intenção de quem se exprime. Cabe ressaltar que ainda na semiótica peirceana, significação confunde-se com a terceridade ou interpretante, enquanto que significado está mais ligado à secundidade, ou objeto.

A significação, no caso da arte, seria o interpretante imediato, ou seja, uma palavra pertinente em relação à estética e à arte. Significado é o estudo da relação do signo com seus interpretantes. São três os sentidos em que as palavras podem ser interpretadas: sentido, significado e significação.

Primeiridade é a qualidade de impressão, de sentir e de ser, é o imediato, o instantâneo, o espontâneo, ainda não nomeado, não articulado pela mente, não sendo neste sentido, uma característica psicológica. Um estado de consciência, caracterizado por uma experiência e uma mera qualidade como uma cor, um som, é ver o mundo tal qual ele aparece, sem nenhuma interpretação. A própria palavra primeiridade sugere uma condição de unidade, ausência de divisões, momento emocional, abordagem superficial do fato, de como as coisas se manifestam. É a simples sensação de uma cor ou de uma figura geométrica, sem que consigamos identificá-las como tais. Assim, primeiridade implica as noções de possibilidade e de qualidade. Ela é única, sem divisões. Por ser um estado de consciência, a apreensão em primeiridade, necessita de um modo especial de ver o mundo como ele se mostra:

*“É a categoria que privilegia o artista pela sua qualidade de ver o que está diante dos olhos como se apresenta não substituída por alguma interpretação. Dessa primeira categoria, a arte pode ser considerada como uma experiência completa que só pode ser apreendida em sua imediatividade, estando sua qualidade relacionada com esta possibilidade, de compreensão instantânea”.*⁶³

Secundidade, sob esta segunda categoria, estão as experiências sobre as quais não se têm possibilidades de modificação. O que já significa uma delimitação de recortes no tempo e no espaço, onde o vivido, como uma pluralidade de eventos, um estado de consciência, que é caracterizado por uma experiência imediata de mera qualidade como

⁶³ Bonnemasou, V.L.V. *O desenho à luz da semiótica: A representação ao nível de primeiridade*. Tese de Doutorado, USP – SP. 2000, p.09.

uma cor, um som. É ver o mundo tal qual ele aparece. Do ponto de vista da arte, na secundidade, ela não representa uma relação referencial, portanto não pertence à secundidade. Arte é um discurso voltado para si mesmo.

Terceiridade, em Peirce, é apenas um sinônimo de representação, um elo de ligação entre o primeiro e o último:

(...) “A confluência e dois caminhos numa estrada é um terceiro pois supõe-se três caminhos: uma estrada reta, considerada meramente como conexão entre dois lugares é segundo, mas na medida em que implica passagem por lugares intermediários é terceiro (...) Qualquer processo cai nessa categoria.”⁶⁴

O papel da terceiridade, em Peirce, não se restringe à compreensão do conceito de signo, unicamente aos fenômenos que se relacionam com a mente humana. Para ele, as relações de primeiridade, secundidade e terceiridade existem no universo, independentemente da interpretação humana, exemplo o trabalho das abelhas, a construção dos cristais como exemplos de leis da natureza. Fenômenos químicos e físicos que acontecem na natureza, quando classificados pela ciência, já atingiram um terceiro estado, se constituindo de signos. Antes da sua classificação eles já possuíam qualidades, agiam, reagiam e interagiam, entre si.

Se Primeiridade é o presente imediato, sentimentos, qualidade, aromas, dores, sabores, a simples sensação de uma determinada cor. Conforme Lúcia Santaella, uma cor, exemplo a azul como simples e mera qualidade. Já o azul de um certo céu, tendo esse céu como lugar e tempo é o segundo, portanto já pertencente a secundidade. A síntese intelectual, a elaboração cognitiva; o azul do céu, ou o azul no céu é o terceiro, já fazendo parte assim da terceridade.⁶⁵

Verifica-se assim que o modo mais simplificado de terceiridade é o de signo ou de representação. Esse representar, então, funciona como um sinônimo de signo, não se referindo ao objeto, em todos os seus aspectos, e sim em como ele é visto sob o ponto de vista da significação; signo ou representação não identifica o objeto, apenas o indica (o significado da palavra representar, substantivo, como ato ou efeito de representar é diferente de representativo, um adjetivo, que significa próprio para representar). O modo

⁶⁴ (CP 1.337) Peirce, C.S. “Escritos Coligidos” Os Pensadores, P. 92.

⁶⁵ Santaella, Lúcia. O que é semiótica. Coleção Primeiros Passos: Ed. Brasiliense, 1999, p.51.

de apreendermos a realidade na sua plenitude é quando o signo “toca” a realidade como quase-signo. Isso ocorre por intermédio do ícone. Assim todo o espetáculo dos bumbás acaba se tornando um sonho, transporta-nos para fora da realidade e por isso as pessoas vão vê-lo, como vão ver uma peça de teatro ou contemplam uma pintura. É essa a função do ícone, a de nos afastar do habitual, nos transportar para outras dimensões.

Num outro exemplo, uma cor apenas como qualidade, funciona como signo. Dirige-se para alguém e produz na sua mente, algo como um sentimento, indefinido e indivisível. É esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto de signo, pois já vimos que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto.

Portanto, não se deve confundir qualidade de sentimento de uma cor com os próprios objetos dessa mesma cor, exemplo, cores vermelhas e azuis que não devem ser confundidos com os próprios objetos vermelhos e azuis. Esses exemplos de cores, em primeiridade, é o modo mais imediato, um sentimento, um quase-signo do mundo. Primeiridade é um componente do segundo (secundidade), já terceiridade é a capacidade de inteligência ou pensamentos em signos, através dos quais representamos e interpretamos o mundo.

Primeiridade, secundidade e terceiridade se tornam propriedades elementares de toda e qualquer experiência possível. Elas são as estruturas da semiótica peirceana e o centro do edifício filosófico por ele construído. Conforme Giovanni Boccara:

*“Se na primeiridade apenas sentimos o mundo, agora nele existimos, através das nossas experiências, do contato, do conflito. É o agir, reagir, e interagir da realidade sem que a intencionalidade mediadora do nosso cérebro intervenha. Essa intencionalidade faz parte da razão, última camada descrita por Peirce. Afinal o homem só conhece o mundo por ter a capacidade de representá-lo através do pensamento. Este, por sua vez, também só pode ser representado por outros pensamentos e assim sucessivamente”.*⁶⁶

A semiótica se nutre do paradoxo manifestar-mostrar dos fenômenos, para encontrar nos signos o modo de representação universal do mundo, e das coisas do mundo. É um instrumento capaz de tornar mais autêntica a significação.

⁶⁶ Boccara, E. Giovanni. Instituto de Artes, Unicamp (comunicação pessoal), 2003.

Semiótica e fenomenologia entrelaçam-se no ponto de representação dos fenômenos: “*O mundo é permeado por processos semióticos, daí a noção de realidade que possuímos, ser limitada à capacidade do signo de representar esta realidade*”.⁶⁷ Não apreendemos a realidade exterior em sua plenitude por nosso pensamento se dar sob a forma de signos.

A seguir serão definidos os elementos lógicos do signo, acompanhados de algumas reflexões e tentativas de interligações entre o método e o objeto de estudo.

Para melhor compreensão, iremos a uma classificação das várias faces apresentadas pelo signo: a semiose, que é a capacidade do signo de gerar outros signos indefinidamente. Assim, o boi-bumbá é um signo que vem tendo desde o seu início, uma série de modificações, transformando-se sempre numa semiose que não sabemos onde terminará.

Já vimos que a tentativa de compreensão de qualquer coisa produz um signo. Todo signo tem dois objetos e três interpretantes, onde o signo produzido seria o primeiro (fundamento), o segundo, seria o objeto que buscamos compreender, e o terceiro, o interpretante. A semiose envolve essas três dimensões básicas: signo, objeto e interpretante.

Sin representa a inicial de sin-signo em se tratando de um evento ou coisa singular no sentido de uma única vez. E legi-signo como uma convenção ou lei estabelecida pelos homens. Exemplo palavras. No caso do boi-bumbá é um sin-signo como obra de arte.

Observações sobre o fundamento, objeto e interpretante

Do estabelecimento das dez divisões triádicas, determinantes das sessenta e quatro classes de signos, destacam-se três, relacionadas com as suas funções.

Em Peirce, como já dito, todo signo possui uma relação triádica, entre esses três componentes, signo, objeto e interpretante, denominada semiose. Ação ou influência triádica, que os envolve. Essa seqüência signo, objeto, interpretante, é um processo contínuo, nunca chegando a um significado final. Peirce caracterizou todo e qualquer processo de signo em si mesmo (quali, sin e legi-signo).

⁶⁷ Boccara, E. Giovanni. (Instituto de Artes IA, Unicamp). Comunicação pessoal, 2003.

Nessa primeira tricotomia o signo recebe a denominação de qualissígnio, sinsígnio e legisígnio. Onde qualissígnio é uma qualidade que é um signo, exemplo uma cor. Já sinsígnio só funciona como signo por intermédio de suas qualidades, para isso envolvendo um ou vários qualissígnios que só significam conforme são articulados: “No caso da pintura, o que temos neste nível de análise são interações entre os diversos elementos espaciais, como manchas, formas, áreas externas e internas em permanente conflito e contraste”.⁶⁸

Fundamento

É como o objeto está representado no signo, uma qualidade através da qual algo se expressa. No Boi-Bumbá, em si próprio: “O signo tem a natureza de uma aparência e constitui o que eu chamo de qualissígnio, ou é um objeto individual, ou evento, caso em que denomino de sinsígnio. E ainda em terceiro lugar, tem a natureza de um tipo geral, caso em que chamo de legisígnio”.⁶⁹

De acordo com Peirce, signo representa o objeto, não na totalidade de seus aspectos e sim como uma idéia, que ele denomina fundamento ou representamen. Bonnemasou nos fornece como exemplo a obra Guernica, de Pablo Picasso, onde o fundamento deste signo pode ser o sentimento de tragédia que ela evoca. Deste modo, coloca o fundamento como o verdadeiro objeto do signo de arte, onde nem sempre o objeto dinâmico aparece determinado⁷⁰.

Assim o qualissígnio privilegia a materialidade do signo (uso da cor, forma, textura), enquanto em sinsígnio, a conexão de um elemento em relação a outro (parâmetros da cor, forma, textura), no caso, mais a sua composição.

Nos Bois-Bumbás de Parintins, teremos como qualissígnio sua aparência enquanto formas, cores, movimentos, sons. Todavia qualidades não são visíveis sem estarem sob a forma de algum objeto. Tentativas de exposições minuciosas nos levarão ao seu caráter de sinsígnio, ou seja, estaremos tratando o nosso objeto de estudo; o boi-bumbá do Festival Folclórico de Parintins como um evento único, singular, datado e referenciado. Um evento cinético e efêmero, porém, o seu caráter de legisígnio (o evento também é expresso por leis) é que garantirá a sua continuidade: leis de caráter estético, de corpos em movimento, estruturação coreográfica, regulamentos de realização, organização, apresentação, entre outros. Observando sempre que essas leis podem sofrer modificações

⁶⁸ Plaza, Júlio, Análise da Pintura Guernica, Apostila p.2.

⁶⁹ (CP 8.334) Tradução inclusa na coleção os Pensadores.

⁷⁰ Bonnemasou Vera. O desenho à luz da semiótica: a representação do nível de primeiridade. 2000, p.34.

de um festival para outro como ocorrerá agora em 2005. Nesse caso cada espetáculo é uma réplica e o boi-bumbá seria um legisigno e não um sinsigno

Ao apresentar-se como manifestação artística, o evento em questão já ultrapassou os limites do folclore, vindo a inserir-se nas manifestações ambientais atuais, da instantaneidade, efemeridade, que vem acentuar o seu caráter sinsignico, reciclando-se sempre, com a incorporação de novos materiais, descarte de outros, recursos, meios, técnicas, e outros dos quais daremos mais detalhes ao longo deste estudo. Essa sua característica de evento híbrido, com características de pós-modernidade acentua a sua natureza sinsígnica, pois se trata de um evento singular.

