

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

SOCORRO DE SOUZA BATALHA

**PARINTINIZAÇÃO: OS FLUXOS CULTURAIS DO WÃNKÕ KAÇAUERÉ EM
FESTAS POPULARES NA AMAZÔNIA**

Manaus
2020

SOCORRO DE SOUZA BATALHA

**PARINTINIZAÇÃO: OS FLUXOS CULTURAIS DO WÃNKÕ KAÇAUERÉ EM
FESTAS POPULARES NA AMAZÔNIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social na área de concentração de Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira

Manaus
2020

SOCORRO DE SOUZA BATALHA

**PARINTINIZAÇÃO: OS FLUXOS CULTURAIS DO WÃNKÕ KAÇAUERÉ EM
FESTAS POPULARES NA AMAZÔNIA**

Aprovado em 09/07/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira - Presidente
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida – Membro Interno
Universidade Federal do Amazonas – UFAM/UEA

Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira da Silva - Membro Interno
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Luciana Gonçalves de Carvalho - Membro Externo
Universidade Federal do Oeste do Pará - UFOPA

Profa. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral – Membro Externo
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Manaus
2020

Ficha Catalográfica

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

B328p Batalha, Socorro de Souza
Parintinização: os fluxos culturais do Wãnkõ Kaçaueré em festas populares na Amazônia / Socorro de Souza Batalha . 2020
246 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: João Pacheco de Oliveira
Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Fluxos culturais. 2. Sociogênese. 3. Configuração social. 4. Festas populares. 5. Parintinização. I. Oliveira, João Pacheco de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

Dedico

*In memoriam ao agricultor residente da margem do Rio Amazonas, que me ensinou a ler, meu
pai Orestes Batalha.*

*A agricultora, lutadora, corajosa, que me chamou aos 12 anos de idade e disse que eu
deveria sair do sítio para estudar, minha mãe
Natalina Batalha.*

*A incentivadora e educadora, que apoiou todos os irmãos na vida e nos estudos, minha irmã
Oriane Batalha.*

AGRADECIMENTOS

Em um contexto de crise da democracia e de retrocesso na área da educação, escrever uma tese de doutorado é um desafio e terminar a redação do texto é um ato de resistência.

À FAPEAM, pela bolsa de doutorado que permitiu realizar a pesquisa de campo e cursar as disciplinas do doutorado.

Aos meus amigos do Grupo de Pesquisa Maracá – UFAM, pelas conversas e debates iniciais da pesquisa. Agradeço, especialmente a coordenadora Deise Lucy Montardo, minha orientadora do TCC, dissertação e por dois anos e meio da tese de doutorado, por todas as oportunidades, incentivos e inserção na pesquisa antropológica.

Ao professor João Pacheco, pela generosidade, paciência e cordialidade em aceitar orientar uma pesquisa em andamento. Grata por todas as discussões e direcionamentos que o trabalho e a escrita passaram a abordar.

Agradeço à banca de qualificação composta pela professora Ana Carla Bruno e Luciana Carvalho, por toda a leitura cuidadosa e apontamentos imprescindíveis para a finalização dessa pesquisa.

Ao Alvatir Carolino por todas as contribuições críticas ao trabalho e afetuosamente por me proporcionar estrutura para escrever a tese depois de um ano sem bolsa. Agradeço por estar sempre por perto, disposto a lutar e ensinar o caminho. Aos amigos que foram fundamentais nos momentos bons e difíceis na escrita da tese, Eriki Aleixo, Rondinelle Coelho, Juliene Santos, Josias Sales, Wender Araújo e Magela Ranciaro.

Agradeço a família Batalha por compreender as minhas ausências e incentivar os meus sonhos. Primeiramente aos meus pais, Orestes Batalha (In memória) e a minha mãe Natalina Batalha, que desde cedo mostraram que o estudo era oportunidade e conquista. As onze mulheres Batalha que me inspiram por suas forças, lutas e companheirismos. Aos dez homens que compõem a família Batalha por nos ouvirem e nos deixarem atuar como protagonistas. Sou imensamente grata por existirem em minha vida!

Ao grupo Wãnkõ Kaçaueré por toda a disponibilidade e dedicação com a arte, Fabiano Alencar, Henry Carlos (In memoriam) e todos os dançarinos, patrocinadores e colaboradores. Agradeço a Associação Folclórica de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso, Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo, Grupo de Dança Ágata, Grupo Regional Festa do Carimbó e todos os artistas que contribuíram com a pesquisa e trabalham/atuam nas festas populares.

Resumo

Esta tese é um trabalho etnográfico sobre os fluxos culturais dos grupos de dança na Amazônia, tendo como base central a gênese do Wãnkô Kaçaueré por entender que esse grupo de dança é produto do processo da parintinização inserido nas festas populares. A pesquisa de campo foi realizada em diversos lugares e cidades, mais especificamente em Manaus (AM), Parintins (AM), Nova Olinda do Norte (AM) e Santarém (PA). O contato com esse universo permitiu a reflexão sobre diversas redes de especialidades e saberes para a produção de alegorias, fantasias, danças, coreografias e artes cênicas que engendram as dinamicidades de fluxos culturais a nível local, regional e nacional. Diante dessa configuração social constituída pela parintinização, os artistas passaram a se especializar em diversas técnicas de produção, criando múltiplas identidades coletivas, construindo alianças, atuando em espaços hierárquicos, almejando reconhecimento profissional e dialogando com diversas instâncias de poder. As entidades que contratam esses artistas dependem diretamente dos recursos disponibilizados pela prefeitura, Estado e empresas privadas, por isso determinados agentes sofrem dramas sociais, lidam com as questões burocráticas, estabelecem acordos e adotam uma postura de silenciamentos.

Palavras-chave: Fluxos culturais, sociogênese, configuração social, festas populares, parintinização.

Abstract

This thesis is an ethnographic work about the cultural flows of dance groups in the Amazon, based on the genesis of Wãnkõ Kaçaueré, by understanding that this dance group is the product of the process of parintinization inserted in popular festivals. The field research was carried out in several places and cities, more specifically in Manaus (AM), Parintins (AM), Nova Olinda do Norte (AM) and Santarém (PA). The contact with this universe allowed the reflection on several networks of specialties and knowledge for the production of allegories, fantasies, dances, choreography and performing arts that engender the dynamics of cultural flows at the local, regional and national level. Faced with this social configuration constituted by parintinization, artists started to specialize in various production techniques, creating multiple collective identities, building alliances, operating in hierarchical spaces, aiming for professional recognition and dialoguing in different instances of power. The entities that hire these artists directly depend on the resources made available by the city hall, the state and private companies, so certain agents suffer social dramas, deal with bureaucratic issues, establish agreements and adopt a stance of silences.

Keywords: Cultural flows, sociogenesis, social configuration, popular festivals, parintinization.

Resumé

Cette thèse est un travail ethnographique sur les flux culturels des groupes de danse en Amazonie, basé sur la genèse de Wãnkõ Kaçaueré, pour comprendre que ce groupe de danse est le produit du processus de parintinisation inséré dans les fêtes populaires. La recherche sur le terrain a été menée dans plusieurs endroits et villes, plus précisément à Manaus (AM), Parintins (AM), Nova Olinda do Norte (AM) et Santarém (PA). Le contact avec cet univers a permis la réflexion sur plusieurs réseaux de spécialités et de connaissances pour la production d'allégories, de fantaisie, de danses, de chorégraphies, d'arts du spectacle qui engendrent la dynamique des flux culturels aux niveaux local, régional et national. Face à cette configuration sociale constituée par la parintinisation, les artistes ont commencé à se spécialiser dans diverses techniques de production, à créer de multiples identités collectives, à construire des alliances, à opérer dans des espaces hiérarchiques, à viser la reconnaissance professionnelle et le dialogue dans différentes instances de pouvoir. Les entités qui embauchent ces artistes dépendent directement des ressources mises à disposition par la mairie, l'État, les entreprises privées, de sorte que certains agents subissent des drames sociaux, traitent des questions bureaucratiques, établissent des accords et adoptent une position de silence.

