

A ESPETACULARIZAÇÃO DA FESTA DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS: NOVOS MODOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Marivaldo Bentes da Silva*

Resumo

Este artigo expõe uma parcela pequena, porém, expressiva, dos resultados da pesquisa de Mestrado sobre a festa do boi-bumbá de Parintins¹, realizada junto ao PPGAV-EBA-UFBA², no período de 2007 a 2009. São resultados que dão atenção a um campo que reclamava por reflexões teóricas mais aprofundadas: os modos de produção artística e seus desenvolvimentos. Nesse sentido, foram valorizadas as variações processadas nos bastidores do evento, as quais originaram formas cada vez mais avançadas de preparação das apresentações dos bumbás. Tal escolha não significou despreço pelo instante do espetáculo e sim uma tentativa de transpor o nível epidérmico em que se encontravam os exames sobre o tema da produção artística, contribuindo para uma compreensão global da festa de Parintins.

Palavras-chave: Boi-bumbá de Parintins. Produção Artística. Espetacularização. Artes Visuais.

Resumen

Este artículo expone una pequeña parcela, mas, expresiva de los resultados de la investigación sobre la fiesta del *boi-bumbá* de Parintins, realizada junto al PPGAV-EBA-UFBA, en el período de 2007 a 2009. Son resultados que dan atención a un campo que reclamaba por reflexiones teóricas más profundas: los modos de producción artística y sus desarrollos. En ese sentido, fueron valorizadas las variaciones procesadas en los bastidores del evento, las que originaron formas cada vez más avanzadas de preparación de las presentaciones de los *bumbás*. Tal selección no significó desprecio por el instante del espectáculo y si una intención de transponer el nivel epidérmico en que se encontraban los exámenes sobre el tema de la producción artística, contribuyendo para una comprensión global de la fiesta de Parintins.

Palabras clave: Boi-bumbá de Parintins. Producción Artística. Espectacularización. Artes Visuales.

INTRODUÇÃO

A dissertação de Mestrado intitulada *A espetacularização da festa do Boi-bumbá de Parintins: novos modos de produção artística*, desenvolvida sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba e defendida em agosto de 2009, teve como objetivo investigar as conexões estabelecidas entre a transformação das apresentações dos grupos de bumbás Garantido³ e Caprichoso⁴ (ocorridas na cidade de Parintins) em espetáculo de entretenimento e as mudanças em seus modos de produção artística.

Isso significa que, diferente da maioria das publicações existentes sobre o assunto, que oferecem uma visão, digamos, fechada no espetáculo, no momento do consumo, detivemos nossa atenção em seus bastidores, ou seja, em seu movimento construtivo. A propósito, o filósofo Régis Debray (1996) possui uma frase que, em nossa opinião, define muito bem o teor da pesquisa realizada: “Antes de refletir sobre o que as coisas querem dizer, tentemos compreender como elas são feitas. [...] É uma humildade, uma paciência, um respeito pelas coisas e pelo homem – pelas coisas feitas pelo homem e pelo homem que fabrica as coisas”. Se considerarmos seriamente tais palavras, poderemos dizer que nossa preferência pelo estudo das atividades preparatórias da festa de Parintins não favoreceu apenas o conhecimento de uma parte de sua realidade que comumente se encontra vedada ao olhar externo. Isto é, não tocamos apenas na questão da construção das “coisas”. Nossa escolha, em algum grau, nos permitiu atribuir à mão-de-obra das inúmeras pessoas atuantes nesse campo o valor que, não raro, é ofuscado pela grandiosidade da própria festa que produzem.

QUADRO GERAL DA FESTA E DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

O objetivo estabelecido para a pesquisa, ou seja, investigar como as mudanças ocorridas na instância da produção artística da festa dos bumbás se estruturam na dinâmica de sua massificação, nos colocou diante de uma necessidade capital: conhecer o estágio inicial da referida prática festiva e, o mais importante, as primeiras formas de trabalho daqueles que se ocupavam das questões artísticas. Afinal, como entender o estado atual de um processo, suas prováveis etapas de desenvolvimento, constatar mudanças e permanências, sem visitar sua origem? Por tais razões, empreendemos uma exaustiva busca a documentos ligados à festa, priorizando aqueles que tratavam de seu surgimento em Parintins, no intuito de desenhar um panorama, por assim dizer, satisfatório da questão. A lamentável incipiência desses registros, no entanto, nos fez recorrer a outros tipos de fontes, como o relato⁵ de pessoas que vivenciaram estágios distintos de maturação da festa. A soma dessas informações nos permitiu construir um quadro geral da festa e da produção artística, cujos aspectos principais são expostos a seguir.