Objeto

É ao que o signo se refere. Portanto ao referente O objeto pode ser dividido em imediato e dinâmico. No caso, o objeto de arte privilegia apenas o objeto imediato.

No boi-bumbá de Parintins, percebe-se um caráter de dualidade, instantaneidade, duração das apresentações, e constância do evento como acontecimento programado. Constância de alguns personagens e elementos mantidos nas apresentações, apesar do seu caráter de renovação através dos elementos visuais como cenários, figurinos, mitos, lendas, músicas, localizações em cena entre outros.

Objeto imediato

É como o signo representa esse objeto, usando-se de suas características materiais, ou seja, o modo como o objeto está representado. A primeira aparência que temos as coisas. Como já dito anteriormente, os bumbás procuram se adequar à modernidade e ao crescimento da festa, sem perder as suas referências. O que predomina é o objeto imediato que é objeto do signo estético: vestuário, coreografias, as danças como elas estão representadas no evento. Tudo o que está no espetáculo do modo que está representado.

Objeto dinâmico

O objeto dinâmico é o real. Não tendo um objeto dinâmico propriamente dito, pois não há um referente para ele enquanto signo de arte. Podemos, entretanto, nos reportar à experiência colateral.

Interpretante

É o significado causado por este signo em uma mente interpretadora, uma relação de representação que o signo passa a ter com o objeto que representa. A mediação entre o signo e o objeto. O interpretante se divide em interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final.⁷¹

Interpretante imediato

O interpretante imediato tem caráter de primeiridade, uma possibilidade inscrita no signo para significar. Possibilidades de sentido, apresentadas de modo vago e indeterminado. É o que está apto a produzir na mente interpretadora, interpretações singulares, tem algo que não é passível de repetição, são únicos; um acontecimento que não volta mais "*todavia têm algo de geral e coletivo que faz a interpretação ser comunicável*".⁷²

Como objeto de arte, o interpretante imediato é o dominante, sendo o primeiro, o signo em relação a si mesmo. O signo de arte atinge somente o interpretante imediato. Nos bumbás de Parintins, todas as possibilidades de interpretações estão abertas diante da natureza do signo que se apresenta, tal como uma análise do ponto de vista da sociologia, da filosofia estética, psicologia, mitologia, da significação.

Interpretante dinâmico

Em se tratando de um objeto do qual não se tem um conhecimento profundo, as impressões serão de cunho emocional (primeiro nível), ou convencional (terceiro nível). Nos bois-bumbás de Parintins, o interpretante dinâmico deve ser como todos os efeitos realmente produzidos em cada mente singular: tudo o que se escreve, fala, apresenta do evento. Todos os espetáculos apresentados e assistidos pelo público e todas as suas formas de representação, impressões serão de caráter emocional ou convencional.

⁷¹ Peirce, Charles S.. "*Classificação dos signos*": 1977.

⁷² J.Ransdell apud Santaella, A assinatura das coisas. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 196.

Como estamos analisando esse evento do ponto de vista da arte, nesse caso, o objeto dinâmico é um ícone e este não possui referente, um objeto real (dinâmico). Então o que se pode considerar como interpretante emocional, que geralmente é do tipo de interpretante que nos causa uma produção artística. No caso, o objeto de arte privilegia o interpretante imediato (emocional). Em outras palavras, o nível sintático do signo, nas suas qualidades materiais. Mas como objeto de arte, o evento não se reduz ao estético, ele possui um significado, o seu nível semântico que são as histórias contadas no espetáculo. E um nível pragmático que consiste na interpretação que os participantes conferem a essas apresentações. Somente desse modo pode-se compreender como de ícone ele passa a ser um índice e finalmente um símbolo, tornando-se um emblema de Parintins.

Divisão dos signos

Da divisão rigorosa das partes constituintes dos tipos possíveis de signos, Peirce elaborou extensa teia de classificações triádicas de todo e qualquer tipo possível de signo. Porém ele deu prioridade para as três tricotomias: signo na relação consigo mesmo, em relação com seu objeto, e em relação com o seu interpretante (como já vimos anteriormente; quali-signo, sinsigno e legi-signo). Quando o signo está em relação com seu objeto dinâmico, ele apresenta-se como ícone, índice e símbolo. Com seu interpretante, apresenta-se enquanto rema, discente ou argumento. Mas do ponto de vista estético ou poético, é o qualissigno e o ícone que importam como primeiros, desde que a estética semiótica privilegia a primeiridade.

Diante dos objetivos do trabalho, priorizaremos signos icônicos, por serem estes os mais próximos da natureza das atividades artísticas, e que lidam com qualidades de configuração material.

Ícone

Ícones se encontram no universo de primeiridade, universo das sugestões, das indeterminações e incertezas, visto que, de ícones só se pode afirmar que apresentam semelhanças com algo ou alguma coisa. De acordo com Peirce, ícone é sempre uma criação e nunca uma substituição. Tal identidade fará do seu interpretante uma simples possibilidade, ou, no máximo, uma suposição, um parece ser. Muitas vezes confundidos com simples figuratividade, eles existem em vários níveis, se transformando em conceitos

que vão do ícone puro (mera possibilidade) à metáfora (terceiro nível dos hipoícones) que é o caráter representativo do signo.

Ícone diz respeito a qualidades materiais (som, cor, movimento físico, palavras). Porém qualidades nada representam, logo não podem funcionar como signos. Ícone diz respeito ao material, enquanto qualidade de configuração e não à materialidade em si. Enquanto materialidade, eles são hipoícones ou ícones híbridos, por não estarem se apresentando na sua própria qualidade.

Assim, ícones, são capazes de produzir em nossas mentes, várias relações de comparação. Possuem um alto poder de sugestão e só representam formas e sentimentos. Ícone, em seu estado de criação, é apenas um flash de um sentimento de qualidade, objetivado numa forma. O elo de ligação entre um signo icônico e a sua relação com a estética. Em Peirce, estética não se refere exclusivamente aos trabalhos artísticos, mesmo que sejam eles, por excelência, portadores dessas qualidades. Para ele, estética, é busca do admirável. Considerando que o ideal estético advém do cultivo de hábitos de sentimentos, obras de arte, como não poderia ser de outro modo, incorporam e são portadoras dessas qualidades, representando o mais privilegiado dos objetos de estudos da estética. *“Obras de arte não são apenas ambíguas encarnações de qualidades de sentimento(...) mas de um tipo que fala á sensibilidade, ao mesmo tempo em que convida a razão a se integrar ludicamente ao sentir.”*⁷³

Os bumbás e suas apresentações no Festival de Parintins se inserem no entrelaçamento das linguagens verbal, narrativa, da música, das lendas, dos rituais e das apresentações por meio do denominado apresentador. A linguagem visual, na qual se insere iluminação, figurino, cenário, traçado, dinâmica coreográfica, volumes, formas, trajetória dos movimentos, cores, efeitos luminosos da iluminação e dos fogos, entre outros.

Estruturas sógnicas

A teoria geral dos signos trata, ao mesmo tempo, a língua e a imagem. Proporciona uma espécie de gramática universal, com três dimensões de signos que Morris separa em três partes distintas: Pragmática, semântica e sintática que podemos relacionar às categorias da terceridade, secundidade e primeiridade. Nessa classificação, Sintática

⁷³ Santaella, L. op. cit., p.151.

(primeiridade-ícone), Semântica (secundidade-índice) e Pragmática (terceridade-símbolo):⁷⁴ *“Revela-se a estrutura interna do pensamento a partir de como suas unidades elementares se conectam entre si (sintaxe), para permitir o fluxo de significações (semântica) e o modo como ele se introjeta operacionalmente, em ações do mundo exterior (pragmática)”*.⁷⁵

Assim, como já foi dito anteriormente, signo é tudo aquilo que substitui o seu objeto, sob certos aspectos e determinadas condições, comportando sempre um significante e um significado, na nomenclatura de Saussure, cujas estruturas são obtidas pela interação destes três aspectos:

1. Relação Sintática (formas): estabelecida entre as suas características materiais, e morfológicas. Tem como objetivo a descrição das relações formais entre os signos, Estuda a relação dos mesmos com os meios de que ele é composto (forma do objeto, cor), onde primeiridade corresponde à fenomenologia e também ao ícone. Este, por sua vez, mantém uma relação de semelhança com seu objeto (desenhos, sons, etc.). No boi-bumbá, todos os elementos da coreografia que o caracteriza, com formas, cores, sons, etc. Isso porque a coreografia em si já possui elementos semânticos, já se dirige a um significado. As configurações materiais são penas, sementes, folhas, etc.
2. Relação Semântica (função); a relação dos signos ou representamem, com os objetos que eles representam. Exemplo, como essas formas se unem formando uma coreografia que já possui um significado. O significado das formas que se encontram na secundidade e correspondem ao índice. Pertencentes à secundidade, apresentam uma relação direta com o seu objeto (pegadas na areia, poças d'água). Nos bumbás, o assunto, as músicas, a temática apresentada, as histórias, as lendas, a narração, os mitos representados em cada ano, o modo como as formas se unem formando uma coreografia que já possui um significado, etc.
3. Relação Pragmática (uso): ocupa-se de todos os fenômenos psicológicos e sociológicos, considerados como aspectos biótipos da semiose. Dos signos com a

⁷⁴ Morris, Charles. “Fundamentos de la teoria de los signos. Ediciones Paidós: Buenos Aires, México, 1985.

⁷⁵ Boccara, E. Giovanni. “(...)surgimento de linguagens híbridas no contexto da comunicação social” Trilhas, Cadernos da Pós-Graduação, p.86.

situação em que eles são utilizados. O que é simbólico nesse evento exemplo as cores como símbolos das torcidas (brincantes). Relação entre os signos, seus interpretantes, e seus usuários (a interação com as pessoas). A participação e interação entre atores, cantores, brincantes, espectadores, simpatizantes, tornando as apresentações e disputas interativas dos bumbás, vibrantes, emocionantes, demarcatórias, através do apresentador, das músicas, das coreografias e da participação da galera.

Um signo, elemento da segunda tricotomia ao se apresentar como simples qualidade na sua relação com o seu objeto, se torna ícone, pois ícone é uma constatação, uma qualidade. E qualidades não representam nada, mas podem funcionar como signo. *"Ícone é um quase signo: algo que se dá à contemplação"*.⁷⁶ Um signo sendo icônico é representado pelo seu objeto, por similaridade. Como representante icônico ele pode ser definido como hipóícone. Representações materiais numa pintura apresentam convenções em seu modo de representação, porém em si mesma, sem nada que a identifique como legendas, e outros, poderá ser inserida nos hipóícones e pertencem a primeiridade.

Nesta primeiridade prevalecem sugestões, indeterminações, incertezas. Assim, ícone é uma qualidade que é um signo, uma constatação, uma qualidade na sua relação com o objeto (como já dito na pág 122, possui alto poder de sugestão e só representa formas e sentimentos.). Ícone para Peirce é sempre uma criação, mantendo uma relação de semelhança com seu objeto, como desenhos, pinturas, estruturas, figuras lógicas e poéticas, sons, fotografias, cores, palavras, movimentos físicos entre outros, a maioria, observável nos bumbás de Parintins.

Índice

É o elemento definidor na estética icônica. Ele não comunica, apenas indica, trata de coisas realmente existentes, possui relações até mesmo físicas, diretas com o seu objeto. Possui uma relação de contigüidade com o objeto, exemplo o chifre que pode ser um detalhe que indica o animal boi. Fornece descrições, identificando-o. Rastros na areia, onde o agente provocador desses rastros é o objeto dinâmico e o rastro, o objeto imediato. As alegorias do Festival de Parintins como obras de um fazer refere-se à sua

⁷⁶ Santaella, L. A assinatura das coisas. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.63-64.

história, indica algo que aconteceu. O Festival indica Parintins, como o local onde acontece o festival.

Símbolo

Pertence a terceridade, refere ao seu objeto por força de lei ou convenção (em geral as palavras faladas ou escritas). Manifestam-se também através de réplicas ou ocorrências singulares. Ele mesmo não é uma espécie, mas um tipo geral, exemplo a palavra boi, que designa todo e qualquer boi. Entretanto, para que ela possa ser interpretada exigirá outro signo.