Mots-clés: flux culturels, sociogenèse, configuration sociale, fêtes populaires, parintinisation.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Itens julgados no Festival Folclórico de Parintins.....	72
Quadro 2 – Itens individuais e coletivos do boi-bumbá de Parintins.....	80
Quadro 3 – Festivais e festas do estado do Amazonas.....	85
Quadro 4 – Temas dos bumbás Garantido e Caprichoso.....	151
Quadro 5 – Itens de julgamento do Festival Folclórico de Parintins.....	159

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Wãnkô Kaçaueré.....	32
Figura 2 – Redes de comercialização do Wãnkô Kaçaueré.....	58
Figura 3 – Mapa das sub-regiões do Amazonas.....	95
Figura 4 – Lenda Amazônica	137

LISTA DE SIGLAS

AFBBG	Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido
AFCBBCC	Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo
AGFAM	Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas
AGFM	Associação dos Grupos Folclóricos de Manaus
AMBM	Associação do Movimento dos Bumbás de Manaus
CMD	Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CSU	Centro Social Urbano
DID	Departamento de Identificação e Documentação
DPI	Departamento do Patrimônio Imaterial
FAB	Força Azul e Branca
FECANI	Festival da Canção em Itacoatiara
FEI	Fundação Estadual do Índio
FGTS	Fundo de Garantia do Tempo de Serviço
Funarte	Fundação Nacional das Artes
INPA	Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISA	Instituto Socioambiental
LIGFM	Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus
ManausCult	Fundação Municipal de Cultura e Turismo
Minc	Ministério da Cultura
PCH	Programa de Cidades Históricas
PNCSU	Programa Nacional de Centros Urbanos
PPGAS/UFAM	Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
SEC	Secretaria do Estado de Cultura
SEMC	Secretaria Municipal de Cultura
SETRAB	Secretária de Estado do Trabalho

SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TPL	Terminal Portuário das Lajes
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UFAM	Universidade Federal do Amazonas

SUMÁRIO

Introdução	16
Capítulo I – Configuração social e negociação: construindo uma sociogênese do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré	29
1.1 A gênese de criação do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré	29
1.2 Trajetória de Fabiano Alencar: construção artística e relações empresariais no contexto do Grupo Wãnkõ Kaçaueré	32
1.3 O grupo Wãnkõ Kaçaueré: estratégias da estrutura organizacional	37
1.4 O Wãnkõ Kaçaueré na cidade de Manaus: configurações de redes e percurso do grupo	40
1.5 Campo de disputa: a função do <i>donos</i> , pactos internos e trajetória dos dançarinos do Wãnkõ Kaçaueré	49
1.5.1 Os saltos do Wãnkõ Kaçaueré: performance artística dos dançarinos	54
1.5.2 A dança na dinâmica do palco: as redes de trabalho e os espaços de poder	56
1.5.3 - Os dançarinos: categorias artísticas e os seus espaços de denominação	62
1.5.3.1 O dançarino Sandro	65
1.5.3.2 A dançarina Leice Raquel Barbosa	66
1.5.3.3 O dançarino Daniel Santos Vale	67
1.5.3.4 A dançarina Adriane Souza	68
1.6 A performance dramática: estética e eixo temático de espetáculos amazônicos	70
1.6.1 A Amazônia como espetáculo nas festas populares	76
1.6.2 As festas populares na Amazônia e a circulação do Wãnkõ Kaçaueré	82
Capítulo II – Parintinização: a dinâmica da circulação	87
2.1- As configurações específicas das rotas em direção ao Festival Folclórico de Parintins	88
2.2 – O Festival Folclórico de Parintins: um lugar de prestígio e da potencialização dos grupos de dança	107
2.3 - Bumbódromo e Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso	112
2.4 – O boi-bumbá enquanto sociedade de corte	116
2.5 - A arena do espetáculo	123
2.6 – A dinâmica dos personagens na arena	128
2.7 - A preterização das etnias indígenas no boi-bumbá	131
2.7.1 Um exercício da percepção colonialista na festividade	135
2.7.2 – Toada e dança: a preterização no boi-bumbá de Parintins	138
2.8 - O retorno do fluxo do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré para Manaus e o fluxo subsequente	142
2.9- A adesão do Boi-Bumbá Corre Campo ao processo da parintinização	147
Capítulo III – Festas populares: os fluxos culturais e as relações sociais	14

3. 1 - Uma reflexão sobre as festas populares e as suas barreiras sociais.....	154
3.2 - Organizações de espetáculos e as relações de trabalho.....	158
3.3 – Os espaços de trabalhos e de produções artísticas	162
3.3.1 – Os lugares públicos como atividade de trabalho.....	163
3.3.2 – Galpões e barracões.....	165
3.3.3- Os lugares alugados e improvisados.....	167
3.4 – Como se autodefinem os artistas especialistas em festas populares amazônicas?	168
3.4.1 – O artista especialista em alegoria.....	171
3.4.2 – O artista especialista em fantasia	179
3.4.3 – O artista especialista em coreografia	182
3.4.4 – O artista especialista em artes cênicas	186
3. 5 - As configurações das redes de produção dos artistas especialistas.....	189
3.6 – Uma possível decadência dentro do fluxo de trabalho: situação social do grupo Wãnkô Kaçaueré	195
3.7 – O desencontro com o grupo Wãnkô Kaçaueré e o encontro com outros grupos de dança	198
Capítulo IV – Caminhando entre as políticas culturais, eventos e o processo de registro do boi-bumbá do Amazonas	206
4.1- cultura e arte/simbolismo: políticas culturais no estado do Amazonas.....	208
4.1.1 Cultura.....	208
4.1.2 – Arte/simbolismo	211
4.1.3 – Políticas culturais do estado do Amazonas	213
4.2 - Órgãos públicos de cultura do Estado e do Município: as burocracias dos recursos financeiros	219
4.3 -Situação social 2016: decadência das políticas culturais, lutas e silenciamentos.....	221
4.4 - Algumas noções sobre o patrimônio imaterial no Brasil	227
4.4.1 – O caso do registro do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e de Parintins	228
Considerações finais.....	234
Referências Bibliográficas	240

Introdução

As festas populares amazônicas sempre foram objeto de trabalhos para muitos estudiosos, principalmente, no que se referem às questões religiosas, simbólicas, artísticas, mitológicas, ritualísticas, tradicionais, além dos fatores culturais, econômicos, sociais e políticos. Em se tratando especificamente da abordagem antropológica, ao longo das últimas décadas, um vasto volume etnográfico e reflexivo tem se dedicado a temas como culturas populares, patrimônio cultural imaterial, memória, políticas públicas, fronteiras identitárias e folclore (BRAGA, 2002, 2007; CAVALCANTI, 2000, 2002; CARVALHO, 2004; COSTA, 2011; SILVA, 2011; OLIVEIRA, 2016, 2012). Diante disso, configuração social, sociogênese, relações de poder, fluxos culturais e políticas culturais são termos conceituais que fundamentam esta análise e colaboram para a compreensão do objeto da presente tese, a qual se debruça em uma reflexão sobre as redes de interdependências, formas sociais e de negociação permeadas dentro do processo da *parintinização*, além de destacar como determinadas entidades e grupos de dança passaram a se organizar a partir da propagação do efeito desse modelo de organização e produção de espetáculo.

Esta tese consiste em uma etnografia dos grupos de dança na Amazônia, com ênfase no grupo Wãnkô Kaçaueré e nos seus trânsitos em festas populares, com destaque para os percursos realizados em alguns festivais, festas e eventos. Teve-se como objetivo identificar alguns princípios norteadores que levam um grupo de dança a circular, buscando mapear as dinâmicas das relações, as formas de organizações e espaços de interação que permitiram levantar dados para a análise do processo. Sob esse prisma, o foco central foi descrever de modo analítico a gênese do Wãnkô Kaçaueré por meio das mediações das redes de interdependências e identificar como esses conjuntos de relações perpassam por diferentes campos de poder.

Desse modo, analisou-se o modelo de organização e desenvolvimento de espetáculo criado pelo o Festival Folclórico de Parintins, o qual foi absorvido por diversas festas populares da Amazônia e de outros estados do Brasil, recebendo esse processo a denominação de *parintinização* (GAMA, 2008; SILVA, 2011; ALBERNAZ, 2013; NOGUEIRA, 2014). Segundo os autores, esse termo é resultado de uma nova forma de organização estrutural, social, estética, musical, alegórica, performática e coreográfica de produzir espetáculo. Parte-se da perspectiva que o processo da *parintinização* fundamenta um regulamento de demonstração de itens individuais e coletivos, por meio da demonstração de eixos temáticos para competirem, duelarem e disputarem pontos em arenas. Esse processo instituiu redes de especialidades de

artistas, pelo qual o grupo Wãnkõ Kaçaueré se tornou especialista em danças para temáticas de representações tribais e lendárias nos espetáculos populares amazônicos.

Nesse sentido, é possível refletir também a *parintinização* como um processo social importante, uma vez que não se trata apenas de um modelo estético, mas de uma forma de organização de espetáculo que envolve contrato de artista, criação e reorganização de grupos, especialização de conhecimento, redes de produções, protagonismos e legitimidades em diferentes espaços de trabalhos. Dentro da perspectiva desse formato, a Amazônia é vista não somente pela lógica do espaço que abriga essas festas, mas também como fonte de referência para a produção de espetáculo. A compreensão detalhada desta questão constata que há uma pretensão de mencionar a Amazônia e os seus povos por uma ótica pretérita e classificatória dos fatos, sendo que muitas destas visões são resultados de imposições imperialistas implantadas desde o período colonial (OLIVEIRA, 2016; ALMEIDA, 2008).

Dentro desse cenário, as apresentações tendem a romantizar e tratar os fatos como naturalizados, visto que as imagens “hiperbolizadas” (ALMEIDA, 2008) exibidas nos espetáculos são dotadas de estereótipos e apresentadas como se fossem “figuras típicas” e objetos de apreciação, desejos e cobiças. As demonstrações visuais desses “bens simbólicos” (BOURDIEU, 2007) atendem a um público de consumidores socialmente diversificados e hierarquicamente diferenciados. Essas questões apontam que existem determinadas pessoas que têm o “poder de decidir” (SILVA, 2018) em suas mãos, principalmente pelas imagens apresentadas em arenas e que servem de entretenimento para o público, como as autoridades, governadores, patrocinadores e empresários. Esses agentes também são responsáveis pelos diálogos entre patrocinadores, governadores, empresários, órgãos de turismo, como também pelos contratos dos artistas para trabalharem nas produções dos espetáculos.