A trajetória dos bumbás Garantido (Figura 1) e Caprichoso (Figura 2) teve início na década de 1910, seguindo a mesma tradição identificada em outras regiões onde a brincadeira se faz presente, tradição que lhe imprime uma dimensão religiosa. Ricardo Biriba (2005, p. 109) explica que, em algumas cidades do Nordeste, a exemplo do Maranhão, “os santos juninos Santo Antônio, São João, São Pedro, São Paulo e São Marçal recebem o bumba-meu-boi como oferta ou oferenda dos seus brincantes no cumprimento de promessas”. Em sua versão amazônica, a festa conservou, pelo menos inicialmente, sua conotação religiosa, a qual se tornou a motivação para a fundação de Garantido e Caprichoso. Segundo Allan Rodrigues (2006, p. 69), após terem migrado do Crato, no Ceará, para Parintins, os idealizadores do bumbá Caprichoso, os irmãos Antônio e Roque Cid, “fizeram uma promessa a São João Batista para obterem prosperidade na nova cidade”. O cumprimento se efetuaria através da brincadeira de boi que, tal como ocorre em outras localidades, seria realizada durante as festividades juninas. Lindolfo Monte Verde, por sua vez, que responde pela origem do Garantido, também se valeu de uma promessa para resolver um problema pessoal, direcionando-a, inclusive, ao mesmo santo recorrido pelos irmãos Cid. “Quando atingiu a maioridade, o pescador foi acometido por uma doença grave e, temendo a morte, fez uma promessa a São João Batista: ‘Se ficasse curado, enquanto vida tivesse, colocaria um boi nas ruas para alegrar as pessoas’” (RODRIGUES, 2006, p. 60). Em ambos os casos, os pedidos foram atendidos e o compromisso honrado através de cortejos que percorriam despretensiosamente as ruas da cidade, sendo liderados por bois-alegóricos e animados pelo som de tambores, versos de desafio e toadas.



Figura 1 – Boi-bumbá Garantido
Fonte: Material de divulgação



Figura 2 – Boi-bumbá Caprichoso
Fonte: Material de divulgação

Comentemos agora sobre a situação da produção artística. O que nossas pesquisas de campo nos permitiram constatar é que a finalidade quase que essencialmente religiosa dos cortejos exercia forte influência sobre o trabalho dos artistas, levando-o a assumir toda uma gama de práticas específicas. A principal delas diz respeito ao envolvimento direto dos fundadores dos grupos com a produção do aparato usado nas apresentações, envolvimento que, pelo fato de não os manter confinados à organização e também ao financiamento, acabava revelando todo o seu empenho para o cumprimento da promessa realizada. Vejamos o que disse Maria do Carmo Monte Verde sobre a atuação do pai, Lindolfo, junto à produção artística do Garantido:

O Garantido nasceu de idéia dele. O meu pai começou essa brincadeira de idéia e conseguiu fazer as músicas, os versos, os cavalinhos, as lanças, o boi, tudo. Tudo idéia dele. Minha avó [Alexandrina], que morreu com cento e dez anos, era quem fazia as fantasias de todo o povo, de todos os participantes. Ele [Lindolfo] comprava as peças de fazenda [tecido] e a minha avó costurava conosco. Nós só trabalhávamos 'pro' boi. (MONTE VERDE, 2008)

A declaração não deixa dúvidas quanto ao papel ativo que Lindolfo desempenhou na produção artística do grupo que dirigia, o que nos leva a pensar que a festa era muito mais do que um mero instrumento para pagamento de promessa, operando como um meio através do qual dava vazão à sua criatividade, supria suas necessidades sensíveis e imaginativas. O depoimento também é importante em outro aspecto: deixa perceber que as atividades de cunho artístico não eram desenvolvidas pelo fundador do Garantido em total isolamento e sim em conjunto com outras pessoas, cujos esforços eram direcionados para o cumprimento das tarefas práticas. Isso quer dizer que a produção artística foi impregnada por métodos colaborativos desde seu estágio inicial, abrindo caminho para a infiltração de um elemento que acompanhou como parte ativa o evoluir da festa: os auxiliares.