Dos bois-bumbás no Festival Folclórico de Parintins tomamos como qualidade a sua aparência, que se apresenta enquanto movimentos, formas, cores e sons. Das linguagens verbais e não verbais, essas apresentações dos bumbás no Festival de Parintins ocorrem através do entrelaçamento de suas diversas formas, que são facilmente percebidas no evento através da visualidade; cenários, figurinos, pinturas corporais, cores, iluminação, danças, dinâmica coreográfica e musical, a representação teatral, iluminação, visualidade, entre outros, gerando signos, gráficos, visuais, sonoros. As alegorias normalmente apresentando dois planos, nos quais o primeiro é o da representação literal figurada, visível, e o segundo é o da significação encoberta. Os elementos da representação figurada correspondem aos da realidade ocultada. A correspondência entre esses dois planos se dá pelo princípio da analogia. O cenário do Bumbódromo que se estende pela cidade, lagos, rios etc.

Ao apresentar-se como manifestação da cultura popular, inserida nas manifestações contemporâneas, com caráter de legi-signo, pois também é composto de regras como de estruturação estética, coreográfica, apresentação. Observa-se que é um evento aberto a modificações e nesse sentido existe uma semiose do signo boi-bumbá como tudo no mundo, visto que segundo Peirce, não há nada no universo que não seja signo e portanto semiose. A festa dos bumbás que teve o seu início de forma intimista, com os bois saindo às ruas da cidade e dançado em volta de fogueiras acesas em residências da cidade, somente para os ilhéus, moradores do local. Nos dias atuais atrai simpatizantes de locais distantes, mudou radicalmente sua forma de apresentação gerando uma disputa por um primeiro lugar e introdução de vários elementos de outras festas populares. Assim os legisignos que atualmente estão presentes no boi-bumbá fazem com que sejam previsíveis

os do futuro. As metáforas, provavelmente serão as mesmas, mas as imagens serão renovadas por novas tecnologias assim como a aquisição de novos repertórios.

Da dança

Coreografias, danças. No festival as danças têm um papel fundamental, contam histórias, apresentam coreografias, danças típicas, rituais, e outros, para cada personagem além do bailado das toadas.

A maioria dos personagens apresenta danças, coreografias, específicas, exemplo o boi, o Pajé, Sinhazinha da fazenda, Cunhã-Poranga etc. A coreografia “oficial” das toadas, o denominado bailado corrido “dois pra lá dois pra cá”, foi meio abandonado, com a introdução de novas coreografias (já um exemplo de evolução, resultado talvez da observação de outros espetáculos).

Da música

Pertencem à função sintática do signo, e de grande importância no festival, essas músicas (toadas) definem as apresentações e a linguagem verbal durante todas as apresentações. Como já dito antes, existe uma música específica para cada personagem, exemplo Cunhã-Poranga, Sinhazinha da fazenda, os versos do amo do boi, etc. Toda a narrativa das apresentações ficam a cargo do apresentador que funciona como um mestre de cerimônias extremamente atento a todo o desenrolar dos acontecimentos. As músicas, a cargo do amo do boi.

Classificação visual

Na tentativa de compreensão dos elementos visuais no festival, recorreremos aos signos Perceanos. Conforme Santaella, signos pertencentes às linguagens visuais apresentam-se de acordo com seus modos de organização e de representação em formas não representativas, figurativas e representativas.

Formas não representativas

Formas não representativas: a qualidade reduzida a si mesmo.

Neste sentido temos a iconicidade do espetáculo como qualissigno, sinsigno e legissigno. Formas não vistas anteriormente, tais como gestos impressos nas pinturas e esculturas, nas marcas dos pincéis. As cores, do ponto de vista das leis que as

regem (os contrastes e analogias), assim como os princípios básicos da composição ou os elementos geométricos e outros, presentes determinando as estruturas, etc.

Formas figurativas: imagem como qualidade

*Formas referenciais que indicam em direção aos objetos ou situações fora do signo, e assim o fazer de modo ambíguo (...).*⁷⁷ Exemplo, “capacetes”, fantasias, que complementam o trabalho dos corpos; índices do que se quer apresentar, e, ao mesmo tempo, disfarces da materialidade desses corpos. Não buscando a aparência visível externa do signo. Predomínio de cores azuis e vermelhas, penas, tecidos, as danças elementos cênicos que complementam o trabalho do corpo, as alegorias, enfim um conjunto de elementos cênicos que complementam as performances enquanto índices do personagem que se quer representar. Sob outro ângulo, enquanto disfarces da materialidade do corpo ou suportes para outras formas de representação.

A imagem como registro: conexão dinâmica

Configurações materiais, sua identificação, imagens das plásticas, dos meios eletrônicos, técnicos, usados no Festival, sinais de trânsito, entre outros.

As apresentações no Festival seguem um enredo onde se narra, através do apresentado em cada bumbá. As histórias, lendas, mitos, costumes, construindo configurações materiais que permitem o seu reconhecimento, a sua identificação. As narrativas apresentam fidelidade com o objeto referenciado e a seqüência das histórias. O enredo das apresentações é construído sob formas que permitem a sua identificação de localização que é a Amazônia. A cenografia, composta de seres dos seus rios, da sua floresta, os mitos, o cotidiano dos habitantes da região, entre outros.

Assim, o boi-bumbá de Parintins é um índice não só de Parintins mas também da Amazônia.

⁷⁷ Santaella, Lúcia. Teoria geral dos signos – semiose e auto-geração, p. 63, 1989,



**Figura 116: - Confecção de Alegoria -
Fonte: Silva, M.H.R., 2003.**

A imagem como convenção

Para capturar o objeto em questão, com fidelidade, as apresentações dos bumbás de Parintins no Festival seguem um enredo onde se narra, através do apresentador de cada bumbá, as histórias, lendas, construindo configurações materiais que permitem o seu reconhecimento, a sua identificação. Para a visualidade do objeto referenciado se faz necessário a construção de tal forma. Assim, desse modo, há a necessidade de domínio dos códigos e vocabulários característicos de projeções plásticas dessas imagens. O repertório, gestual, musical, código cromático, a perspectiva central, entre outros, devem ser conhecidos com antecedência pelos intérpretes, atores e brincantes (torcedores).

Formas representativas

Formas representativas funcionam como signo porque serão assim interpretadas por analogia, figuração e convenção.

Nosso objeto de estudo é apresentado sob o predomínio da figuratividade e representatividade.

Finalmente iremos analisar o espetáculo do boi-bumbá como uma forma representativa. Segundo Lúcia Santaella essas são as que, em relação ao signo visual, “mesmo quando reproduzem a aparência das coisas, essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral. O conceito peirceano de símbolo cabe aqui com justeza”.

Ainda, concordando com Lúcia Santaella na representação por analogia ou semelhança “*as formas não são simplesmente registros de experiências visuais, mas são signos que veiculam idéias e como tal são interpretados*”.⁷⁸ Essas formas não são simplesmente registros de experiências visuais, são signos que veiculam idéias e como tal devem ser interpretados. As lendas, os mitos, mistérios da floresta, do inconsciente.

Figuras individuais que se referem a conceitos gerais ou idéias abstratas. A visão mágica do universo, da memória ancestral, do mundo dos sonhos, do inconsciente, das lendas, dos mitos dos ritos. Percebe-se uma profusão de ícones através de imagens numa grande quantidade de personagens individuais, folclóricos, mitológicos, do universo

⁷⁸ Santaella, Lúcia. Id. 1989, p.65.

indígena e caboclo, com seus ritos de vida e morte, hipoícones passíveis de serem observados. Verifica-se aí uma simbologia passível a diversas interpretações.

A relação pragmática que se insere na interação dos bumbás com as pessoas. No uso dos seus símbolos característicos que são os dois *bois*. Caprichoso: *boi* preto, com uma estrela azul na testa e Garantido, branco com um coração vermelho, também na testa. A participação do espectador de forma corporal, tátil, semântica, visual, a interação com as pessoas onde há uma integração entre espetáculo e expectadores.

Da significação do festival para os "fazedores dos bois", que mais informações e participação têm no processo todo, superando todas as adversidades das condições de trabalho, se esquecendo por alguns meses de tudo; de si mesmos e de suas vidas para se dedicar ao objeto do seu amor que é o seu bumbá. Dos brincantes e simpatizantes, que já o conhecem e deixam seus afazeres diários, muitos vindos muitas vezes de locais bem distantes para participar da festa. Do espectador que participa pela primeira vez do evento e não tendo muito contato com outras experiências que lhe trouxessem algum tipo de referência.

Dentro da qualidade como regra, as coreografias fazem parte de uma figura geométrica predominantemente simétrica com figuras também predominantemente circulares, formações de colunas, de diagonais, paralelas, etc.

Na representação por convenção, por estarmos lidando com formas visuais, parte de um sistema, elas só podem significar em função desse sistema. Exemplo, coreografias, danças típicas do evento, cenário, figurino, iluminação, entre outros. Por estarem subordinados a uma representação fiel dos componentes essenciais à construção das apresentações, torna-se desnecessário um detalhamento analítico, visto que há um predomínio da figuratividade na contribuição de cada apresentação dos bois no Festival.

A palavra *boi-bumbá* funciona como um símbolo indicial, também as reproduções dos bois, em qualquer modalidade, sejam elas desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, esculturas e outros. Reproduções, desenhos, pinturas, fotografias e outros, de bois pretos com o desenho de uma estrela azul na testa, e brancos como desenho de um coração, assim como cores vermelhas e azuis, estão embutidos de dimensões simbólicas na Amazônia. Evocam os Bumbás Garantido e Caprichoso, o festival de Parintins, a festa.

As cores azul e vermelha, por si só são pertencem a Primeiridade e estão inseridas na relação sintática, portanto como ícones que aqui funcionam como símbolos.

Pertencentes à função semântica (índices), azul e vermelho, dos *bois* de Parintins são cores características do evento, possuem um grande significado para brincantes, admiradores e habitantes da região e para os bumbás. A síntese intelectual, a elaboração cognitiva de azul e vermelho do ou no festival de Parintins, é o terceiro (terceiridade), pertencentes à relação pragmática e representa um símbolo. Mais que um símbolo, o boi-bumbá é um emblema⁷⁹ de Parintins e da própria Amazônia, no sentido de que ele representa, de modo unívoco, uma *bandeira* usada pelos habitantes de Parintins.

⁷⁹ O mesmo que símbolo, insígnia

CAPÍTULO V: A INFLUÊNCIA DO MEIO

Nos dias atuais, embora tendo contato com a modernidade, é fácil perceber que os habitantes da região ainda guardam muito da cultura mitológica indígena e de outras, vindas através do processo colonizador. Como já dito anteriormente, *mãe d'água*, *oiara* ou *iara*, são exemplos, assim como as *mouras encantadas* ou *sereias* em Portugal, *neréidas* na Grécia, *sirena* na Espanha. Todas são portadoras de características comuns: metade mulher e metade peixe. Figura lendária, de um dos mais expressivos episódios de Odisséia. Obra literária grega relatando as aventuras de Ulisses, na sua volta da Guerra de Tróia, em que ele faz-se amarrar ao mastro da embarcação para não se deixar seduzir e ser dominado pelo seu canto. O ponto em comum, são as características físicas que lhes são atribuídas tanto nesses países quanto no Brasil. O Barão de Santana Neri,⁸⁰ comenta as versões do Pará e Amazonas dessas e das famosas *amazonas*. Nessas versões percebe-se características comuns, diferentes do tipo físico característico da região: pele clara, cabelos louros (nas *iaras* também olhos verdes e voz maravilhosa), características provavelmente fruto da influência do colonizador.

Mitos e lendas na Amazônia encontraram um "clima" propício para se firmar. A sua flora, fauna, rios, habitantes ribeirinhos já são portadores de um 'ar de mistério', cenário ideal para a propagação de um imaginário fantástico. Esta é uma região que aguça a imaginação, de quem já ouviu falar dela. A região já, em seu descobrimento, se tornou uma lenda, tendo Francisco Orellana, como o seu primeiro narrador. Suas *amazonas*, *Pajés*, *botos*, *cobras grandes*, *iaras*, *mães d'água*, *mãe do vento*, *curupiras*, ainda vagueiam pelos seus vilarejos, rios e florestas, enchendo de mistério o mundo dos seus habitantes. O homem da Amazônia parece ter construído um território, sutil, especial, em que a relação com a natureza, onde florestas, águas, peixes, fauna, são detentoras de pensamentos, de espíritos. Possuem pais, mães, protetores ambientais e silvestres, concordando com Paes Loureiro, é como se a Amazônia guardasse a explicação para a gênese do mundo.