Essas novas configurações e demonstrações de espetáculos das festas populares construíram tipos de negociações e redes de especialidades de artistas engendradas pela autonomização de um sistema de relações de produção, circulação e consumo de imagens virtuais. O desenvolvimento desse campo artístico possibilitou a consolidação de micros e macros fluxos culturais para diversas regiões do Brasil e diversas tratativas no campo econômico, social e político. Nesse sentido, é possível analisar também os tipos de relações em que os artistas estão inseridos para produzirem as suas artes, bem como determinadas formas de negociações e usos de estratégias que fazem com que continuem atuando no universo de produção e se firmando enquanto profissionais.

Diante disso, as relações específicas dentro dessa *configuração social* (ELIAS, 2015) são transitórias, dinâmicas e diferenciadas. Sendo assim, a tese apresentada é resultado de trabalhos de campo que foram realizados entre os anos de 2016, 2017 e 2018, mais intensamente nas cidades de Manaus (AM) e Parintins (AM). É interessante ressaltar também que estudo o universo das festas populares desde 2012, no âmbito das atividades desenvolvidas pelo grupo de pesquisa Maracá, tendo como objetivo o estudo da presença indígena do boi-bumbá de Parintins (AM) no trabalho de conclusão de curso (TCC) e o processo de criação da dança do boi-bumbá na dissertação do mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas. Além destes, destaca-se experiências e dados de campo de quando surgiu a contratação para trabalhar na identificação do Complexo Cultural Boi-Bumbá do Médio Amazonas e de Parintins, em 2013 e 2014, para a superintendência do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e o levantamento de referências culturais do boi-bumbá Corre Campo de Manaus, nos anos de 2013 a 2016.

Mesmo tendo sido realizada a pesquisa nessa configuração social das festas populares em que o Wãnkô Kaçaueré percorre, ainda não havia tido contato mais efetivo com este grupo de dança, como por exemplo, acompanhar a dinâmica do grupo, dialogar com os donos, dançarinos, coreógrafos, contratantes e patrocinadores. Dessa forma, o objeto da presente tese não é semelhante aos trabalhos anteriores, assim como os instrumentos teóricos e metodológicos. Para este trabalho houve a dedicação em compreender os fluxos culturais do grupo de dança Wãnkô Kaçaueré dentro de uma configuração social específica da *parintinização*, tendo como centralidade o entendimento das relações sociais, redes de interdependências, jogos de negociações, dinâmicas organizacionais, estratégias, disputas por espaços de prestígios e lugares de poder. Logo, analisou-se, ainda, as entidades que contratam não somente os grupos de dança, mas também os artistas com diversas especialidades para produzirem os seus espetáculos amazônicos.

Há um universo complexo que envolve as festas populares e as suas diversas mobilizações em escalas locais, regionais e em projeções nacionais, que este trabalho descreve etnograficamente com um pouco mais de dedicação. Com isso, as bases conceituais utilizadas como, *configuração social*, *sociogênese e redes de interdependência* (ELIAS, 2015), *fluxos culturais* (HANNERZ, 1997), *parintinização* (SILVA, 2011; GAMA, 2008; ALBERNAZ, 2013; NOGUEIRA, 2014), *espetacularização* (CARVALHO, 2010), *dramas sociais* (TURNER, 1996), *estilos* (FIGUEIREDO, 2015), *trajetória social* (BOURDIEU, 2011), *poder*

(FOUCAULT, 2017) e *situação etnográfica* (OLIVEIRA, 2016) ajudaram na reflexão sobre as questões relacionais e na análise dos processos sociais de outra forma, sobretudo de informações que foram catalogadas por meio de entrevistas, anotações, áudios, vídeos e registros fotográficos.

Para melhor entendimento do objeto de pesquisa expõe-se de forma detalhada os seguintes objetivos: a) analisar os fluxos culturais, a construção das redes de parcerias e as negociações de contrato do Grupo de Dança Wãnkõ Kaçaueré; b) compreender as relações estabelecidas entre os grupos de dança e as entidades contratantes; c) identificar as figurações sociais dos diversificados fluxos festivos e de como estas foram se remanejando ao longo dos anos; d) refletir sobre *parintinização* como um processo gerador e construtor de dinamicidade social, organizacional, profissional e de especialização artística; e) demonstrar as construções das identidades artísticas por meio da descrição das especialidades e estratégias de resistências desses agentes nos espaços sociais e de trabalho.

Reencontro com o tema da pesquisa

O primeiro contato com o boi-bumbá foi como brincante, particularmente no boi-bumbá Garantido, mais efetivamente em 1997, desde quando passei a residir na cidade de Parintins. De 1998 a 2002, brinquei em vários segmentos da Associação Folclórica do Boi-Bumbá Garantido, como por exemplo, nas chamadas “tribos coreografadas” que defendem o item “coreografia” de acordo com o regulamento do Festival Folclórico de Parintins. Essas tribos também conhecidas de “tupinambás” e “amazonas” eram compostas por 30 a 40 mulheres, assim, com o mesmo comprometimento e assiduidade participei da torcida organizada, em que exercia um trabalho de preparação de adereços e animação nos ensaios festivos da associação.

Depois desse período de atuação como brincante de boi-bumbá, decidi trabalhar como recepcionista nos três dias do espetáculo em uma empresa contratada para organização do evento. Trabalhei ainda para empresas que patrocinam o festival, visto que é recorrente contratarem jovens para panfletarem em alguns pontos turísticos da cidade ou até mesmo para cadastrar chip da operadora de telefonia no aparelho de celular do cliente. Em 2008, passei a residir em Manaus, para cursar Ciências Sociais na Universidade Federal do Amazonas, no final do curso escolhi estudar as culturas populares, especificamente o universo do conteúdo musical do Festival Folclórico de Parintins.

Em 2012, voltei à cidade de Parintins (AM) como pesquisadora para fazer um estudo sobre o processo de criação das toadas de boi-bumbá, intitulado “A Presença Indígena no Processo de Composição das Toadas” (1995-2010), no qual tive a oportunidade de entrevistar alguns compositores e membros das entidades. Esse Trabalho de Conclusão de Curso foi mais desafiador no sentido de refletir sobre a autoridade etnográfica (CLIFFORD, 1998), principalmente quando me deparei com a questão de gênero e dominação no ambiente das associações. Não estou afirmando que tais questões não existiam quando eu exercia a função de brincante, o que quero ressaltar é que nesse momento me encontrava em um lugar de mais visibilidade e de contato com as pessoas. Em se tratando desse universo, Prado (2007) nos alerta que o folguedo do boi-bumbá sempre foi classificado e naturalizado como uma brincadeira “eminentemente masculina”. A posição da mulher era vista de maneira secundária e voltada para a organização interna. Embora, as presenças das mulheres sejam mais evidentes hoje, ainda há muitas questões que precisam ser analisadas, refletidas e debatidas sobre a posição feminina nesses ambientes.

Para contornar esses problemas durante a pesquisa de campo do TCC tive que fazer uso da *reflexividade* (BOURDIEU, 1997) para ter *controle de impressões* (BERREMAN, 1975) em campo e mediar a minha pesquisa. Buscando cada vez mais uma relação simétrica e horizontalizada com os agentes sociais, adotei também uma estratégia de andar sempre acompanhada de parentes e amigos para determinadas entrevistas e fazer uso de uma “aliança” como símbolo de compromisso, sugestão da minha orientadora Deise Montardo. É importante ressaltar, que a posição de brincante me dava acesso somente aos espaços da quadra do curral, já que não há como participar de reuniões fechadas de departamentos administrativos das associações, escritórios, das tomadas de decisões, assim como adentrar lugares durante os eventos como os camarotes e as mesas numeradas, lugares estes que geralmente são vendidos ou concedidos às pessoas de posses e que são conhecidas na cidade, grande parte comerciantes e empresários.

Contudo, a posição de pesquisadora trouxe um novo *status* social e possibilitou realizar a “observação participante” e fazer parte da “intimidade cultural” (HERZFIELD, 1997) por outra perspectiva de interação. Esse trabalho teve como resultado o levantamento de toadas produzidas em 1995-2010, no qual analisei a presença indígena nas letras, metodologicamente, primeiramente classificando oitenta toadas que foram feitas para os módulos temáticos, como: “lenda amazônica”, “momento tribal” e “ritual”. Depois me detive somente nas toadas do ritual,

em torno de sessenta e cinco letras e, por fim, analisei o processo de criação de quatro toadas que foram apresentadas em períodos diferentes dos espetáculos.

Em 2013, voltei a Parintins para realizar um estudo da dissertação de mestrado, denominada “Gingando e Balançando em Sincronia: uma Antropologia da Dança dos bois de Parintins”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS/UFAM, em 2015. O campo teve duração de seis meses e passei a acompanhar de forma mais intensa as reuniões internas das entidades e a observar as práticas de produção artística da Companhia de Dança Garantido Show, fiz contatos com agentes que depois se tornaram interlocutores importantes ao longo da realização do trabalho. Houve tempo suficiente para presenciar os “dramas sociais” (TURNER, 1996) enfrentados em diversas instâncias das entidades, todavia estes aspectos não se tornaram objeto de análise. Portanto, uma das críticas que faço ao meu texto da dissertação é o fato de ter demonstrado somente a performance da arte sublime, simbólica e criativa, sem mencionar os “dramas” e problemas sociais que esses artistas enfrentam e que não estão desconectados do trabalho de produção artística e relações de negociação com diversas escalas de poder.