Como processo natural, o desenvolvimento dos cortejos tornou a feitura das obras uma ocupação que não mais pôde ser sustentada unicamente pelos dirigentes e seus familiares, sendo imperativo que outras pessoas fossem acionadas. Assim, os

brincantes⁶ que atuavam no “auto do boi”⁷ também abraçaram a condição de produtores, se ocupando basicamente da confecção das peças que usavam no cortejo. Deusite Venâncio da Costa⁸ foi um desses brincantes que se aproximaram da festa na ocasião da ampliação das responsabilidades do terreno artístico. Infelizmente, quando empreendemos as primeiras pesquisas em Parintins, Didi Faz Tudo, como também era conhecido o referido brincante, já havia falecido, restando-nos conhecer suas experiências junto à festa através do depoimento de seus familiares e amigos. Sem dúvida, os dados oferecidos por Cleonice Alfaia, filha de Didi Faz Tudo, constituíram os mais valiosos, sobretudo porque lançaram raios de luz sobre a participação dos brincantes na produção do aparato cênico e sobre outros aspectos que marcaram a referida instância antes da conversão da festa em prática massiva e espetacular. Consultemos uma de suas colocações:

Meu pai confeccionava a fantasia aqui mesmo em casa. Sempre foi em casa. Ele tinha um barracão lá atrás, todo em palha. Agora, não dá ‘pra’ ver porque já foi desmanchado. Lá, ele fazia os trabalhos dele. Ele [Didi Faz Tudo] tinha o hábito de fazer tudo. Aliás, como sempre foi. Depois é que nós ajudamos ele. Ele não tinha ajuda de outras pessoas de fora, além de casa. [...] Eram os próprios filhos, depois eram os netos. (ALFAIA, 2008)

O depoimento acima é útil por duas razões: primeiro, porque esclarece que a produção artística se concentrava em unidades domésticas e, segundo, porque informa que o trabalho ali desenvolvido, assim como no caso de Lindolfo Monte Verde, também era caracterizado por métodos colaborativos. Interessa-nos teorizar sobre o primeiro aspecto, já que o segundo não indica outra coisa senão que a formação dos grupos de trabalho era determinada pelas relações de parentesco. Cremos que a pouca complexidade da festa, fortalecida pela quantidade irrisória de brincantes, tinha grande influência sobre o caráter doméstico da produção de Didi Faz Tudo e, provavelmente, de outras pessoas ligadas diretamente ao cortejo, pois não tornava imperativo o uso de espaços amplos, capazes de manter reunidos, em um só lugar, os produtores e suas obras. Por outro lado, a ocorrência das residências como unidades básicas da produção sugere uma fusão da atividade artística com outras atividades que nos impede de diferenciar ou mesmo crer em uma oposição absoluta entre a existência

diária e os preparativos da festa, estes últimos nada mais seriam do que uma profunda continuidade do cotidiano.

Cumprir mencionar que o revestimento da produção artística com um caráter doméstico permitia que seus agentes ampliassem gradativamente sua autonomia individual. Afinal, cada um deles desenvolvia seu trabalho em um espaço específico, longe dos olhos e, por conseguinte, da gerência dos dirigentes dos grupos de bumbás. As unidades de trabalho, nesse caso, operariam como partes de um sistema de produção fragmentado. As palavras de Cleonice Alfaia são mais uma vez exemplares: “Na parte da criação da fantasia, ele [Didi Faz Tudo] não admitia que ninguém o ajudasse. Nem o pessoal do ‘boi’. Só era ele mesmo. Os meninos davam opinião, mas ele não aceitava. Tinha que ser só a dele mesmo. Tinha que fazer do jeito que ele queria” (ALFAIA, 2008). Tal informação habilita-nos a dizer que Didi Faz Tudo se valia da concentração do trabalho artístico no âmbito de sua residência para usufruir de total autonomia. Tanto é verdade que nem mesmo os dirigentes e outros artistas do grupo de que participava, citados através da expressão “pessoal do boi”, eram capazes de condicionar sua prática, colaborando para que sua “liberdade” para produzir não sofresse maiores alterações. Caso aceitemos que a livre iniciativa também era recorrente na prática dos artistas contemporâneos de Didi Faz Tudo, será possível julgar a autonomia de trabalho como um traço relevante da produção artística nas primeiras décadas de sua existência dos bumbás.