Viver em locais como Parintins, em contato direto com o maior rio do mundo, com uma floresta de dimensões da floresta Amazônica, aguça o imaginário.

⁸⁰ Santana Néri, Barão de. *Folklore Brésilien*, Paris, 1889, p. 44-152.

Os habitantes desses rios e dessa floresta, como presenças, entes, forças, poderes, possibilidades mágicas de vida que, embora não sendo suas, passam a fazer parte das suas vidas, *“como se aquele seu mundo fosse só uma cosmogomia, uma imensa e verde, cosmo-alegoria”*. Dessa grande mescla de lendas, mitos, crenças indígenas, africanas e européias, resulta o habitante da região que ainda crê que a natureza interfere e participa, de modo efetivo, do seu destino através de sinais como o canto de determinados pássaros, a força dos ventos, animais que falam, pássaros encantados e outros ⁸¹. Esses locais passam a ser a moradia das *boiúnas* ou cobras grandes, onde *anhangás*, almas de demônios, vagam sobre as ondas dos rios; o rosto fulgurante da *iara* flutua à flor d’água; a *mãe do vento* voa; o *boto* é aquele belo e bem vestido rapaz que dança e seduz com doçura. Percebe-se que narrativas mitológicas indígenas, na região amazônica, também possuem as mesmas características estruturais defendidas nas teorias existentes sobre o assunto dos mitos considerados universais.

Os bumbás trazem para as suas apresentações todo esse imaginário usando como recursos as artes plásticas, a dança, a música e a representação teatral. No Festival, a ocorrência dessas *“imagens coletivas”* como elementos da floresta, dos rios, animais, aves, que falam, expressam pensamentos e sentimentos, fenômenos da natureza, entre outros, concordando com Zimermam: *“Todos esses seres representam uma parte da nossa psique, com a qual a maioria dos homens não entra mais em contato”. Estes elementos estão armazenados ou fluem, diretamente da parte da psique do homem, que Jung chamou de inconsciente coletivo, isto é, comum a toda humanidade”* ⁸²

Na Amazônia, segundo as lendas, há a Ilha do Esquecimento, onde as pessoas perdem a memória. Ilhas Encantadas, como a das Pombas, que à noite se transforma em um navio fantasma. Ilha de Tupinambarana, moradia dos bumbás, da *cobra grande*, responsável pela tão propagada inteligência e criatividade de seus habitantes.

Águas Doces que conforme Bachelard representam supremo abrigo das mitologias. Imagens de repouso e fantasia, sentimento de que são águas míticas, por excelência ⁸³.

⁸¹ Paes Loureiro, op. cit., p.63.

⁸² Eliade, Mircea. *O sagrado e o profano*”A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes., p.217-219.

⁸³ Bachelard, Gaston. *A Água e os Sonhos Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002. p.157-161.



**Figura 17: - Mural de residência parintinense -
Fonte: Silva, M.H.R., 2003.**

Parintins está localizada numa ilha, do maior rio do mundo, junto a essa enorme floresta, que representam locais privilegiados para o imaginário.

Ilhas, círculos fechados, modelos e imagens do cosmo reduzido. Território de sol, luz, refúgio, silêncio, paz, dos opostos, de circularidade mágica, de afastamento / aproximação. Círculos ou mandalas (em sânscrito), de acordo com Jung, são alguns dos mais poderosos símbolos religiosos. Representam imagens primordiais da humanidade. Determos sobre este símbolo, conforme o mesmo, é analisarmos o nosso próprio eu, pois todas as imagens circulares refletem a psique. Existe uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação de nossas forças espirituais.

Da arte...

O fazer coletivo

No seu início a arte foi magia. Nas sociedades "primitivas", praticava-se uma forma densa e fechada de coletivismo.

A arte era também uma produção coletiva. Em todas as suas formas, as linguagens artísticas, danças, cerimônias mágicas, eram atividades sociais, coletivas, como acontece hoje no *boi bumbás* de Parintins. E ao longo do tempo, a arte, nunca perdeu inteiramente esse caráter coletivo e mágico: "*Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia*".⁸⁴

Na representação, incorporar o personagem transformando-se em uma outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. Xamãs, feiticeiros são porta-vozes dos deuses, dançarinos mascarados com poderes de afastar os demônios e outros espíritos malignos. Nas apresentações dos bois-bumbás, no Festival Folclórico de Parintins, esse *porta-voz* de poderes mágicos é representado pelo Pajé.

Nos bumbás de Parintins há, também reminiscências dessas sociedades que se alicerçavam:

"nos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração e metamorfose, encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de

⁸⁴ Fischer, Ernest. *A necessidade da Arte*. Trad. De Leandro Konder, Zahar Editores, 1996, p. 17-20.

iniciação, do totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos".⁸⁵.

Com o seu caráter bricoler, composto de vários fragmentos, os bumbás de Parintins incorporam partes, ou promovem associações ligadas ao teatro, ao longo dos tempos.

Da Grécia Homérica; os festejos cultuando a natureza, vegetação, crescimento, e a vida exuberante. O teatro, com arte social, e comunal, na Grécia antiga alcançou, como o Festival no Amazonas, o seu maior nível de importância.

Nessas festas, as associações ou pontos coincidentes com o mesmo continuam: para honrar os seus deuses, esse povo se reunia num grande semicírculo, não como meros espectadores e sim como participantes, compartilhando, entre outros, o conhecimento das grandes conexões mitológicas. Essas grandes Dionísicas, constituídas à época de Péricles, representaram o ponto culminante e festivo, na vida religiosa, intelectual e artística de Atenas.

Com duração de 06 dias, elas eram compostas de concursos dramáticos sob a responsabilidade de um arconte⁸⁶, que era encarregado de selecionar a parte artística. O vencedor era patrocinado por algum cidadão de posses, que custeava todos os gastos, inclusive os das pessoas envolvidas. O prêmio era uma coroa de louros. Não eram cobradas entradas. O branco era usado pelo público durante toda a duração do evento. Sófocles (468-456 a.C.) era o encarregado das pinturas de cenários e outras inovações cênicas da época. Componentes usados no teatro antigo, exemplo um recurso usado por Eurípedes, o *deux x machinina* (o deus descido da máquina), onde essa "máquina voadora"; elemento cênico de surpresa, um dispositivo mecânico no antigo teatro, vinha em auxílio do poeta, quando este precisava resolver um conflito humano aparentemente insolúvel, Era a solução por intermédio do Divino "vindo de cima". Consistia de uma espécie de guindaste que fazia descer uma cesta. Nessa cesta, sentava-se um deus, ou um herói, cuja ordem fazia com que a ação dramática voltasse a correr pelas trilhas mitológicas adequadas. Esse recurso, renovado, hoje é de grande importância nas apresentações dos bumbás, onde guindastes, também trazem o Pajé, para solucionar os conflitos. Em Os Arcaminhos, As

⁸⁵ Bertold, Margot. História Mundial do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva S/A.2001. 1º. Ed., p.113.

⁸⁶ Arconte: magistrado da Grécia antiga.

Nuvens, e Em Paz, Triglu voa até o *céu* em seu besouro, com a ajuda de um guindaste.⁸⁷ Camuflados em pássaros, borboletas, cobras e outros, guindastes trazem também, outros personagens dos bumbás, como a *Cunhã-Poranga*, o *boi*, os deslocam, fazendo-os chegarem até o local onde se encontram a comissão de jurados e a imprensa.

Máscaras

Fazem parte da vida humana muito além dos registros existentes. Usadas desde o início dos tempos, em cerimônias ritualísticas, elas tinham o poder de transcender a própria identidade dos seus usuários. As de proteção agiam contra malefícios e doenças. As de magia transferiam ao seu portador as forças e poderes dos demônios, dos deuses, entre outros.

Máscaras solenes eram também muito usadas no teatro e foram introduzidas por Ésquilo. Máscaras e personagens com altura muito acentuada, já eram recursos usados pelos gregos. Eles costumavam representar seus deuses como pessoas muito altas, gigantes mesmo. As máscaras da comédia antiga vão, desde cabeças de animais até os retratos caricaturais. Aristófanos usava figuras de animais em seus trabalhos.

Gaston Bachelard⁸⁸ também faz uma abordagem a esse respeito dizendo que máscaras, ao serem usadas, não são apenas disfarces superficiais e sim um momento mágico, em que o portador vive aquilo que apresenta.

Personagens gigantes representam a personificação de poderes mágicos e também dos nossos medos mais comuns.

Nas apresentações dos Bumbás de Parintins, verifica-se a altura acentuada das alegorias, dos personagens e o uso de máscaras, inclusive imitando aves, como se observa nas fantasias da *Cunhã-Poranga*, do *Pajé*. A incorporação, a entrega total aos personagens representados é um fato que se percebe também.

⁸⁷ Bertold, Margot. Id., p.114-120

⁸⁸ Gaston Bachelard op. cit.,



Figura 18: - Pajé – (Caprichoso)

Fonte: Revista do Boi Bumbá Caprichoso, 2004.

O inconsciente, o espiritual, novas tecnologias - Convergências nas manifestações artísticas atuais -

Nestor Garcia Cancline⁸⁹ levanta questões a respeito dos motivos que levam pintores a representar, ao mesmo tempo, imagens da indústria cultural e pré-colombianas, muitas vezes reelaborando-as, e usando para isso de recursos da comunicação eletrônica.

Roy Ascott defende a possibilidade de coexistência pacífica da cibernética e do xamanismo, no domínio multidimensional do conhecimento e de suas estruturas associativas. Chama a atenção, para a existência de uma irresistível corrente do espiritual e do visionário na Arte Ocidental, acontecendo em obras que tentam transcender seu materialismo para outros planos de experiência e consciência (Blake, Kandinsky, Boccioni).

Coloca a cultura indígena como um sistema ritualizado, com emprego de todos os modos sensoriais (imagens, sons, movimentos), onde a representação é de fundamental importância: *Arte, para os indígenas, que conheci era, apesar de performativa, essencialmente interpretativa, destinada a reestruturar a psique*".⁹⁰

Joseph Campbell entende a função do artista como a possibilidade de refazer a ponte, entre a consciência e os conteúdos do inconsciente pessoal e do coletivo. Sua criatividade se mostra essencialmente nessa habilidade de trânsito, entre consciente e inconsciente, no fazer uso de imagens internas, incorporando-as às externas, refazendo esse caminho de inspiração, quantas vezes achar necessário. Os Bumbás Garantido e Caprichoso estão procurando reconstruir e trazer esse universo para o Festival de Parintins. Ele coloca a mitologia como as "*grandes inspiradoras das artes*".⁹¹

Para Carl.G. Jung, "*o processo criativo do artista é algo vivo, que se instala na psique humana e que, em muitos casos, vive um estado de autonomia, fora da hierarquia da consciência*"⁹². Ele via a arte como um mergulho no inconsciente. A partir dessa sua posição, passa a falar em arquétipo porque observa esse tipo de equivalência em diversos tipos de manifestações folclóricas, religiosas etc. A arte é uma delas, não como um

⁸⁹ Cancline, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Editora da Universidade Estadual de S. Paulo, EDUSP p 25.

⁹⁰ Ascott, Roy. "Arte emergente: interativa, tecnóética e úmida", 1992. p 10.

⁹¹ Campbell, Joseph. *O poder do mito*. 12ª. Ed. São Paulo: Palas, 1995.