Em 2014, integrei a equipe do IPHAN do inventário do Complexo Cultural dos Bois Bumbás de Parintins e Médio Amazonas para realizar a pesquisa e produzir relatórios sobre expressões, como: boi-bumbá, boi-bumbá mirim, boi-bumbá miniatura, garrote e demais categorias. Durante a pesquisa realizei entrevista com os membros da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, o que me permitiu uma aproximação com pessoas que ocupavam o conselho de artes, departamento onde é discutido o tema anual da entidade e a materialização do trabalho de produção artística apresentado na arena do Bumbódromo. Ao longo dessa experiência conversei com presidentes, coordenadores, dirigentes, lideranças, artistas de alegorias, desenhistas, coreógrafos, dançarinos que compõem as instituições e outros que estão fora desses espaços por processos eleitorais internos. Foi nesse trabalho que comecei a observar a intensificação dos fluxos culturais permeados por diversas redes de produção de trabalho, pois terminado o Festival Folclórico de Parintins houve uma dificuldade enorme de encontrar esses artistas, tendo em vista que pela força do ofício se deslocam para outros lugares.

Assim, com a experiência de dois trabalhos pautados mais pela questão da antropologia simbólica, o trabalho de conclusão de curso e dissertação do mestrado, ambos com pesquisa de campo feita em Parintins (AM), em 2015 início o doutorado com projeto denominado “Entre o vermelho e o azul: criação, aprendizado e performance dos grupos de danças dos bumbás de

Parintins – AM”, que tinha a pretensão de trabalhar a criação coreográfica e a performance dos grupos que participam das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Caprichoso e Garantido, destacando aqueles criados dentro das entidades e outros contratados de cidades vizinhas para prestarem serviços. A ideia era analisar as articulações estabelecidas entre os grupos de dança e acompanhar os seus fluxos, ou seja, ir até as cidades dos grupos e identificar as formas de organizações criativas, assim como os seus sistemas de alianças e as suas parcerias.

Entro com uma proposta atrelada às mesmas problematizações do estudo feito no mestrado e com objetivos semelhantes, ou seja, dando continuidade às pesquisas sobre os aspectos simbólicos, antropologia da arte, etncoreologia e performance. Nesse sentido, as dimensões das festividades já demonstravam que o processo criativo estava, para além do momento de exibição, dando pistas para análises mais profundas das cadeias dos campos de poder e dos fluxos culturais. Neste mesmo ano, tive a oportunidade de integrar a subrede de Museus de coleções e patrimônios plurais no Instituto Nacional de Pesquisa Brasil Plural para desenvolver levantamento sobre as referências culturais do Boi-Bumbá Corre Campo de Manaus (AM). Acompanhei de perto a organização do Corre Campo e como é construído o trabalho de apresentação para o Festival Folclórico do Amazonas¹, no qual disputa o título com mais dois bois, Brilhante e Garanhão.

Observei que a produção de trabalho não se distancia da dinâmica ressaltada na pesquisa de Silva (2011), em que o autor enfatiza que existem dois sistemas distintos para produção de indumentária e alegoria que se subdivide em barracão I e II; no primeiro ficam os profissionais de alegorias e adereços, contratados através de acordos formais e serviços terceirizados com cronograma de início e término do trabalho e no segundo trabalham as pessoas que há muito tempo estão ligadas ao boi-bumbá, com elas não há contrato formal e sim acordos levando em consideração as relações de proximidades. Ocorrem também contratos de pessoas para trabalhar na concepção do tema, na elaboração de discurso, além de músicos, compositores e grupo de dança.

¹O Festival Folclórico do Amazonas é um evento que se realiza desde 1957 na cidade de Manaus (AM), congrega grupos folclóricos de bois-bumbás, cirandas, quadrilhas, danças de cangaceiros, danças de pássaros, cacetinhos, entre outras manifestações. Segundo Braga (2010), “as primeiras apresentações das danças ocorreram no então chamado Estádio General Osório, hoje espaço ocupado pelo Colégio Militar de Manaus. Desde aquela época, o público teve a oportunidade de assistir as diversas apresentações artísticas advindos dos vários bairros da cidade”. (p. 19). Em 2006, o festival passou a ser realizado no Centro Cultural Povos da Amazônia (antiga Bola da Suframa, Distrito Industrial) e em 2019 foi executado no Centro de Convenções de Manaus, conhecido como Sambódromo.

As diretorias preferem contratar pessoas que tem experiência no Festival Folclórico de Parintins, devido ao pouco espaço de tempo para a execução do trabalho e pela forte influência da *parintinização*. Silva (2011) trabalha com esse conceito “*parintinização*” para designar a predominância no boi-bumbá de Manaus ao modelo de apresentação do boi de Parintins, que segundo o autor, essa adesão resultou na mudança estética musical, implicando na forma de tocar, dançar, no modo de confeccionar indumentária e na assimilação de um novo regulamento de critérios a serem julgados nas disputas entre os Bois. O autor evidencia também que o processo de *parintinização* anulou a dinâmica do Boi-Bumbá de Manaus, causando, sobretudo, a invisibilidade de pessoas que tinham importância dentro dos seus grupos sociais.

Em 2016, quando pretendia realizar a primeira fase de pesquisa de campo, o país passou a viver um período turbulento mediado por meio de setores conservadores vinculados a uma política neoliberal, que se posicionaram contra, obviamente, medidas mais à esquerda. “Estas contestações estiveram focadas tanto contra as políticas sociais que haviam sido adotadas ao longo dos anos 2000 e 2010; como uma disputa de posição de governo contra o Partido dos Trabalhadores (PT) e os ex-presidentes Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff”. (PAIVA, 2019, p.17). Nesse ano também, presenciamos o *impeachment* da presidenta Dilma, com votação aberta, tanto da Câmara dos Deputados quanto do Senado, alegando improbidade administrativa e fiscal. Diante desse contexto, o país passou por uma crise econômica e sofreu corte de recurso em determinados setores, principalmente no campo educacional, com isso foram tirados mais de 10 milhões da educação, medida que afetou principalmente os cursos de pós-graduação das universidades brasileiras.

A sustentação dessa ação “impediu” nesse ano a realização de muitas pesquisas que necessitavam de recursos financeiros e ajudas de custo. Sem recursos para pesquisa de campo devido ao contexto político que o país enfrentava, a pretensão de percorrer as cidades para acompanhar os grupos que dançavam no Festival Folclórico de Parintins se tornou ainda mais difícil. Foi dentro desse dilema e por diversos impedimentos para a realização do campo, que uma conversa com o antropólogo, no período estudante de Pós-Graduação em Antropologia Social do curso de doutorado e vice-presidente do Boi-Bumbá Corre Campo, Alvatir Carolino, tornou-se tão promissora. Ele também fazia parte da equipe de pesquisa do projeto para o Instituto Brasil Plural e foi então que me informou que a Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo contratava o Wãnkô Kaçaueré, um grupo de dança prestador de serviços que circulava constantemente nos festivais amazônicos.

A sugestão do pesquisador seria acompanhar o grupo nas viagens para compreender para além do processo de criação, e assim, refletir sobre redes de contatos, estratégias de negociações e relações de produção de trabalho. Nesse caso, o Festival Folclórico de Parintins seria um ponto de passagem do grupo, assim como o Festival Folclórico de Nova Olinda (AM), Festival dos Botos de Santarém (PA), Escola de Samba de Manaus, Show de Banda de Forró, Boi-Bumbá e a Torcida Organizada, havendo cotidianamente o encontro com outros grupos de dança que realizam o mesmo tipo de atividade. A partir desse momento, o grupo de dança Wãnkô Kaçaueré passou a ser a possibilidade mais próxima, pelo fato de ser de Manaus e por ter a dinâmica de circular o ano inteiro prestando serviços para os eventos festivos.

À medida que fui me informando mais sobre o grupo, o fio condutor da pesquisa foi se delineando para compreender os fluxos culturais dos grupos de dança, tendo como foco o grupo Wãnkô Kaçaueré e as suas relações sociais estabelecidas com outros grupos e entidades contratantes. Constatei ainda, que o grupo de dança fazia parte da *parintinização*, um modelo de espetáculo do boi-bumbá de Parintins que propagou em festas populares da Amazônia. Dentro desse aspecto, a constituição da *parintinização* pode ser caracterizada pelo processo de “desterritorialização” da cultura do boi-bumbá, que ao se reconfigurar para atender a demanda do mercado, cria fluxos de trabalho para a produção de alegoria, fantasia, música, roteiro, cênica e dentro dessa conjuntura surgem diversificados grupos de dança com diferentes especialidades.

Fases da pesquisa de campo

Considera-se que a pesquisa de campo da tese e os seus caminhos teóricos passaram por duas fases de análises e de reorganizações reflexivas, que também não estão desconectadas umas das outras. Em 2016, houve o acompanhamento das atividades do grupo de Dança Wãnkô Kaçaueré em Manaus, como ensaios em quadras, deslocamentos de apresentações, rotinas de trabalhos, negociações com as entidades e outras articulações para exibições em eventos de bairros, casas de show, teatro e outros acontecimentos culturais ocorreram de forma mais intensa até 2017 e 2018. Foi no âmbito dessa participação que se passou a visualizar as configurações e as redes de interdependência e relações de poder em que o grupo estava inserido. Identificou-se os atores envolvidos e pelos quais o grupo Wãnkô Kaçaueré formava parceria, negociava e construía diversos tipos de relações entre grupos e entidades contratantes.