O resultado do trabalho da classe artística passou a emergir de modo mais aparente e marcante a partir do ingresso dos bumbás Garantido e Caprichoso no Festival Folclórico, mais precisamente quando suas apresentações passaram a gravitar ao redor da idéia de competitividade, fato que acabou tornando o aspecto visual tão relevante quanto o teatral.

O TRABALHO ARTÍSTICO E A IDÉIA DE COMPETIÇÃO

Um dos grandes contribuintes para a espetacularização da festa do boi-bumbá e, por conseguinte, para a remodelação das formas de produção artística foi o Festival

Folclórico, um evento criado em 1965, sob o pretexto de se criar uma nova alternativa de entretenimento para a comunidade local. O quadro de atrativos do evento era composto por diversos grupos de dança populares, como pastorinhas, quadrilhas e boi-bumbá, este último sendo representada por Garantido e Caprichoso. A princípio, não havia qualquer interesse por parte dos organizadores do festival em usá-lo para promover competições entre os grupos participantes. Porém, o forte apelo popular causado pelas aparições de Garantido e Caprichoso acabou fazendo com que novos objetivos florescessem. Assim, em 1968, teve início a era das disputas de arena, uma era que favoreceu apenas os dois bumbás, já que os demais grupos permaneceram imunes aos efeitos da nova decisão.

O que interessa diretamente a este debate é que a assimilação da idéia de competição pelo Festival Folclórico fez com que o trabalho artístico ligado aos bumbás recebesse um golpe decisivo, já que levou o artista a produzir cada vez mais para os outros. Agora, suas obras, mais do que chamar atenção, deveriam ser dignas de aprovação. O resultado da refuncionalização do evento não poderia ter sido outro: uma propaganda persuasiva a favor do novo. Se valendo da autonomia que lhe era resguardada desde o período das ruas, a classe artística passou a buscar todo tipo de “novidade” que pudesse ser útil na disputa. É como se a competição envolvendo os bumbás tivesse transformado o Festival Folclórico em um mercado ameaçado pela saturação, no qual os artistas veriam no desenvolvimento contínuo de novidades o meio principal de manter o interesse daqueles que o consumiam.

Um dos grandes contribuintes para a diversificação dos elementos empregados na cênica foi o contato dos artistas com as “formas modernas” de arte, viabilizado pelos meios de comunicação de massa, em especial pela televisão. Se deixando envolver pela experimentação, os artistas de ambos os grupos passaram a extrair das imagens televisivas os aspectos que lhes chamavam a atenção, validando-os no Festival Folclórico como ações inovadoras. Do carnaval de Olinda/PE, por exemplo, foram extraídos os bonecos gigantes; dos concursos de misses, as mulheres vestidas de maiô, faixa e coroa; das escolas de samba cariocas e paulistas, a exuberância das fantasias e os carros alegóricos, rebatizados de alegorias. Tais exemplos representam

apenas uma parcela da constelação de elementos externos que foram incorporados à cênica dos bumbás em virtude das disputas, num movimento comparável ao processo de *bricolage*. Com efeito, os artistas dos bumbás, trabalhando em um único fluxo, buscaram combinar elementos próprios da festa com os que eram absorvidos de outras expressões culturais, tendo em mente apenas o impacto dessa combinação sobre o público e a comissão julgadora. Não raro, esses novos componentes passavam por adaptações, como se houvesse a intenção de desvinculá-los do estigma de cópia. Essa ação, entretanto, não era capaz de impedir que se reconhecesse o dado e o tomado, o que era próprio do que era emprestado, já que os elementos que fluíam no interior da festa não deixavam de se conservar estranhos uns aos outros.