⁹² Jung, C. G. *O espírito da arte e na ciência- obras completas*. Vol XV, vozes, Petrópolis RJ 1991.

arquétipo, mas como uma dimensão arquetípica. Ela faz com que esse ser humano produza realidades semelhantes em locais onde não há uma comunicação concreta, tanto na arte quanto na religião e em outros domínios exemplo nos da ciência. Além disso, costumamos falar em outros arquétipos, como o da “grande mãe, do herói, da criança, do velho sábio” e outros, que emergem... Todos nós entramos em contato com arquétipos, e, de certo modo, eles se expressam, conscientes ou inconscientemente, em nós.⁹³

Ernesto Giovanni Boccara defende a idéia de que o corpo armazenaria, além das experiências individuais, mergulhadas em contextos geográficos determinados, o conjunto de experiências incorporadas por indivíduos da mesma espécie, matriz coletiva (arquetípica), de alguma forma presente na psique do ser e influente na ação comportamental no biótipo humano.⁹⁴

A arte é uma busca constante por novas linguagens, novos modos de construção da realidade, de reinvenção do mundo. Na contemporaneidade, ela continua deslocando as concepções sobre valores, sentido da obra, papel do artista, espaços de arte, uso de recursos materiais e os meios, a instauração de novos territórios de arte e a criação de um público agente e participante. Todas essas explanações nos levam a uma questão primeira: o que é Arte?

De acordo com Décio Pignatari,⁹⁵ o que nós chamamos de Arte são umas tantas manifestações de signos icônicos que se montavam, se alicerçavam em uma estrutura agrária. As artes nasceram em função de uma economia de base rural, onde as novas tecnologias surgem tendo como objetivo facilitar também o surgimento de novas formas de arte. Em entrevista a Márion Strecker Gomes, Pignatari discorre a respeito dessa multiplicidade de linguagens. Comenta essa fusão e difusão de códigos, meios, de linguagens híbridas que fazem uso de vários códigos ao mesmo tempo, onde esse hibridismo "*não é exclusividade da arte popular e nem da erudita; elas já foram muito usadas no teatro anteriormente*". Essa tendência a "*multiplicidade de códigos*", não acontece em função da busca de um ser total, de uma arte total, da integração da arte com a vida. Acontece em função de uma grande crise nas artes, que tem como ponto central, a Revolução Industrial, iniciada no século XIX, que trouxe novos meios, modos de produção, códigos e novas linguagens às artes.

⁹³ Zimmerman, Elizabeth. "*Mito e Arquétipo*", p. 02.

⁹⁴ Boccara E. G. Instituto de Artes, Unicamp (comunicação pessoal). 2001

⁹⁵ Pignatari, Décio, "Entrevista a Márion Strecker Gomes". *Cadernos Arte São Paulo*, no. 16, 1998 p.1-6.

Essa mudança de paradigmas vem sendo modificada constante e sistematicamente pela ação dos meios tecnológicos. A tentativa de união de linguagens, vem vindo já há muito tempo, nessas artes de transformação. Pignatari também comenta que na peça *Parade*, na música do *Satie*, a cortina e os figurinos eram pintados por Pablo Picasso, já a cenografia era de Cocteau. (Nos Bois-Bumbás de Parintins, como já vimos anteriormente, ocorrem essas junções de trabalhos de várias autorias e linguagens).

De acordo com o mesmo, isso não quer dizer uma união de todas as linguagens e sim uma constatação de que os sistemas de signos vão se transformando, criando nesta luta pela sobrevivência, esse hibridismo:

*“Às vezes linguagens que pareciam mortas ressuscitam de modo surpreendente. Você enfrenta os sistemas ou as coisas novas com repertórios antigos e traduz as coisas novas em termos do repertório que você tem. Dom Quixote é um exemplo de choque de repertórios, mudou e ele sai como cavaleiro andante quando já não havia mais nada disso”.*⁹⁶

Júlio Plaza ressalta a insistência em se considerar arte o produto das atividades primárias e/ou artesanais quando na verdade, o que se tem hoje:

*“É um formidável sistema de manifestações mediáticas e códigos (artesanais, industriais e pós-industriais) que se misturam, interpenetram e recodificam, onde, de acordo com o mesmo, o experimentalismo, funcionalismo e sincretismo constituem-se em procedimentos modernos por excelência (Ferrara 1981: 9-20) .”*⁹⁷

Para Vera Bonnemasou hibridização, com início no modernismo, substitui habilidade por originalidade, técnica por imaginação e virtuosismo por improvisação.

*Essa afirmação, porém, não determinando o fim das técnicas e do virtuosismo; certamente outros surgirão*⁹⁸.

José Roberto Teixeira Coelho, comenta que esse termo, pós-moderno, foi amplamente usado e se tornou palavra de ordem para operações artísticas muito diferentes

⁹⁶ Pignatari, Décio. Op.cit .,p. 1-6 .

⁹⁷ Plaza, Júlio. “Arte, ciência, Pesquisa, relações”. Revista *Trilhas 7-A Unicamp- Campinas*. 1994 p 6.

⁹⁸ Bonnemasou, L.L.V.”Integração das Artes e a Pós modernidade”. *Significação* no. 18 São Paulo. Anablume Editora. Comunicação nov/2003.

entre si. “Os grandes traços da pós-modernidade, se comparada à modernidade, é a abertura para as diferenças, (...) ambigüidade, contradição, complexidade, tensão, multiplicidade, hibridismo das tendências e uma vitalidade emaranhada”.⁹⁹

Nestor Garcia Cancline ressalta as tendências "pós-modernas" das artes plásticas, dos *happenings* às *performances* e à arte corporal onde teatro e dança acentuam esse sentido ritual e hermético, buscando, assim, modos subjetivos inéditos: "para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes". Vão à busca "da manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos, com energias perdidas".¹⁰⁰

Roy Ascott¹⁰¹ comenta esse deslocamento de concepções sobre o sentido e os valores da obra, na arte da atualidade. Um aspecto que se destaca nos dias atuais é o da não obediência a cânones estéticos e nem mesmo a procura por contestar algo, mas em adotar e inventar diversos valores.

Arte, nos dias atuais, está engajada no processo de criar a realidade, de construir mundos, de legitimar nossas próprias realidades alternativas. Para isso, o artista está pronto a recorrer a qualquer sistema, em qualquer ponto de vista, seja ele orgânico ou tecnológico, científico ou espiritual. Deverá estar aberto a mudanças sobre sentidos, valores, função do artista, locais de exposições etc. O que se pode dizer é que por mais díspares que sejam as abordagens sobre a arte, elas possuem um ponto em comum que é o seu caráter de renovação. A modernidade é caracterizada por esta propensão. A arte, com os seus "ismos", nos trouxe suas características comuns, mas também suas diferenças. O Dadá, com seu caráter de contestação total dos modelos vigentes, faz emergir um novo conceito de artista e de arte, "anti-arte" demarcando novos territórios, novos meios e novos materiais.

Sobre esses fatos, Allan Solomon,¹⁰² comenta a posição em que estamos sendo colocados pelo artista contemporâneo com essas transformações, tão intensas e tão ramificadas, que nossos conceitos a respeito de:

"Arte, beleza, natureza da experiência, função dos objetos, tudo deve ser considerado em termos substancialmente novos. Com suas propostas específicas, portadoras de uma característica

⁹⁹ Teixeira Coelho, José Roberto. Moderno e Pós-moderno. São Paulo: L.P.M, 1986, p.75 -76.

¹⁰⁰ Cancline op. cit., p.20-25.

¹⁰¹ Roy Ascott, *Concinitas*, 2 jan./jun. 1999.

¹⁰² Allan S.Battcock, 'A nova Arte' 1986, (p.227) in Maria Luiza S.Saddi *Concinitas*, jan/jun., 1999, p.301.

comum a muitas delas, que é a de não se constituírem em obras de arte e sim, em sentidos e valores da arte, legitimidade dos seus territórios, papel do público, situações a serem experimentadas tais como instalações, happenings, interferências na paisagem, na rua, em objetos de consumo, etc. São obrasefêmeras expostas à participação do fruidor, questionando valores e sentido da arte, legitimidade dos seus territórios, papel do público, etc.¹⁰³.

Assim, os bois-bumbás de Parintins estão inseridos, apresentando proposições comuns às citadas acima tais como interferências na paisagem, no espaço urbano, em objetos de consumo, abertura a novas propostas e incorporações, efemeridade das obras e das apresentações, participação do público, uso de instrumentos de comunicação e informação. Meios mecânicos, eletro-eletrônicos, de última geração ou mesmo, combinações interativas dos meios, resultando numa convergência de meios de expressão e de comunicação, que aproxima as artes do mundo do espetáculo.

Os Bumbás e Hélio Oiticica

A produção artística de Hélio Oiticica, a partir dos Parangolés é claramente marcada pela procura de integrar a arte na experiência cotidiana, nessa passagem para a arte "ambiental" através de um elemento intrínseco à obra que é a cor.¹⁰⁴ Proposições essas identificadas com o momento contemporâneo ou, no dizer de Mário Pedrosa, Pós-moderno.

¹⁰³ Battcock, op.cit., p.300

¹⁰⁴ Matesco Viviane F. Hélio Oiticica: a questão da estrutura-cor. Revista Gávea no. 5. PUC 4/1998.



**Figura 19: - Componente de Vestuário -
Fonte: Silva, M.H.R., 2003.**

Com seus Parangolés, proporcionou dinamismo às cores, através da sua associação com a dança e a música. Desse modo, elas assumem um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, tátil e rítmica. Através da análise da questão da estrutura cor, na trajetória de Oiticica, compreende-se que esta experiência foi o eixo condutor, levando-o ao espaço real e a superar a distância entre a arte e a vida, pois sua arte busca integrar arte e vida.

Sua Nova Objetividade apresenta seis principais características, dentre as quais algumas podem ser facilmente identificadas com as proposições dos bumbás, no Festival de Parintins:

Ressurgimento de interesse pelo ambiente, problemas humanos, e a vida, em última instância.

Tendência a proposições coletivas, manifestações populares organizadas, que se acentuaram com o tempo, chegando a Escolas de Samba, Festas Populares, de toda ordem, buscando uma arte coletiva total.

Os bumbás tentam desenvolver um trabalho de incentivo a preservação da flora, da fauna, das águas e dos habitantes da Amazônia. É uma festa popular, bem organizada, de grandes proporções.

De Escolas de Samba, Ferreira Gullar, em entrevista a Ivan Cardoso atribui-lhes sentido de arte total, onde dança, ritmo e música, se unem, indissolavelmente, à exuberância visual da cor, do vestuário, e de outros. Junto a estas, colocamos as apresentações dos dois bumbás, como possuidoras também dessa junção, de modo talvez ainda mais acentuado e representativo. Eles, como os Parangolés, têm um sentido de arte total ao lançar mão de todos os recursos plásticos que agem separadamente: cor, estrutura, sentido poético, dança, e ainda a esses acrescentados a música, a representação. Em suas apresentações também se instaura essa nova ordem ambiental onde os corpos (dos participantes) se tornam parte da obra "quebrando" essa separação:

A tendência à produção de linguagens híbridas está se tornando uma ocorrência normal nos dias atuais. Assistimos a convivência dos meios de comunicação de massa e as mais diversas formas de expressão em arte que, a cada dia, se tornam mais presentes. Para Boccara, *“antecipadas e propulsionadas por uma sucessão de avanços tecnológicos, que há muito se encontram diante de nós, reformulando nossas vidas, nossos*

comportamentos e nossas representações de mundo".¹⁰⁵ Novas tecnologias contribuem de modo efetivo se tornando parte da própria construção e veiculação da obra. Meios de expressão, informação e comunicação de massas, levam as artes plásticas a romper os espaços de vinculação das artes, como galerias e outros, a se aproximarem do mundo do espetáculo:

"É notória a convergência entre arte, tecnologia, e a dissolução de fronteiras entre os meios de comunicação de massa e as diferentes formas de expressão e ambientalização nas manifestações em arte (...) Busca-se assim, uma linguagem total ou ambiental no contexto das artes, favorecendo a criação de linguagens híbridas. Os suportes tradicionais perdem as suas forças e, ambiente, cotidiano, espectador, e mesmo o próprio corpo, passam a ocupar o seu lugar nas artes, nas quais as artes plásticas partem para outras alternativas, superando todas as limitações e expandindo-se em todas as direções, atingindo as escalas do ambiente numa tendência à produção de linguagens híbridas, numa busca por uma linguagem total e ambiental"

Hélio Oiticica se inseriu nessa busca. Como nos seus Parangolés, nas apresentações dos Bois-Bumbás de Parintins, a participação atualiza, como vivência mágica, algumas relações possíveis no espaço em que se desenvolvem as ações: *"As manifestações ambientais são lugares de transgressão, em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte com a vida), espaços poéticos de intervenção mítica e ritualística onde se, realizam a poética do instante e do agora"*.¹⁰⁶

Essa associação entre arte e tecnologia, sistemática dissolução de delimitações entre os meios de comunicação de massa e as diversas formas de expressão em artes, tornam tênues os possíveis limites demarcatórios do que pode ser considerado arte nos dias atuais. O se pode dizer é que instantaneidade, efemeridade, hibridez, se constituem, na sua principal característica.