Os dançarinos se deslocam para dois lugares fixos para cumprir as atividades do grupo, um é para o Centro Social Urbano – CSU, situado no Bairro Parque Dez de Novembro, Zona

Centro Sul da cidade de Manaus, para realizarem os ensaios de treinamentos, vale ressaltar que o bairro é organizado no sentido de estrutura, comércio, setor de empreendimento, parque de preservação, moradia, dentre outros. O CSU é um centro de lazer aberto ao público, bem localizado e próximo a pontos de ônibus, motivos pelos quais Fabiano Alencar, dono do Grupo Wãnkõ Kaçaueré, passou a marcar as atividades do grupo nesse local. O outro ponto de encontro é na própria residência do Fabiano Alencar, localizada no bairro de São Francisco, zona sul de Manaus, área da periferia da cidade e que exige muito mais cuidado dos dançarinos por causa da violência frequente, sendo que muitos têm que caminhar quase duas quadras para chegar ao local.

Esses lugares podem ser considerados como pontos de encontro devido aos dançarinos se deslocarem dos seus bairros para esses determinados locais. Em 2016, quando foi iniciado o acompanhamento do Wãnkõ Kaçaueré, o grupo ensaiava para defender o requisito “comissão de frente” da Escola de Samba Primos da Ilha, localizada também no bairro de São Francisco. Neste mesmo semestre, o grupo passou a articular a participação em outros eventos, como por exemplo, participar das festas dos bois de Parintins realizados em Manaus. Ainda nesse período, o Wãnkõ Kaçaueré foi contratado para a gravação do DVD da cantora Márcia Siqueira no Teatro Amazonas, além de atuar em bandas de forró, calypson, boi-bumbá e de shows de cantores conhecidos na região amazônica. Da mesma forma, fechou acordos com quatro entidades que organizam os espetáculos das festas populares da Amazônia: em Manaus (AM), com a Associação Folclórica Boi-Bumbá Corre Campo; em Parintins (AM) com a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido; em Nova Olinda do Norte com a Associação Folclórica Boi-Bumbá Diamante Negro; e em Santarém (PA) com a Associação Boto Tucuxi, embora muitos desses eventos não tenham ocorrido por conta dos cortes de recursos determinados pela crise política que se estabeleceu no país.

Nesse contexto, foram observados os deslocamentos para as apresentações do grupo Wãnkõ Kaçaueré, sendo visualizado, ainda, diversas redes de parcerias e distintas modalidades de relações de poder. Diante disso, pôde-se constatar uma rede interna que perpassa o próprio grupo de dança que são os patrocinadores de lanches, doadores de camisas, colaboradores para confecção de indumentárias, assim como alguns acordos com coreógrafos de outros grupos e estratégias para serem contratados pelas entidades, como também uma rede externa que está interligada aos dirigentes das entidades que recebem recursos concedidos pelo estado e prefeitura para efetuarem possíveis contratos.

Em 2016 e 2017, em Parintins foi feito um acompanhamento presencial dos grupos de dança que prestam serviços para as Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso, que contou com a participação de grupos contratados oficialmente e outros baseados em relação de parceria, ou seja, sem contratos financeiros. Nessa ocasião, os coordenadores dos grupos de dentro das entidades apresentaram os diretores ou donos de grupos das cidades de Maués (AM), Presidente Figueiredo (AM), Juriti (PA) e Santarém (PA). Assim, procurou-se observar diversas dinâmicas vivenciadas por essas pessoas que lutam por espaços de trabalho dentro das associações.

Posteriormente, houve o retorno à capital do Amazonas, Manaus, para acompanhar o grupo Wãnkõ Kaçaueré no Festival Folclórico do Amazonas, especialmente na Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo, em que o grupo participa desde 2014. Dentro dessa associação folclórica, o grupo é visto como protagonista, diferentemente de Parintins, em que a concorrência é acirrada, uma vez que muitos grupos de dança almejam ocupar os mesmos espaços, devido à visibilidade que o Festival Folclórico de Parintins transmite a nível nacional e internacional. Em Manaus, não há uma grande exigência, tanto da associação contratante quanto do público, e é comum que o grupo reproduza alguns saltos feitos em coreografias apresentadas nos bois de Parintins, visto que geralmente ocorrem poucas alterações e adaptações.

Em 2016 e 2017, participei do grupo de pesquisa Maracá (Arte, Cultura e Sociedade), coordenado pela Professora Deise Montardo, que foi a minha orientadora desde o Trabalho de Conclusão do Curso. Os pesquisadores do Maracá realizaram diversos trabalhos no âmbito das práticas culturais, festas, artes indígenas, músicas, performances, museus e xamanismos. O grupo fazia duas reuniões mensais onde os pesquisadores apresentavam experiências de pesquisas e debatiam questões levantadas, e então tive a oportunidade de dialogar com outros estudiosos sobre o tema da pesquisa. Contudo, minhas inquietações quanto aos “dramas sociais” (TURNER, 1996) observados em pesquisas sobre festas populares me conduziam para outra perspectiva antropológica. Assim, após dois anos e meio do curso de doutorado, em 2017, foi decidida a mudança de abordagem da tese. Dessa forma, depois de ficar sem orientador, ocorreu a busca por uma nova orientação e convidei o professor João Pacheco de Oliveira, devido ao uso de uma abordagem processualista e a sua familiaridade com a antropologia política, para realizar a orientação deste novo direcionamento que a pesquisa e a escrita passaram a desenhar.

Considera-se o período de 2018 e 2019 como a segunda fase desta pesquisa e da mudança de alguns caminhos teóricos e metodológicos. Continuando com a mesma temática, acompanhando o grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré no campo de performance, entretanto a forma de análise dos dados e referências seguiram novos aparatos reflexivos. Passou-se a rever as informações e a conectar os agentes, transcrevendo as entrevistas que haviam sido feitas em trabalhos anteriores. Alguns meses após essa etapa, houve o retorno à algumas questões do campo, grupos de dança, entidades, membros de departamentos de órgãos públicos, com acesso a informações em grupos de mensagens sobre as diversas articulações internas das associações, disputas por espaços de atuação, construção de identidades, em que essa nova *configuração social* que perpassa o processo da *parintinização* emergiu como tema fundamental da investigação.

Após alguns meses de desenvolvimento da pesquisa, houve o desafio de recomeçar e refletir a circulação dos grupos de dança como um processo organizacional sociopolítico, bem como descrever as múltiplas identidades amazônicas que permeiam a sociogênese do grupo, a dinamicidade, relações de poder e condições sociais nos lugares. Nesse sentido, a profissionalização perpassa as redes de amizades, relações de pertencimentos e pretensões individuais de cada grupo, de tal forma que esses agentes se tornaram mediadores dessas festas populares na Amazônia, transitando com maior e menor dificuldade por diversos níveis de relações sociais.

Dessa forma, a tese foi estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo apresenta-se uma análise sobre os fluxos culturais do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré em festas populares da Amazônia, mais especificamente em Manaus, expondo de forma detalhada a *sociogênese* por meio das redes de interdependências e dos diferentes campos de poder. Demonstra-se também, que tais concepções, engendradas nos contextos das estratégias e negociações, podem viabilizar distintas formas de atuação e adquirir múltiplos sentidos. Diante desse contexto, por meio das configurações sociais e dos conjuntos de interações que as lideranças negociam foi viável identificar a gênese do Wãnkõ Kaçaueré e o que tornou possível o processo de circulação deste grupo de dança por diversos festivais folclóricos na Amazônia.

No segundo capítulo expõe-se como o modelo da *parintinização* oriundo do Festival Folclórico de Parintins (AM) foi, aos poucos, sendo aderido por outras festas populares da Amazônia. Parte-se da perspectiva de que essa configuração atual é resultante de intensas discussões internas entre os membros das Associações Folclóricas de Boi-bumbá, como

também com os artistas que trabalham em diferentes tipos de produções de espetáculos. Dessa forma, é possível aferir que se compreende a *parintinização* como um processo social importante e característico por si só, que não se trata apenas de uma questão de modelo, mas da dinâmica que envolve diversas redes de produções de trabalho, acordos comerciais e negociação com diversas forças e frentes de poder.

No terceiro capítulo discorre-se sobre os fluxos culturais que envolvem deslocamentos de artistas que trabalham em festas populares da Amazônia, em especial do estado do Amazonas. O objetivo principal foi demonstrar como se estruturou essa configuração atual de especialidades e constatar que ela é fruto do processo da *parintinização*, por intermédio da negociação feita entre artistas e contratantes que provêm de espaços como entidades (associações, agremiações e organizações), escolas de samba e grupos de dança. Esses encontros e desencontros viabilizam formas de trabalho que, se de um lado se tem o prestígio e o contrato, do outro há a luta e a vulnerabilidade da carreira profissional. Parte-se da perspectiva de que o contrato que estabelece a circulação de trabalho desses artistas assegurou a visibilidade de uma rede de mão de obra especializada e estreitos laços de negociação.

No quarto capítulo desenvolve-se uma discussão teórica sobre as políticas culturais no estado do Amazonas, expondo também dados etnográficos sobre a minha experiência como pesquisadora dentro do processo de registro das referências culturais do boi-bumbá do médio Amazonas e de Parintins, elencando intervenções da própria autarquia do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN com as empresas contratadas para realizarem os inventários, bem como a análise das diferentes etapas e as suas relações com as entidades administrativas e grupos de diferentes categorias de boi-bumbá, além dos posicionamentos dos artistas para que o registro fosse concretizado.