Se por um lado, os resultados do movimento de inovação foram capazes de capturar o gosto da massa de espectadores, sendo, em alguns casos, decisivos para a vitória de determinado bumbá, por outro, abriram espaço para o surgimento de diversas especulações, entre elas, a possível “carnavalização” da festa, justamente porque esta foi aos poucos se tornando semelhante às Escolas de Samba. Nesse sentido, mudanças começaram a se processar no campo da administração das questões artísticas, objetivadas pelos dirigentes dos grupos, evitando, pelo menos aparentemente, neutralizar o vício imitativo dos artistas.

No bumbá Garantido, os sinais desse novo momento surgiram no início da década de 1980, quando parte dos administradores e alguns colaboradores passaram a realizar reuniões nas quais discutiam e planejavam os mais variados aspectos das apresentações, assumindo, assim, a “montagem do espetáculo” (FARIA, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 122). Foi o ensaio de um salto em direção ao possível, ou seja, à criação de um sistema de trabalho baseado na diferenciação técnica das atividades, onde a massa de artistas, até então responsável pelas diversas funções do processo, participaria basicamente da concretização das propostas. Esse movimento de revisão das práticas artísticas, identificado no bumbá Garantido, também encontrou terreno fértil nos domínios do Caprichoso. Odinéia Andrade, que participou ativamente dessas primeiras mudanças, explica: “Nós ainda não éramos uma associação como é hoje,

mas nós já tínhamos um setor artístico, onde congregávamos pessoas que discutiam o que ia se colocar na arena” (ANDRADE, 2008).

Os núcleos formados em ambos os grupos para o gerenciamento das questões artísticas prepararam terreno para uma nova alternativa de produção, precedendo dois importantes segmentos: Conselho de Artes (Caprichoso) e à Comissão de Arte (Garantido), o primeiro sendo implantado no final da década de 1980 e o segundo às vésperas do ano 2000. Cremos que a criação dos departamentos de arte, como também são chamados tais núcleos, partiu do mesmo princípio, no caso, a eliminação da sobreposição de papéis. Afinal, o trabalho de seus membros (pesquisadores, músicos e também artistas plásticos) foi direcionado para o planejamento e fundamentação das apresentações e ainda o acompanhamento de seu processo construtivo, enquanto o do restante dos agentes da produção ficou quase que restrito à execução do que foi planejado.

Os departamentos de arte constituem apenas a primeira de uma série de mudanças processadas na instância da produção artística, a qual também incluiu alterações nas condições de trabalho dos artistas e seus auxiliares. Como dito, na fase inicial da festa, a produção dos elementos usados na cênica apresentava um caráter fragmentário, isso porque as pessoas responsáveis por dinamizá-la, desenvolviam as atividades que lhes eram resguardadas dentro de suas próprias residências. No entanto, a necessidade cada vez mais premente de integração das partes dispersas da produção, somada a outros fatores de igual relevância, mudou profundamente essa realidade de trabalho, levando os dirigentes de cada grupo de bumbá a adquirir, a partir do final da década de 1980, grandes armazéns de uma extinta fábrica de juta, os quais, após terem sofrido complexas reformas, passaram a acomodar artistas, materiais usados na produção, obras em fase de construção e também finalizadas. Com a concentração da classe artística em um único espaço, aqueles que se ocupavam da administração do processo passaram a ter maior conhecimento e, sobretudo, domínio de seu evolver, podendo atuar na disciplinarização e no controle da conduta de seus subordinados. Para assegurar a eficiência desse novo sistema de trabalho, os departamentos de arte foram estrategicamente implantados no interior dos galpões.