¹⁰⁵ Boccara, E.G. (Instituto de Artes / IA.Unicamp), Campinas, SP. Comunicação pessoal, 2002.

¹⁰⁶ Venâncio, P. Filho. *Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil*. In: Ricardo Basbaum (org.) *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro, Contracapa e Rios Ambiciosos, 2001.

A modernidade e o inconsciente

Essa redução de fronteiras, essas novas tecnologias a cada dia, contribuem para diminuir distâncias, em todos os seus aspectos, e facilitar as nossas vidas. Todavia, todo esse avanço da ciência, com o seu saber, nos legou uma sociedade, sem o encantamento do mundo subjetivo.

Sobrepôs aos mistérios do espírito, ignorando que a ação humana, o fazer artístico, são dominados por forças poderosas revelam um mundo misterioso que emerge, das profundezas do inconsciente. Um mundo mitológico esquecido, ou discriminado, pela razão tecnicista, através das quais nossos ancestrais passaram a construir a sua história, talvez, a sua sobrevivência, o significado da sua própria existência.

Ao perdermos a nossa “*identificação emocional inconsciente*”, com fenômenos da natureza e suas implicações simbólicas, onde o trovão não mais representa a ira dos deuses, os rios não são mais moradias dos espíritos, as ilhas não são mais encantadas, as florestas e os rios não são mais habitadas por duendes, fadas, monstros, entes do “bem e do mal”, vamos perdendo também o significado da própria existência:

“A história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade e sim também uma continuidade. Coisas antigas há muito esquecidas, são preservadas e continuam a agir dentro de nós - freqüentemente sem que o percebamos- e de repente vêm à superfície e começam a nos falar (...). Em diferentes períodos, dependendo da situação social e das necessidades das classes em ascensão ou em declínio, diversas coisas que permaneciam latentes ou eram dadas como perdidas são trazidas à luz do dia e despertadas para uma nova vida (...). Descobrimo a grandeza do homem, dando forma artística aos seus conflitos, paixões, exprimindo suas potencialidades ilimitadas.”¹⁰⁷

É fácil encontrarmos conexões, elementos comuns, em obras de várias épocas.

São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos e assim vão compondo, ou influenciando o fazer artístico da humanidade:

¹⁰⁷ Fischer, Ernest .op.cit. 1966 pp.18-19.

Assim, Prometeu, continua trazendo o fogo para a terra, Ulisses tenta voltar para casa em meio a aventuras fantásticas, Tântalo com seus filhos, enfrenta o seu destino. As Amazonas vivem, em algum lugar da floresta. O curupira poderá surgir, a qualquer momento, de algum ponto da floresta para punir quem a destrói e o Porominare passar voando, nas asas de um Jaburu. Das águas, poderá emergir o rosto misterioso da mãe d'água, ou a cobra grande, em forma de um grande barco iluminado. E na sua canoa sentar-se, cansada, a mãe do vento...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) Este universo de imagens, símbolos universais. Essa visão mágica, onírica, memória ancestral, incorporada ao universo físico em que vivemos e que se manifesta como um organismo vivo e pulsante, evocando momentos preciosos de um passado distante. Este ritual arcaico de evocação que revigora o mito do eterno retorno, que recorda o que foi esquecido...

Ernesto G. Boccara

A história da humanidade parece ser uma constante tentativa de desvendamento do mundo e do Divino. Heróis e deuses são seres iluminados, vencedores. Eles têm a função de nos devolver a esperança; “do triunfar da luz sobre as trevas”. Verifica-se que mitos e lendas têm um significado de preservação, de cuidados, de respeito; normas ou leis, colocadas de um outro modo. Um exemplo disso é a lenda do *boto*, que tem a função de alertar as jovens para se ter cuidado com amores fortuitos e parceiros desconhecidos, iaras e cobras d’água, dos perigos que o rio representa. Com o *curupira*, o objetivo é o de proteção das florestas e dos seus habitantes (desmatamentos, matança de animais e coleta excessiva).

Vários elementos apresentados também pelos bumbás estão armazenados, ou fluem, diretamente da parte da psique do homem, que Jung denominou mitos cosmogônicos. Eles narram a criação do universo em decorrência de uma interpretação de sua função. Demonstram a necessidade do ser humano entender toda a transformação ocorrida naquele, pois só assim é que ele se distingue de outros animais.

Nesta festa popular, que é o Festival de Parintins, estão presentes (como não poderia deixar de ser), elementos fundamentais do imaginário social e da própria condição humana, como arquétipos, mitos, ritos e ainda fragmentos de lendas, de contos de fadas, entre outros. Espíritos da floresta são personificados, completamente inseridos numa atmosfera onírica, através dos seus figurinos, cenários, coreografias, músicas, representações, numa tentativa de reconstrução da memória cultural da região.

O evento possui uma força capaz de fazer com que as pessoas se relacionem com a magia, o inesperado, o encantamento. A sua identidade é composta de

símbolos, elementos visuais, sonoros, gestuais e como nas manifestações contemporâneas, seu caráter é efêmero.

No Boi-bumbá, e outros cultos pagãos afro-brasileiros e indígenas, encontra-se reminiscências das "*festas dos fogos*" da Europa, realizada por ocasião do solstício¹⁰⁸ de verão e inverno, associados à Natividade e às festas juninas. Nelas, o camponês europeu, desde tempos imemoriais, tem o costume de acender fogos, dançar a sua volta e sair pelos campos em procissões, carregando tochas acesas, geralmente no mês de junho (23 ou 24) e em dezembro em homenagem ao nascimento do sol (24). A Igreja então transformou esses festejos numa homenagem aos santos juninos, especialmente a São João e ao nascimento de Jesus. Os cortejos de danças dramáticas têm origem nesses costumes religiosos ancestrais universais, de morte e ressurreição do ano, das suas estações, da natureza, dos deuses, dos reis, do sol.

Frutos de confluências culturais, imensas reservas continentais e recursos minerais, biodiversidade, grupos africanos se revelam e contam as suas histórias em danças, músicas e folguedos dramáticos, entre outros. Danças dramáticas, denominadas Teatro Popular, existem no Brasil desde o século XVII. Africanos e indígenas se valem delas para contar as suas histórias. Eles saíam às ruas utilizando-se de instrumentos, coreografias e canções, congregados em "nações", coroando os seus reis e rainhas. Com o tempo, esses cortejos foram se transformando em congados. E, no decorrer desses mais de quatro séculos, deram origem a danças dramáticas como a de bois, tribos, índios, entre outros.

A utilização simbólica das cores está presente em todas as civilizações, imbuídas de uma ordem mítica ou religiosa. Nessa faixa equatorial, são muito valorizadas as cores vivas, fortes, puras. As azuis e vermelhas fazem parte de várias manifestações da cultura popular no Brasil. São congados, moçambiques, pastoris do nordeste, cavalhadas de Pirenópolis etc. Diferentes tipos de reisados e maracatus apresentam também uma preferência pela cor vermelha. Reis de Congo cultivam o gosto pelas cores primárias, em geral. O Rei e a Rainha de Congo usam mantos vermelhos. Seus estandartes são geralmente também dessa cor.

¹⁰⁸ Solstício é o momento em que o sol, após ter subido dia a dia para numa posição. A seguir, inicia o caminho de volta. Acontecimento objeto de muita preocupação para nossos ancestrais.

O surgimento dos dois bumbás de Parintins, ao que tudo indica, está ligado ao sagrado através de promessas feitas aos santos juninos. Tornaram-se fatores de união e de junção de grupos, onde as cores características de cada bumbá apresentam um caráter fundamental de significação para seus simpatizantes. Concordando com Braga, da festa católica de outrora, em homenagem a São João, as apresentações dos bumbás adquiriram características de espetáculo midiático, “*sem perder a sua característica original de dança dramática, guerra simbólica (entre cristãos e mouros) que é a de uma disputa onde há um perdedor e este sempre é o mouro*”.¹⁰⁹

Para muitos, a antropofagia ainda é muito praticada pelos bumbás e habitantes da ilha, porém uma antropofagia cultural, técnica e estética. Buscam-se técnicas, materiais sintéticos e eletrônicos de última geração, efeitos especiais em várias partes do país e exterior. Ousam sempre, procuram a cada ano, introduzir elementos e técnicas novas nas apresentações. Apresentam alguns personagens que, conforme já foi colocado, permanecem constantes no festival, todavia sempre renovados, contando suas histórias, de modo diferente.

Esse interesse acentuado pelas artes em geral, somado à facilidade do fazer - um fator predominante na ilha-, leva a várias explicações de parte dos seus habitantes e interessados no assunto. Algumas delas justificam esse interesse à ausência de outras fontes de trabalho, outras, ao fluido criativo do lugar, ao isolamento, condições geográficas, localização tão privilegiada (floresta Amazônica e o maior rio do mundo). Há ainda quem associe esse interesse à tradição. Acreditamos que seja a junção de todas elas.

Dos fatores tradição e predestinação, pode-se associar influências dos primeiros habitantes da ilha; exímios produtores de arte plumária e também do fundador da cidade de Parintins, Padre Battendorf, graduado em artes.

O caráter *bricoler* dos bumbás de Parintins é manifestado através de fragmentos heterogêneos: a associação de elementos do meio ambiente, onde instrumentos, crenças, relações sociais, entre outros, são arranjados e dispostos de outro modo, para dar respostas a outras indagações. Elementos e fragmentos de festas populares como o bumba-meu-boi do Nordeste, carnaval, reisados, congados, teatro, música, danças, artes plásticas e outras manifestações, vão compondo e reciclando esses bumbás que estão se tornando representantes importantes das manifestações populares do nosso país.

¹⁰⁹ Braga, S. I.G. Os Bois-Bumbás de Parintins. Rio de Janeiro. FUNARTE, EDUA, Manaus, Am) 2002, p. 460- 461.

Assim, também, como já comentado ao longo deste estudo, eles apresentam características comuns ao ressurgimento e às novas formulações do conceito de arte, como, por exemplo, a “quebra de fronteiras” entre arte e vida cotidiana, entre alta cultura e cultura de massa, ecletismo, freqüente participação do espectador, interação entre espetáculo e público, co-autoria, processo, efemeridade, ecologia, ambientação. Estes associados a elementos da cultura regional, recursos eletroeletrônicos e midiáticos, promovem uma junção entre a arte e a vida.

Uma abordagem semiótica, nesta pesquisa foi importante por tratar-se de uma cultura com inúmeros códigos sociais e caráter de pós-modernidade. A seu lado, o enfoque Junguiano foi um elemento fundamental para a construção de um marco teórico que nos permitiu ver como essas representações são postas em cena, ou adquirem sentido artístico, nas representações dos bumbás.

Nós brasileiros, latino-americanos, somos resultantes da miscigenação de várias raças que nos legaram as suas influências também nas Artes, tornando-as ricas, abertas, mescladas e únicas. Estamos vivendo uma época de grandes transformações sociais que também, como não poderia ser de outra forma, atinge o campo das artes, como aconteceu ao longo de toda a história da humanidade. Vivemos hoje um período de abertura para todas as diferenças. O que vai importar é a criatividade, a inovação em contar a história do nosso tempo, a nossa história. O festival de Parintins, a nosso ver, está tentando cumprir esses objetivos.



Figura 20: - Apresentação de Alegoria -

Fonte: Silva, M.H.R., 2003.

(...)“Há pessoas que moram nos sentidos literais dos reflexos especulares, e por isto não podem perceber a verdade que mora do outro lado do espelho, nas funduras das águas escuras, de onde brotam asninféias. E eles só têm uma resposta:- Não, não é verdade...”