Capítulo I – Configuração social e negociação: construindo uma sociogênese do grupo de dança Wãnkô Kaçaueré

1.1 A gênese de criação do grupo de dança Wãnkô Kaçaueré

As relações sociais que se estabelecem entre o grupo de dança Wãnkô Kaçaueré e os denominados contratantes estão relacionadas por intermédio de acordos, pretensões, trocas e estratégias para possíveis contratos pactuados entre as partes interessadas. Trata-se de festas populares da Amazônia que se apresentam por meio de espaços fluidos, quaisquer que sejam os percursos, imprevisíveis e abrangentes, congregando redes de parcerias entre lideranças, quais sejam: os chamados “donos de grupos”², coreógrafos, empresários, coordenadores, dirigentes de associações, patrocinadores, cantores e dançarinos. Tais relações se expressam em níveis de múltiplas complexidades e não se revelam, portanto, da mesma forma em todos os lugares nos quais os grupos atuam.

Nesses fluxos, o grupo Wãnkô Kaçaueré faz parte da dinâmica de relações no contexto dos grupos de dança amazônicas, como: o Festa do Carimbó, criado na cidade de Santarém (PA), o Porantin fundado na cidade de Maués (AM), o Ágata criado na cidade de Presidente Figueiredo (AM) e o Guerreiros Munduruku fundado na cidade de Juruti (PA), dentre outros. Esses grupos se relacionam e mantêm disputas, não somente no âmbito dos títulos de campeão atribuídos em determinado festival, mas competem internamente por aquisição de espaços firmados por contratos estabelecidos nas mesmas associações que articulam tais atividades culturais. Para além desse campo de disputa, há outros grupos de dança que estão *fora* desse circuito e que têm interesse de se estabelecerem nesses lugares como prestadores de serviço, culturalmente apresentados à coletividade.

Partindo dessa perspectiva, os grupos de dança competem por interesses próprios e as negociações ocorrem com certa autonomia das pessoas que ocupam determinados espaços e que têm autoridade para indicar ou efetivar possíveis contratos para a realização de espetáculos. Em grande parte dos eventos organizados pela prefeitura de Manaus, associações, festivais de bairros, festivais folclóricos, festas organizadas por artistas, é possível encontrar dançarinos do

²O termo “dono de grupo” é utilizado no universo de boi-bumbá de Manaus para designar aquela pessoa responsável e que dirige o grupo, espécie de líder. O espaço da casa do “dono de grupo” é um lugar de convergência das pessoas que participam do grupo e um lugar de armazenamento de objetos e confecção de indumentárias. (Silva, 2011).

Wãnkõ Kaçaueré, geralmente, na companhia de Fabiano Alencar, *dono*, coreógrafo e empresário do grupo.

A criação do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré marcou um período em que o Festival Folclórico de Parintins passou a contratar ou formar parceria com grupos de outras cidades vizinhas, principalmente, com aqueles que se destacam nas suas localidades, inclusive, dos que são portadores de experiências quanto a apresentar trabalho nos festivais amazônicos. No entanto, a negociação desse contrato pode variar e assumir duas formas possíveis. A primeira delas decorre que um grupo de dança pode ser contratado com o pagamento de um único valor, mas isso depende do acordo feito entre o diretor da associação e a liderança representativa, comumente reconhecida como o *dono* do grupo. No caso do Wãnkõ Kaçaueré, o contratado é o coreógrafo Fabiano Alencar, a quem compete organizar e acompanhar o grupo quanto ao seu deslocamento, em particular, à cidade de Parintins (AM). O pagamento é uma “contraprestação” que pode ser efetivada após a realização do festival ou prolongada por alguns anos depois. A segunda forma de contrato se difere da primeira pela inexistência de contrato assinado, em que há o acordo informal de acertos entre o grupo e a associação. Trata-se de uma possibilidade para adentrar em um ambiente visualmente de prestígio, por isso é uma iniciativa que parte do próprio dono do grupo, como é o caso de reivindicações do grupo de dança Ágata, localizado na cidade de Presidente Figueiredo (AM).

A gênese de criação do Wãnkõ Kaçaueré é a *espetacularização* (Carvalho, 2010) do boi-bumbá de Parintins e tem como característica de trabalho a *performance dramática*³. Nesse aspecto, a “vitrine” da arena do Bumbódromo se apresenta como um leque de possibilidade para o grupo ganhar visibilidade e organizar as suas estratégias de negociação. A questão da “vitrine” se define como condição de notoriedade de uma plateia, que, por sua vez, comporta expressivo número de populares, bem como membros de banca julgadora, autoridades políticas, como deputados, governadores, prefeitos, e reconhecidas personalidades empresariais ou artistas de reconhecimento nacional. Dada à extraordinária produção cultural, nas últimas décadas, o Festival Folclórico de Parintins tem sido um dos eventos contemporâneos mais aguardados no país, atribuindo à arena verdadeira espetacularização, tornando-se um lugar de

³A noção de performance dramática está relacionada aos contextos dos espetáculos amazônicos, sendo que pode ser designada, tanto para as referências de linguagens de discursos e eixos temáticos, quanto para os dramas sociais sofridos pelos artistas.

prestígio e um espaço de divulgação do trabalho artístico, tanto para o público que assiste “ao vivo” quanto para aquele que se conecta pela TV.

A expansão da *espetacularização* (Carvalho, 2010) e das relações estabelecidas com membros da Comissão de Artes do Boi Garantido e Conselho de Artes do Boi Caprichoso contribuíram para que os dançarinos de boi-bumbá, Fabiano Alencar e Henry Carlos⁴, criassem um grupo de dança com a finalidade de se especializar em dança de representação tribal, mas, para isso, seria preciso criar um nome ideal ou de fantasia com o propósito de formalizá-lo burocraticamente. Inicialmente, Fabiano Alencar e Henry Carlos pensaram num estilo de dança que se diferenciasse de outros grupos. Sobre essa questão, Fabiano Alencar ressalta: “o item fraco do boi eram as tribos, aí eu disse para o Henry Carlos – o que tu achas da gente montar um grupo? Aí ele disse: vai ser igual os outros? Aí eu disse: não, é para ser oficial e fazer a diferença” (FABIANO ALENCAR, 2016). Diante desse propósito, chegaram a um consenso de construir um ‘estilo’ próprio com foco na representação de “tribos indígenas” e com “saltos” característicos para servir de identificação do grupo no contexto do que se vinha até então sendo proposto no universo das festas populares.

O nome do grupo surgiu durante uma conversa entre Fabiano Alencar e Henry Carlos. Ambos queriam um nome forte e que chamasse atenção, foi quando surgiu pela primeira vez a palavra “Wãnkô”, que, segundo informações de rápida pesquisa em alguns sites da internet, significa “aranhas” na mitologia Palikur. Já Kaçaueré diz respeito a uma terminologia da etnia Sateré Mawé que significa “guerreiros”. Com a junção das palavras, o grupo passou a se chamar “Wãnkô Kaçaueré”, que em sua representatividade mitológica significa “aranhas guerreiras do sol”, referindo-se às mulheres como aranhas e aos homens como guerreiros do sol, caracterizando simbolicamente aquelas pessoas que trabalham o dia todo. Como se vê a seguir, a figura da aranha é bastante ilustrativa.

⁴Henry Carlos faleceu em 07 de maio de 2017 por problemas graves de saúde. Nesse mesmo semestre, o grupo passou por problemas de estrutura interna, pelo fato de ser figura importante e de confiança do Fabiano Alencar, dados que irei discutir de forma detalhada no terceiro capítulo.

Figura 1: Wãnkô Kaçaueré



Fonte: acervo grupo de Dança Wãnkô Kaçaueré

Fabiano Alencar (2016) afirma que o nome surgiu como uma espécie de referência e homenagens aos participantes do grupo, além de ressaltar que se trata de “dois contextos diferentes de resistência de duas etnias, visto que os participantes acabam sendo parecidos nas execuções dos papéis, pois, as mulheres não ficam abaixo dos homens, eles acabam fazendo as duas coisas, no mesmo nível” (Fabiano Alencar, 2016). O grupo Wãnkô Kaçaueré iniciou com a participação de oito integrantes que eram amigas de Fabiano Alencar e Henry Carlos, as quais, depois de ouvirem a proposta objetiva do grupo, acreditaram no projeto, aceitando ensaiar as coreografias de forma gratuita, tendo em vista que ambos já participavam como dançarinos no circuito do boi-bumbá, ou seja, eram experientes em dança.

1.2 Trajetória de Fabiano Alencar: construção artística e relações empresariais no contexto do Grupo Wãnkô Kaçaueré

A noção de *trajetória*, enquanto percepção analítica, serve para entender tanto a criação do grupo Wãnkô Kaçaueré por meio de determinadas circunstâncias, como também situar contextos e espaços sociais em que os artistas estão envolvidos. Dentro desse panorama, a trajetória de Fabiano Alencar está relacionada ao ambiente da circulação, principalmente no que se refere à relação de negociação do agente com associações contratantes e demais pretensões pessoais. Utilizo a ideia de *trajetória* proposta por Bourdieu (2011), quando ressalta que o termo é a objetivação das interações entre o agente e as formas relacionais do campo

social. O desenvolvimento dessa objetivação deriva um percurso, que, ao contrário das biografias comuns:

[...] a trajetória descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas a estrutura do campo, isto é, repetindo, relacionalmente que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo. (BOURDIEU, 2011, p. 71).