A questão, portanto, pode ser resumida da seguinte maneira: à medida que os artistas e seus auxiliares foram transferidos das unidades domésticas para locais de propriedade dos grupos de que participavam, o desenho fragmentado da produção artística, registrado desde o período em que a festa existia sob o signo de brincadeira de rua, pôde ser relativamente modificado. Fala-se em uma modificação relativa porque a prática de ocupação de lugares improvisados não foi eliminada por completo, sendo estes, ainda hoje, aproveitados para a feitura e armazenamento de peças de pouca complexidade. O que é significativo para o nosso debate é que, mesmo distantes dos galpões e, conseqüentemente, das sedes do Conselho e da Comissão de Arte, estas unidades não efetuam seu trabalho dentro de uma lógica própria, como se sustentassem a vida quase póstuma dos antigos modos de produção. Pelo contrário, seus ocupantes atuam sob a direção que é dada pelos membros dos departamentos de arte.

O deslocamento de parte da classe artística para os galpões foi seguido de outras mudanças, como a limitação do acesso aos espaços de produção, a administração do tempo e do ritmo de trabalho, a cristalização da prática do coletivismo, etc. Infelizmente, as poucas páginas disponíveis nos impedem de discutir tais questões de modo aprofundado, tal como surgem no conteúdo da Dissertação. Por isso, falaremos apenas da difusão da realização do trabalho em formas coletivas, uma mudança que, além de ser o resultado de um longo processo de maturação das formas de trabalho, dialoga vigorosamente com as primeiras informações que dispomos neste artigo sobre a produção artística dos bumbás.

A divisão das tarefas, da qual deriva o coletivismo, é hoje empregada em praticamente todos os ramos da produção artística, desde aqueles ligados à confecção de peças de pequeno porte, tais como fantasias e adereços, aos que estão relacionados à feitura de obras mais complexas, a exemplo das alegorias. Essa absorção maciça da fragmentação pelo trabalho artístico exerce efeitos bastante positivos sobre seu rendimento: por um lado, torna-o menos laborioso, já que cada pessoa passa a se ocupar de uma fração das atividades, e, por outro, aumenta o espírito de cooperação entre os membros das equipes, integrando organicamente suas

ações e construindo relações baseadas na solidariedade. Um depoimento que ilustra bem essa realidade é o de Adriana Oliveira, que auxilia a feitura de fantasias: “A gente trabalha como uma linha de produção: uma pessoa vem e faz uma parte. Aí, vem outra e cola outra peça. E, assim, vai adiantando bastante o trabalho” (OLIVEIRA, 2009). Nota-se que o esquema das atividades de produção consolidou-se como um esquema de interação, não tanto pela capacidade que estas possuem de se encaixarem umas nas outras, mas pela situação de interdependência experimentada pelas pessoas que as realizam, interdependência que, como sugeriu a entrevistada, promove o “adiantando”, ou melhor, a fluidez do processo.

Um outro aspecto da declaração de Adriana Oliveira nos chama atenção: sua visão do trabalho artístico como “uma linha de produção”. De fato, é possível traçar certa analogia entre a produção industrial em geral e a feitura das obras destinadas ao Festival Folclórico, sobretudo porque este último deixou-se, aos poucos, infiltrar e remodelar por técnicas e processos característicos do trabalho fabril, como a diferenciação técnica e a sistematização das atividades. Essa dimensão, por assim dizer, “industrializada” da festa não é comentada apenas por seus produtores, sendo igualmente abraçada e divulgada pelas publicações que a tomam como assunto. Vejamos algumas citações: “Dezenas de pessoas, de todas as idades, participam do trabalho dessa fábrica de encantamento” (ZAPPA, 2002, p. 70), “isso aqui vai funcionar como uma fábrica” (GÓES, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 129), “fábrica da emoção” (VALENTIN, 1999, p. 159), “fábrica folclórica” (RODRIGUES, 2006, p. 43). São comentários como estes que indicam o nível de complexidade da produção artística dos bumbás, reconhecendo, indiretamente, a contribuição de cada variação que atravessou sua complicada trajetória. Ao mesmo tempo, mostram que o sistema de trabalho que reveste a preparação da festa parintinense em nada deve ao sistema ligado a outras formas de arte, que também parecem ter incorporado a essência do trabalho fabril, como o cinema, a televisão e as próprias Escolas de Samba cariocas e paulistas, estas que, por vezes, serviram de inspiração para os artistas locais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A festa do boi-bumbá de Parintins mostrou-se um campo privilegiado para se perceber a rapidez e a multiplicidade de modificações que são introduzidas nos modos de produção artística das festas populares, quando adaptadas aos hábitos estéticos e recreativos do turismo. Afinal, depois que os grupos Garantido e Caprichoso deixaram as ruas para realizar competições no âmbito do Festival Folclórico, assumindo um caráter desenhado conforme os princípios mercadológicos de massificação, uma corrente consistente de mudanças na instância da feitura dos elementos cênicos passou a assinalar sua trajetória, compondo o estado da produção artística que vislumbramos na atualidade. A criação dos departamentos de arte (que promoveu a diferenciação técnica das atividades, impondo, assim, limites à livre iniciativa da classe artística), a compra dos galpões, a transferência dos produtores para os novos espaços, a impregnação definitiva do trabalho por métodos colaborativos (que convidamos a refletir sobre a questão da autoria), foram algumas das mudanças aqui apressadamente discutidas, mudanças que ajudaram a criar aquela fratura existente entre as formas de trabalho registradas antes e depois da absorção de Garantido e Caprichoso pelo Festival Folclórico, fato que pode ser lido como o ponto de partida para a espetacularização de suas apresentações.