Rubem Alves

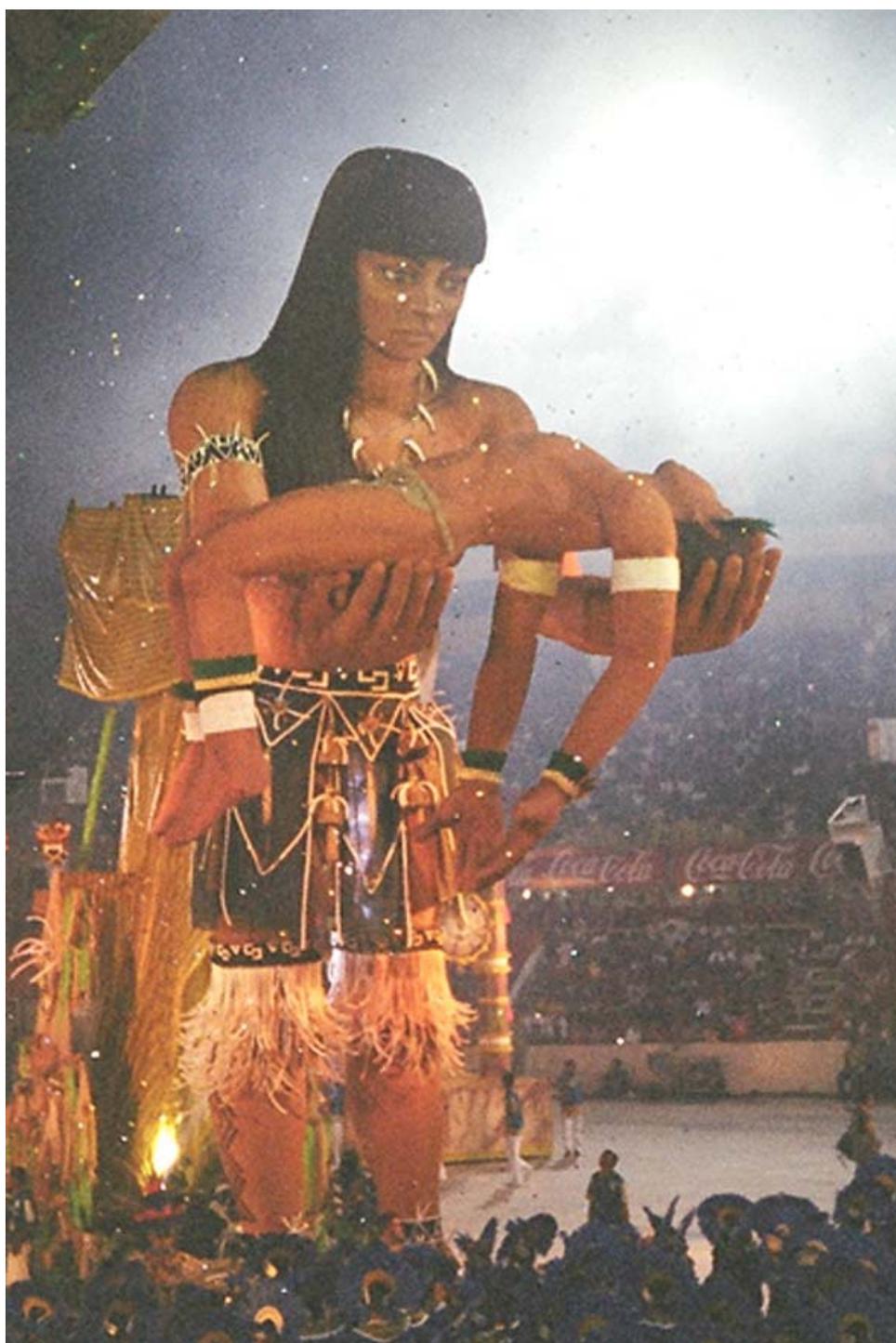


Figura 21: - Pietá Indígena (Caprichoso) -

Fonte: Silva, M.H.R., 2003.

GLOSSÁRIO PARINTINENSE:

- APRESENTADOR: anfitrião, mestre de cerimônias, porta - voz
- ANHANGÁ : entidade mitológica maligna, da cultura indígena.
- AMO DO BOI: cantor repentista que, à moda dos cantores nordestinos improvisa versos de sua autoria, para saudar o boi e outros personagens da festa.
- AUTO: Comédia ou drama popular.
- APRESENTADOR: pessoa encarregada de animar as torcidas (brincantes) e narrar as apresentações.
- BATUCADA: bateria do Garantido
- BOI: personagem principal dos bumbás e do Festival.
- BUMBÓDROMO: espécie de estádio construído especialmente para o Festival
- CAPACETE: estrutura metálica, como se fosse uma pequena casa, que o brincante "veste".
- CATIRINA: esposa de Pai Francisco, casal de personagens principais do Auto do Boi.
- CONTRÁRIO: o boi adversário. Denominação dada pelos brincantes, em razão da rivalidade entre os dois.
- CONGADA: bailado popular dramático afro-brasileiro
- CUNHÃ-PORANGA: Moça bonita na língua tupi, guerreira e guardiã.
- CURUPIRA: ente fantástico da mitologia amazônica, que protege a floresta e seus habitantes.
- CURRAL: Uma espécie de clube onde acontecem ensaios, reuniões, entre outros
- GALERA: torcida dos bumbás
- FIGURAS TÍPICAS REGIONAIS: índios, caboclos, guerreiros. Símbolos da cultura amazônica.
- IARA, Mãe d'água: espécie de sereia de rios e lagos.
- JURUPARI: entidade demoníaca dos indígenas.
- LEVANTADOR DE TOADAS: o responsável por cantar as toadas do boi que representa. Sua voz é o fio condutor para o desenvolvimento do tema.

- MAPINGUARI: monstro mitológico. Muito peludo, com apenas um olho na testa e a boca na barriga.
- MARUJADA DE GUERRA: Bateria do caprichoso.
- PAJÉ: curandeiro, sacerdote, xamã
- MORUBIXABA: cacique.
- REISADO – Festa folclórica com cantos e danças de caráter popular e religioso em homenagem aos Reis Magos.
- RITUAL - Dramatização de uma lenda ou episódio da história do Amazonas. Termina com a intervenção espetacular do pajé.
- TIPITI: espécie de tubo, tecido em palha, que serve como prensa para espremer a mandioca.
- TOADA - Música típica dos bumbás, suporte musical do Festival.
- TUXAUA: chefe de tribo, encontrado em vários grupos indígenas da região amazônica. No Festival é uma representação alegórica do imaginário caboclo e indígena
- TRIPA DO BOI: dançarino faz as coreografias do boi, dentro do mesmo
- TURURI: fibra extraída da entrecasca de uma palmeira muito usada em tecelagem
- VAQUEIRADA: guardiões do boi (40 brincantes) que o protege e desfila em cavalinhos estilizados.
- XEQUE-XEQUE: Instrumento de percussão do Boi-bumbá, espécie de chocalho.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

Almeida, João Ferreira de. *A investigação nas ciências sociais*. Lisboa: Editorial presença, 5ª. Edição, 1995.

Alves, Rubens. *Mares pequenos – mares grandes in As razões do mito*. Org. Regis de Moraes. Campinas: Papyrus Editora, 1988.

Andrade, M. *O movimento modernista: Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

_____ *O turista aprendiz*. São Paulo. Livraria Duas cidades: Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976.

_____ *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica, 30ª ed. 1978.

_____ *Danças dramáticas no Brasil*. (Tomos 1,2,3), 2ª ed., organizada por Oneida Alvarenga: Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL / Pró memória 1982.

Argan. G.C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1988.

Arhein, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira Fontes, 1992.

Assayag, Simão. *Boi-Bumbá: festas andanças e pajelanças*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

_____ *Caprichoso, o boi bumbá de Parintins*. Manaus: Ed. Novo Tempo Ltda, 1997.

Avé- Lallemand, Robert. *No Rio Amazonas* (1859). Belo Horizonte: Editora Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo. 1980, (reconquista do Brasil; vol 20).

_____ *Viagem pelo Norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC. 1952 e 1961.

Bachelard, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

_____ *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*: Editora Martins Fontes. 1ª. Edição, 2002.

Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993, Brasília: Anhembi, 2000.

Barroso, VIII, Juan. *Realismo mágico y lo real maravilloso em el reino deste mundo y el siglo de las luces*. Miami: Flórida, 1956 e 1977.

Barthes, Roland. *Mitologia*. Trad. Rita Biogermino e Pedro de Souza: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 8ª ed. 1989.

_____ *Elementos de semiologia*. Edições 70, 1964.

Basbaum, R. (org.). *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. São Paulo: Cosac & Naif, 1991.

Bastide, R. *Arte e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.

Battcock, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____ (ed.) *La Idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*: Barcelona: Gustavo Gilli, 1973.

Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: obras escolhidas.* vol. 1. S. Paulo: Brasiliense, 1995.

Bense, Max. *Pequena estética.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

Bertold, Margot. *História mundial do teatro.* São Paulo: Perspectiva S.A., 2001.

Braga, S. I.G. *Os bois-bumbás de Parintins.* Rio de Janeiro: Funarte, EDUA, Manaus, Am, 2002.

Brito, R. *Ruptura neoconcreta, neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

Bouillard, J. *A arte da desapareição.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____ *Sociedade de consumo,* Lisboa: Ed. 70, 1995.

Calabrese, Omar. *A linguagem da Arte.* Rio de Janeiro: Globo, 1990.

Campbell, Joseph. *Prefácio ao the living gods of Hait de Maya Deren* ,Syracuse, Nova Iorque: McPherson, 1968.

_____ *O poder do mito.* 12ª ed. São Paulo: Palas, 1995.

Canclini, Nestor-Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: UFR. 1999.

_____ *Culturas híbridas.* São Paulo: EDUSP, 1998.

_____ *Estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: Edusp, 1988.

Capra, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1993.

_____ *O tao da física*. Ed. Cultrix. São Paulo: Pioneira, 1985.

Cardoso de Oliveira, Roberto. *Identidade, etnia, e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1985.

Carvajal, Frei Gaspar de. *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo Capitão Francisco de Orellana*. S. Paulo: Scritta; Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de Españã, 1992, p.1-113. 1988.

Clifford, Geertz . *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zarhar, 1989.

Coelho, José Teixeira. *O que é indústria cultural*, 17ª ed. São Paulo: Brasiliense (coleção primeiros passos n° 8), 1998.

Commerlin, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia (Descoberta do mundo, 28), 1983.

Costa, Bento M. *Boi-Bumbá: um Auto Popular*. Belém: Barra, 1974.

Den, E. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1989.

Dieckmann, Hans. *Contos de fadas vividos*. São Paulo. Ed. Paulinas, 1986.

Duarte, Abelardo. *Folclore negro das Alagoas*. Maceió: Depto. de Assuntos Culturais UFA, 1974.

Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: São Paulo: Martins Fontes. 1997.

_____ *O imaginário: ensaios acerca da ciência e de filosofia da imagem.*
Rio de Janeiro. DIFEL, 1998.

Durkheim, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*; São Paulo. Ed. Paulinas, 1998.

_____ *O imaginário: ensaios acerca da ciência e de filosofia da imagem.* Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

Eco, Umberto. *A estrutura ausente.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____ *Tratado geral de semiótica.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

_____ *Viagem na irrealidade da vida cotidiana.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 1984.

E. Carotini D. Pereya. *Projeto semiótico.* São Paulo: Ed. Cultrix, 1998.

_____ *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso.*
Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Ecoteguy, P. *Nova Objetividade Brasileira.* Rio de Janeiro, Ed. Rocco, Museu de arte contemporânea, 1986.

Elíade, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso.* Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1976 e 1991.

_____ *Mito e realidade.* 4ª ed. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva (Debates, 52). 1972 e 1991.

_____ *O sagrado e o Profano: a essência das religiões.* Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ *O sagrado e o Profano: "a essência das religiões"*. Lisboa: ed. Livros do Brasil.

Epstein, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 2ª. ed., 1986.

Farina, Modesto, *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Editora Edgard Blucher. 2002, 4ª. ed.

Ferrara, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2ª. ed. 1986.

Ferreira, Marieta de Moraes. *entre-vistas: abordagens e usos da história oral*, Rio de Janeiro: FGV, 1994.

Fischer, Ernest. *A necessidade da Arte*. Zahar Editores, 1996.