Mediante o exposto, a trajetória ocorre por meio de sucessivos espaços ocupados por determinados artistas e pelo conjunto de situações que esses indivíduos se deparam no interior da estrutura da *parintinização* (SILVA, 2011). Nesse contexto, o grupo Wãnkõ Kaçaueré faz parte de uma configuração social criada pelo processo de representação simbólica em alusão à cidade de Parintins ou daquilo que nasce ou tem origem na cultura parintinense. Pautados em regulamento contratual e de parceria, esses processos se caracterizam pela nova forma de organização estrutural, social, estética, musical, alegórica, performática e coreográfica de produzir espetáculo. Esse modelo tem como finalidade a comercialização econômica, cultural e turística feita através de espetáculos direcionados para o grande público e patrocinadores. Diante disso, as apresentações do grupo Wãnkõ Kaçaueré, nessa rede da *parintinização*, é identificado por simbologias de rituais indígenas, cuja *performance dramática* o grupo se tornou especialista. Para além disso, há contratos pactuados, exigindo-se do grupo distintos ritmos, como as cirandas, o carimbo, o forró, dentre outros.

Nesse sentido, a *trajetória social* é o movimento dentro do campo estratégico pelo fato de que a realidade está sempre em mudança, mesmo que as estratégias e os percursos individuais sejam realizados de modo casual. Essa constatação faz sentido quando a ação de um agente ou grupo social está relacionada à estrutura do campo enquanto espaço de posição e disposição desse segmento em cada situação. Nesse aspecto, a trajetória social é um ponto importante frente à configuração atual em que o grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré se encontra e quando faz articulação do deslocamento para as festas populares. A partir desse entendimento, acredita-se ser possível afirmar que a criação do grupo surgiu conectada à trajetória de Fabiano Alencar, permitindo ainda observar como as próprias negociações são determinadas pelos encadeamentos dessas condições simbólicas e humanas de existência, por meio das quais orientam os modos de agir do grupo e até mesmo a decisão para mudar de entidade administrativa quando necessário.

A *trajetória social* aqui apresentada relata a importância da carreira artística de Fabiano Alencar e de como se tornou conhecido no universo da arte, principalmente no que se refere ao contexto do boi-bumbá. Da mesma forma com que Fabiano Alencar descreve a trajetória do grupo Wãnkõ Kaçaueré, é também quando ressalta a sua experiência individual como artista. Partindo dessas premissas, Fabiano Alencar faz questão de pontuar algumas de suas participações, como, por exemplo, no Festival Folclórico de Parintins, atuando em dois momentos: a primeira em 1990, quando substituiu o pajé oficial da Associação Folclórica do Boi-Bumbá Garantido; e a segunda vez, em 2009, quando também assumiu o posto do pajé oficial da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, uma vez que disputar como item de equivalência cultural do boi-bumbá de Parintins é como ter chegado ao ápice da carreira profissional de um dançarino, mesmo que tenha sido por apenas uma ou duas noites de atuação do espetáculo de arena do Bumbódromo.

Em meados de 1990, quando houve o desfalque do item “pajé” oficial na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, outros nomes também eram cotados para assumir o posto, mas, Fabiano Alencar, naquele momento, estava bem relacionado com os membros da família Medeiros, que tinham “forças” quanto ao poder de decisão da entidade. A mesma situação ocorreu quando Fabiano substituiu o “pajé” oficial da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso em 2009, pois, nessa ocasião, ele se encontrava na condição de “pajé” substituto, mas, mesmo assim, era preciso de indicação e consenso dos dirigentes do Conselho de Artes do Boi Caprichoso, para que fosse oficializada e confirmada para o público a sua apresentação na arena. Não é uma tarefa fácil substituir um item oficial momentos antes da apresentação; e ser submetido a julgamento tanto pelos jurados, como pelo público.

O que se pode levar em consideração dessas duas atuações de Fabiano Alencar, é que determinada apresentação em uma arena do espetáculo se faz pelos tipos de relações de poder que ocorrem nesses espaços. Essa dinâmica da circulação entre esses ambientes das entidades fez com que o artista fosse aprimorando a sua forma de articulação. Fabiano Alencar e os demais artistas perceberam que contribuíam com saberes e fazeres diversos, principalmente no que se referia à produção de espetáculo, e, para tanto, precisavam lutar por espaços e direitos da profissão. Esses trabalhos especializados emergiram nas festas populares por relações pessoais e informais que foram se consolidando por meio de diferentes configurações e atribuições. Um dos fatores da regulamentação da profissão do artista é a importância do contrato assinado, isto é, o contrato se apresenta como uma garantia do direito de receber o pagamento, porém, mesmo

assim, grande parte dos acordos que os artistas negociam não se formaliza pela questão de confiança e de pertencimento estabelecida com a entidade contratante.

O segundo momento da trajetória de Fabiano ocorre quando o processo da *parintinização* estava propagado e assimilado de maneira intensa em grande parte das festas populares do Amazonas. É importante evidenciar que esses fluxos foram resultantes desse acúmulo de *capital simbólico* e *capital econômico* (BOURDIEU, 2007) adquirido durante esses anos de trabalho, visto que Fabiano Alencar se constrói como artista, líder e empreendedor, devido às suas negociações feitas com dirigentes, coordenadores e presidentes das entidades. Dentro dessa configuração dos fluxos culturais, o artista fez diversas articulações para se apresentar na arena e defender o item “pajé” dentro das características das *performances dramáticas*. Nessa conjuntura, Fabiano Alencar foi chamado para dançar em eventos de representatividades culturais como no Acará-disco e Cardinal, no Festival Peixe Ornamental de Barcelos (AM), assim como nos Bois-Bumbás Corre Campo, Garanhão e Brilhante de Manaus, por ocasião do Festival Folclórico do Amazonas; no Boi-Bumbá Diamante Negro e no Corre Campo, de Nova Olinda do Norte (AM) e, também, no Festival dos Botos, de Alter do Chão (PA). A respeito de sua experiência Fabiano Alencar em uma conversa com os integrantes do grupo, diz:

Então, assim, para você se tornar alguém na vida, eu aprendi isso porque danço há 22 anos, como já falei, fui pajé do Garantido e Caprichoso, fui pajé de dois bois de Nova Olinda, fui pajé dos três bois de Manaus, fui pajé dos peixes ornamentais, fui pajé dos dois botos em Santarém. Então, passei um tempo em Curitiba trabalhando com a arte, fui modelo, viajei para São Paulo e Rio de Janeiro, voltei para o boi novamente e fui ser coreógrafo em Parintins. Tudo porque eu conhecia um e conhecia outro e fui muito indicado por causa do meu trabalho (Fabiano Alencar, pesquisa de campo, 2016).

A *trajetória social* de Fabiano Alencar revela todo esse domínio de como percorrer esses espaços. Suas narrativas versam sobre essas lutas internas para que o artista saísse dos bastidores, superando a invisibilidade para a posição de item oficial de arena, considerado como um lugar de poder e prestígio. Agindo assim, o artista extrapolou o ambiente das festas populares e seguiu para outras regiões do Brasil, como faz questão de referenciar os lugares de grande possibilidade de trabalho artístico como Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. Dessa maneira, foi por intermédio das suas relações individuais que o projeto de criação do grupo Wãnkõ Kaçaueré, em uma perspectiva mais autônoma, se apresentava como um caminho mais promissor.

Bourdieu (2011) expõe que a *trajetória social* de um agente ganha força quando começa a operar em um campo de ação, que muitas vezes não consegue atinar para a questão real da sua pretensão. Nesse sentido, se um campo vive em constante mudança, a trajetória social se constitui dentro dessa estrutura, com estratégias que ganham formas muitas vezes momentâneas. Em 2011, como já foi evidenciado, quando Fabiano cria o grupo Wãnkõ Kaçaueré, a ideia era se aperfeiçoar em dança para a temática indígena do Festival Folclórico de Parintins, por conta da abrangência de público e transmissão para todo o Brasil. Essa pretensão possibilitou uma formação estrutural mais organizada e, inicialmente, ligada à temporada de ensaios do boi-bumbá de Parintins, em Manaus, a qual comumente ocorre entre abril e maio, e aos shows de cantores de boi que faziam parte desse circuito.

Os ensaios nos “currais” de boi de Parintins em Manaus ocorrem em lugares disponibilizados para esse tipo de evento e têm início após o Carnaval com determinadas atrações e convidados. Geralmente, ocorrem nos fins de semana em um revezamento de Garantido e Caprichoso, nos dias de sábado ou domingo à noite. Segundo Nogueira (2014), os ensaios têm a finalidade de divulgar o festival, treinar as toadas e observar as coreografias dos “itens” e das torcidas organizadas, além de mobilizar músicos, artistas de boi-bumbá, profissionais, diretores e patrocinadores, sendo que grande parte desse público que comparece aos ensaios se desloca até Parintins para participar dos três dias de festa.

Em 2012, um ano depois da sua criação, o grupo Wãnkõ Kaçaueré recebeu o convite para dançar na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, se apresentando no módulo temático “momento tribal”, item “coreografia”. A solicitação ocorreu em decorrência das tratativas do Fabiano Alencar com Chico Cardoso, coordenador das artes cênicas; Fred Góes, membro da Comissão de Artes e com Telo Pinto, presidente da entidade na época. Para cumprir esse primeiro trabalho do grupo de dança, Fabiano Alencar ficou encarregado de fixar contrato, por meio de uma “obrigação empresarial” (Prado, 2007) para a produção artística e de responsabilidade financeira do grupo Wãnkõ Kaçaueré.