REFERÊNCIAS

ALFAIA, Cleonice. Depoimento 22 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio.

ANDRADE, Odinéia. Depoimento 20 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio.

BIRIBA, Ricardo Barreto. **Parintins cidade ritual: boi-bumbá, performance e espetacularidade**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, UFBA.

DEBRAY, Régis *et al.* **O império das técnicas**. Entrevistados por Ruth Scheps; Tradução Maria Lúcia Pereira – Campinas, SP: Papyrus, 1996.

MONTE VERDE, Maria do Carmo. Depoimento 17 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio.

OLIVEIRA, Adriana. Depoimento 23 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio.

RODRIGUES, Allan S.B. **Boi-bumbá**: Evolução – Livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins. Manaus: Editora Valer, 2006.

VALENTIN, Andréas. **Caprichoso**: A terra é azul. The Amazon music and dance festival. Rio de Janeiro: A. Valentin, 1999.

ZAPPA, Regina. **Os QGs**: onde o mistério vira arte. In: Revista Parintins Cultura e Folclore. XXXVII Festival Folclórico de Parintins. Rio de Janeiro, nº 3, jun. 2002.

NOTAS

* Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia e Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Amazonas. Tem se dedicado ao ensino e pesquisa nas áreas de Arte e Cultura Populares e História da Arte Brasileira. E-mail: marioartes_ba@hotmail.com

¹ Cidade do interior do Estado do Amazonas, localizada a cerca de 150 km de sua capital, Manaus.

² Programa de Pós - Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

³ O coração e as cores vermelho e branco constituem os símbolos que definem este bumbá, também conhecido como “Boi do Povão”.

⁴ Considerado o “Boi da Elite”, este bumbá é reconhecido pela estrela e pelas cores azul e branco.

⁵ Embora as palavras dos entrevistados tenham sido transcritas na íntegra, elas não foram assim dispostas neste artigo. Para que o discurso se tornasse mais objetivo, foram necessárias leves alterações no conteúdo, como a subtração de palavras repetidas seqüencialmente. Gírias e outros vícios de linguagem, no entanto, foram considerados para que se conservasse parte do vigor da fala dos informantes.

⁶ Recebem esta denominação as pessoas que participam diretamente da cênica, incorporando personagens ou tocando algum instrumento.

⁷ Cênica característica da brincadeira do bumba-meu-boi (o termo “boi-bumbá” circula apenas na região Norte), envolvendo o casal Pai Francisco e Mãe Catirina, um fazendeiro, um padre, um pajé, alguns índios e, o principal, um boi, cuja morte e ressurreição compõem o fio condutor da narrativa.

⁸ De acordo com Cleonice Alfaia, Didi Faz Tudo (que faleceu em 2006) havia se aproximado da festa ainda adolescente, em virtude de uma promessa de saúde feita por seu pai a São João Batista. Ao ser atendido, começou a participar ativamente dos cortejos do bumbá Garantido, permanecendo a ele vinculado por cerca de oitenta anos.