Fordham, F. *Introdução à psicologia de Jung*. Verbo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

Frazer, Sir James George. *O ramo de ouro*, São Paulo: Círculo do livro, 1982.

Freyre, Gilberto *Casa Grande & senzala*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, p. 1951 e 1983.

Gambini, R. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Editora Axis Múnd / Terceiro nome, 2000.

Geertz, C. *A interpretação das culturas*. Zahar Ed. , 1989.

Gombrich, Meditações sobre um cavalinho de pau. São Paulo: EDUSP.

Goswami. A. *O universo autoconsciente*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

Grinbreg, L. Paulo. *Jung, o homem criativo*. São Paulo: FTD, 1997.

Grof. S. *Além do Cérebro*. São Paulo: Editora MacGraw Hill. 1987.

Hobsbawn, Eric, **Ranger**, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo:Paz e Terra, 1997.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso P.XII*, Editora Brasiliense S.A., 2002.

Ianni, Octavio. *Globalização e transculturação*. Campinas: Tec/Unicamp, abril (primeira versão), 1997.

J, J. Clarke. *Em busca de jung*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

Jimenez, Marc. *Para ler Adorno*, São Paulo: Livraria Francisco Alves. 1977.

Jung, Carl, G. *O espírito da arte e na ciência*.Obras completas. Vol XV, vozes, Petrópolis: RJ, 1991.

_____ *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____ "The struture of the Psyche". Collected Works vol. 09 (Princeton, U.J: Princeton University Press), , p-1, 1967.

_____ "The Structure of the Psyche", em Collected Works, vol 8 (Princeton, N.J.: Princeton University Press), p. 252, 1968.

_____ *A dinâmica do Inconsciente*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

_____ *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1982.

_____ *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 7a. edição, 1963.

Kerenyi, Karl. *Os deuses gregos*. Tradução de Octávio Mendes Cajado: São Paulo. Cultrix. 1994.

Kothe, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito e significado*. São Paulo: Edições 70. 1989.

_____ *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Estrutural, 1975.

Lévi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

Loibil, Elisabeth. *Deuses animais*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

Loureiro, João de Jesus Pais. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém:Obras reunidas, vol.3 e 4, 1998.

Lucena, Célia Toledo: *Arte de lembrar e inventar. (Re)lembranças de migrantes*. São Paulo: Arte& ciência , 1999.

Mafesoli, Michel. *O tempo das tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2ª ed. Trad. Maria de Lurdes Menezes. Rio de Janeiro: Fiorense Universitária, 1998.

Margutti, Mário. *O realismo mágico de J. G. Espinosa*. Rio de Janeiro: Gávea, 1993.

Maynard, Araújo Alceu. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____ *Mito e Realidade*. 4ª. Edição Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, Debates 52, 1991.

_____ *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico religioso*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ *O sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

Megggers, Betty J. *Amazônia: a ilusão de um Paraíso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Menezes, Bruno de. *Boi-Bumbá in obras completas. Vol.2 Folclore*, Belém: Secretaria, Estadual de Cultura. 1993.

Meyer, Marlise. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 1990.

Merlean Ponty, Maurice. "*Escritos Coligidos*", *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Moles, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1968.

Ogden, C.K. e I.A., Richards. *O significado de significado*. Rio de Janeiro, Zahar. 1972.

Oiticica, H. *Nova objetividade brasileira. Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Ortiz, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense. São Paulo: brasiliense, 1996 e 2000.

_____ *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

Osborne, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.

Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

Pedrosa, M. *Forma e Percepção estética,* S. Paulo, Edusp, 1995.

_____ *Da cor á cor inexistente.* Brasília: Editora Universidade de Brasília- UNB, 1982.

Peirce, Charles.S. *Semiótica.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª. Ed., 1995.

_____ *Semiótica e filosofia.* São Paulo, Ed. Cultrix, 1984.

Peirce, Charles S. “Escritos Coligidos”, in Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, vol.36. 1974.

Pereira, Manuel Nunes. *Moranguetá um decameron indígena.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Pignatari, Décio. *Informação, linguagem, comunicação.* São Paulo, Ed. Perspectiva: São Paulo, 1970.

_____ *Semiótica da arte e da arquitetura.* São Paulo:Cultrix, 1981.

_____ *Comunicação Poética.* São Paulo: Editora Moraes, 1997.

Santaella, Lúcia. *O que é semiótica.* São Paulo: Ed. Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1999.

_____ *Teoria geral dos signos – semiose e auto-geração,* 1988.

_____ *Por uma classificação da linguagem visual.* Vol. 4, no.2, nov., 1995.

_____ *Cultura das Mídias.* 2ª. Ed. São Paulo: Experimento, 1994.

_____ *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

_____ *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Santana, Néri, Barão de. *Folklore Brésilien*, Paris, 1889.

Saunier, Tonzinho. *O magnífico folclore de Parintins*. Parintins. Edições Parintintins: Gov. do Estado do Amazonas, 2000.

Searle, R. John. *O mistério da consciência*. Editora Paz e Terra . São Paulo, 1998 .

Silva, Elvan. *Arquitetura & Semiologia*. Ed. Sulina, R.G.S., 1985.

Shorter, Alan W. *Os deuses egípcios*. Trad. Hugo Mader. São Paulo: Cultrix, 1993.

Storr, Antony. *As idéias de Jung*. São Paulo: Cultrix, USP, 1954.

Tarnas, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Russel, 1999.

Teixeira Coelho, J. Netto, *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

Valentin, Andréas & Cunha, Paulo José: *Vermelho, um pessoal garantido*. Rio de Janeiro: Zit Gráfica Editora, 1998.

_____ *Caprichoso: a Terra é Azul*. São Paulo: Hamburgo Donnellely Gráfica Editora, 1999.

Venâncio, P. Filho. *Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil.* In: Ricardo Basbaum (org.) *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções e estratégias.* Rio de Janeiro, Contracapa e Rios Ambiciosos, 2001.

Vespúcio, Américo. *Cartas da Viagem,* Madrid, Alianza, 1986.

Vieira, Sonia. *Como escrever uma tese.* São Paulo: São Paulo: Editora Pioneira, 5ª. Edição, 2001.

Von Franz, Marie Louise. *A Interpretação dos contos de fadas.* São Paulo: Ed. Paulinas, 1990.

Von Sinson, Olga Rodrigues de M. (org). *Os desafios contemporâneos da História Oral.* Campinas: Centro de Memória - Unicamp, 1997.

Wagley, Charles. *Uma comunidade amazônica: estado de homem nos trópicos.* 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1998;

Weil, P. *Holística: uma nova visão e abordagem do real.* São Paulo: Ed. Palas Athena, 1998.

Zamboni, Silvio. *A pesquisa em arte.* Campinas, SP: Editora autores associados, 1998.

Zaninni, Walter. *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo. Inst. Moreira Salles. Fund. Djalma Guimarães, 2 vol, 1983.

Zílio, C. Resende. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.* Artes Plásticas e Literatura, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

Teses

Bonnemasou, V.L.V. *O desenho à luz da semiótica: A representação ao nível de primeiridade:* Tese de Doutorado, USP – SP. 2000.

Braga, S. I. G. *Os bois-bumbás de Parintins*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP, 2001.

Nogueira, Wilson de Souza. *As festas populares da Amazônia nas redes de comunicação*. Dissertação – Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Dez/ 2002.

Artigos em Revistas

Arantes, O. “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, no.7, agosto de 1983.

Ascott Roy.”Arte emergente: interativa, técnicoarte, tecnoética, e úmida”. *Concinitas*, 2 jan./jun. 1999.

Bonnemasou, V.L.V. ”Integração das Artes e a Pós modernidade”. *Significação*, 18 nov/2003, São Paulo: Anablume Editora, Comunicação.

Boccaro, E. G. “As Questões das artes e do design e a convergência das mídias através da tecnologia computacional: o surgimento de linguagens híbridas no contexto da comunicação social contemporânea”. *Trilhas: cadernos da Pós Graduação do Instituto de Arte / Unicamp*, Campinas: ano, vol., n.2 ,1999, p.85 –89.

_____ “Correlação signo arquétipo, um modelo analítico em formação para a pesquisa do fenômeno da ambientalização na arte contemporânea”. *Trilhas: cadernos da Pós Graduação do Instituto de Artes / Unicamp*, Campinas: ano 3, vol.3, n.2 ,1999, p.72 – 77.

_____”Reflexões analítico-críticas para uma abordagem epistemológica, holopistemológica, semiótica e psicanalítica na pesquisa em arte contemporânea”. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes / Unicamp*, ano 1, vol.1, n.1 ,1997. p.72.

“Análise semiótica do design”. São Paulo. *Edição do Autor*. 1980

Faria, Cardoso, Haydée Dourado de. ”Corpo e História frente à globalização”. *Trilhas; Cadernos de Pós-Graduação. Instituto de Artes / Unicamp*, ano, 1 vol.2 n4, pág 145-148. Amadeus no. 17, ANJU FHYCS, 2001.

Galvão, Eduardo. “Boi-Bumbá, versão do Baixo Amazonas”. *Anhembi*”: São Paulo.Vol. 3. no. 08, 1955.

Halbwachs, Maurice.“A memória coletiva”. São Paulo: *Vértice: Revista editora dos tribunais*, 1990.

Klabin, V.M. “A questão das idéias construtivas no Brasil: o momento concretista”. *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, no.1, março de 1985-88.

Matesco, Viviane F. Hélio Oiticica: “A questão de estrutura-cor”. *Revista Gávea. PUC*, São Paulo, 1988.

Pignatari, D. “Entrevista a Marion Strecker Gomes”. São Paulo: *Cadernos Arte São Paulo*, n.16, p.01-6. 1988

Plaza, Júlio.”Arte, ciência, Pesquisa, relações”. *Trilhas; Cadernos de pós graduação do Instituto de Artes/Unicamp - Campinas. 7-A 1997. vol. 06.*

Sadi, Sabóia, Maria Luiza. “Arte Contemporânea e o ensino contemporâneo em Arte: A proposta do Ensino Produtor em Arte”. *Concinitas*, 2, jan/jun. 1999. Amadeus, no. 17, *FHY CS – ANJU*, 2001.

Zílio, C. “Modernidade efêmera: anos 80 na Academia, 180 anos de Escola de Belas Artes”, *Anais do Seminário EBA 180, UFRJ*, 1996.

Zimmermann, Elisabeth B. “Reflexões sobre os contos de fada”.Unicamp pp. 1-2. (s.d) .

_____”Mitos e Arquétipos”. *Exposição de obras de Boccara, 2003*
Galeria Unicamp, Campinas.

Outros específicos

“Especial Parintins”.*Revista Amazônia 21*. 2000.

“Parintins”. *Revista oficial do Festival. Manaus: AMAZOM BEST 2002-2004.*

“Parintins”. Informativo da secretaria do turismo, Manaus.

“Festival de Parintins” *Amazon VIEW*. Pará, Belém, AM:EDIGRAM: Ed. Gráficas da
Amazônia, 2002/2004.

Garantido 2003 / 2004. Manaus: Grafisa, Gráfica e Ed. Ltda.

Caprichoso 2003/ 2004. Manaus: Grafisa, Gráfica e Ed. Ltda.

Regulamento do XXXVIII e XXXIX Festival Folclórico de Parintins.

Apostilas

Plaza, Júlio. “Análise da pintura Guernica” USP/ Unicamp.

DICIONÁRIOS:

Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Belo Horizonte: Itatiaia, p.1-811.1988.

_____ *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1979 e 1988.

Chevalier, J. ; Ghee Bratn, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes gestos, formas, figuras, cores, números*, 9 ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva-, 2001 1ª. Edição. pág. 146.

Dicionário de artes plásticas no Brasil. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

Novo dicionário da língua portuguesa 2ª. E. 32ª. Impressão Ed. Nova Fronteira 1986 pág.80.

Videografia:

Parintins 1997 a 2004. Documentários do festival produzidos por emissoras de TV de Manaus.

Jornais:

Manaus: “A Crítica”, “Amazonas em Tempo”, “O Estado do Amazonas” e “Diário do Amazonas”.

Catálogos

Pinturas de Boccara - Galeria de Artes da Unicamp 04-05-1998.