Por exercer essa função de coordenador, Fabiano Alencar passou a se intitular *dono*, coreógrafo, empresário do grupo com o anseio de se legitimar, uma vez que o reconhecimento do grupo no campo da *espetacularização* (CARVALHO, 2010) também compactua para a percepção do “dono”, ou seja, aquele que está no epicentro das negociações, como, por exemplo, é recorrente ouvir “esse é o grupo do Fabiano Alencar de Manaus” ou “aquele é o grupo Wãnkõ Kaçaueré do Fabiano”. Nesse aspecto, o elemento primordial é construir aliados

influentes no sentido do contrato. Essas alianças são constituídas com “amigos, amigos de amigos por meio das redes sociais” (BOISSEVAIN, 2010), que podem ser temporárias ou muito duráveis por se consolidarem como essência do contexto social.

1.3 O grupo Wãnkô Kaçaueré: estratégias da estrutura organizacional

O Wãnkô Kaçaueré, enquanto empresa “Grupo de Dança de Lendas e de Rituais”, é utilizado somente para a emissão de nota fiscal física e eletrônica, por isso é registrado como empresa portadora de CNPJ, cadastrada na categoria de microempreendedor. Porém, na sua existência há uma ordenação peculiar, diferente de uma atuação empresarial sistemática. Sobre essa questão Fabiano Alencar enfatiza:

[...] enfrento muitos problemas a respeito de notas para receber pagamento. Hoje, por exemplo, fiquei o dia todo tentando resolver a questão de nota fiscal. Pois é, assim como em todos os lugares existem muitas dificuldades, mas a gente tenta dar soluções e a gente tenta se esforçar ao máximo para os dançarinos se sentirem à vontade. Hoje o único grupo em Manaus formalizado como empresa é o Wãnkô Kaçaueré, exatamente porque fica mais fácil para fechar contrato, por exemplo, uma empresa pode entrar no site e ver quem é o Wãnkô Kaçaueré porque ele tem CNPJ e já pode pensar em contratar porque sabe que não vai ter problema com nota fiscal (Fabiano Alencar – pesquisa de campo realizada em maio/2016).

Weber (1982) denomina de burocracia moderna o modo de organização eficiente e por excelência. Para conseguir adequação ao sistema, a burocracia demonstra os inúmeros detalhes e como deverão ser seguidos. “A burocratização oferece, acima de tudo, a possibilidade ótima de colocar-se em prática o princípio de especialização das funções administrativas, de acordo com considerações exclusivamente objetivas” (WEBER, 1982, p. 250). Dessa forma, a burocracia facilita o enquadramento às disposições requeridas pelas regras externas da cultura moderna, vinculadas aos grupos sociais, bem como pela própria administração sistematizada, com base em regulamento, ou seja, por leis e normas públicas.

Weber (1982) chama atenção para as complexidades do processo de burocratização. Se por um lado, a burocracia se faz necessária no mundo moderno pela transparência e prestação de contas de recursos, para viabilizar as ações das instituições vinculadas ao boi-bumbá, por outro, a sua “racionalização” e “objetividade”, geralmente é regida de forma verticalizada com posição concentrada em poder de decisão. Em Parintins, as associações de boi-bumbá desempenham papéis de mediadoras entre associações, artistas e poder público. Para isto, elas têm autonomia para tratar dos processos de contratações semestrais, ou seja, por demandas de

trabalhos. Desse modo, há uma crescente tentativa de formalização dos grupos e gradual processo de “profissionalização” de seus dirigentes para que não tenham problemas com o recebimento de pagamentos.

Os contratos são firmados de diferentes maneiras entre diversos segmentos artísticos. Alguns profissionais são funcionários das associações, conforme os anos de mandato dos presidentes, com carteira assinada e devem estar sempre à disposição para viajar pela associação folclórica de boi-bumbá; outros recebem contratados temporários de três à quatro meses de trabalho. Os valores pagos oscilam para os diferentes profissionais e desempenhos especializados. A quitação do pagamento se dá após o espetáculo, há também trabalhos realizados pela relação de “parceria” que não resultam em pagamentos, pois, os artistas que se submetem a esses tipos de acordo, almejam tão-somente o reconhecimento do público. É como se fossem acordos de “experiências” em que a pessoa trabalha de forma “voluntária” com a intenção de posteriormente ser contratada, no caso das festas populares, que pode se concretizar, ou não, no ano seguinte.

Pode-se concluir que essas duas formas de negociação estão configuradas em um sistema de “dádivas” (MAUSS, 2003), estabelecidas entre coletividades e que ao mesmo tempo carregam consigo dimensão moral e de prestígio baseadas nas relações sociais estabelecidas para se firmarem como profissionais. Por terem esse caráter mais pautado na “doação” e nos comprometimentos de acordos orais do que nos formais, não há data certa para o recebimento dos valores acordados entre as partes. Verificou-se, também, que não há cobrança efetiva do artista em relação ao contratante; eles sentem que têm obrigação moral de silenciar frente ao coordenador que lhe deu oportunidade para desenvolver seu trabalho, nesse que se tornou um dos festivais mais conhecidos do país. Eis o sentido da dádiva, como reconhecimento de trocas simbólicas, materializadas no prestígio conquistado a partir das relações sociais estabelecidas para se firmarem como profissionais.

Nesse sentido, as relações em rede e as formas de reciprocidade se desenvolvem para a expansão da produção artística e constituem maneiras diversas para instituir a efetivação das trocas e contratos. No caso do Wãnkõ Kaçaueré, essas redes são acessadas estrategicamente por Fabiano Alencar, responsável pela organização social do grupo e criação de novas formas de atuação. É nesse modo de trabalho coletivo que o grupo consegue negociar e se sustentar em uma rede de associação com familiares, dançarinos, amigos, conhecidos, e se estabilizar. Portanto, as relações de alianças que redundam em confiança e envolvimento são importantes,

visto que o coordenador, isoladamente, talvez não teria condição estrutural para subsidiar essa complexa rede, de forma estratégica, com os contratantes.

O Wãnkõ Kaçaueré conta com uma equipe organizada e dividida em diversas funções: a) Fabiano Alencar é empresário, coordenador, o *dono*, e exerce a liderança do grupo, negociando com os contratantes. Henry Carlos, seu companheiro, era o tesoureiro da equipe, recebia as doações, dinheiro de show e realizava o pagamento dos dançarinos escalados para as apresentações; b) coordenadores de outros grupos de dança, amigos do Fabiano Alencar, participam como coreógrafos do Wãnkõ Kaçaueré para formar parceria e trocar experiências; c) os pais que acompanham os filhos nos ensaios são encarregados das coordenações internas e organizações do grupo, ficam responsáveis de levar água, comprar gelo, servir os lanches e dar assistência durante os ensaios; d) os responsáveis pelos lanches geralmente são amigos de Fabiano Alencar; pessoas que já dançaram no Wãnkõ Kaçaueré e, que cobram um preço acessível para disponibilizar e levar lanches para os ensaios; e) os patrocinadores de materiais para indumentárias e camisas também são pessoas que fazem parte da rede de amigos de Fabiano Alencar; f) amigos cantores de boi-bumbá, coordenadores de associações, donos de empresas estabelecem acordos com Fabiano para participação do grupo em seus shows ou eventos públicos.

Em se tratando dessa configuração organizacional, especialmente de como a equipe se articula, dividindo tarefas, o que chama atenção no Wãnkõ Kaçaueré, é que o grupo se desenvolve estrategicamente para a produção de trabalho e para continuar na cadeia de circuito dos contratos. Desse modo, a sociogênese do Wãnkõ Kaçaueré perpassa dois marcos importantes: o primeiro é a trajetória da liderança no circuito de contrato de mão de obra especializada, envolvimento que perpassa a criação coreográfica e o universo social do agente; o segundo é o processo de transição, ou seja, como se constituiu a passagem de dançarino para a caracterização de profissionalização do artista até chegar à existência mais efetiva da constituição do grupo.

Do ponto de vista da sociogênese, ou seja, uma vez constituído organizacionalmente o grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré e os fluxos vão se estabelecendo sob o ponto de vista dos contratos realizados para a exibição das apresentações artísticas em cenários amplos, fixando a notoriedade do grupo, neste caso específico, no contexto da cidade de Manaus, como discutido a seguir.

1.4 O Wãnkõ Kaçaueré na cidade de Manaus: configurações de redes e percurso do grupo

Diversas são as formas de organização de grupos folclóricos na cidade de Manaus. Muitos surgiram de congregações de jovens da igreja católica, em terreiros de religiões de matriz africana, de iniciativas culturais das escolas e a partir das festas juninas em razão de laços familiares e de amizade (SILVA, 2014). Como já identificado anteriormente, o Wãnkõ Kaçaueré não é exatamente um grupo folclórico, conforme a acepção de Silva (2014). Trata-se de um grupo de dança que fornece serviços aos grupos folclóricos, tendo como marco de origem o espetáculo do Festival Folclórico de Parintins. Mesmo com a pretensão do trabalho autônomo do grupo, liderado por Fabiano Alencar, como qualquer outra forma de organização social, o Wãnkõ Kaçaueré estabelece redes de parcerias com pessoas que têm interesses no projeto e compartilham das mesmas intenções do grupo. Do ponto de vista das relações de sociabilidade, mesmo que se trate de dedicações e ideais semelhantes, os integrantes e/ou colaboradores não estão a salvo de conflitos, fofocas e desavenças.

As relações de sociabilidades estabelecidas pelas redes de amigos de Fabiano Alencar acabam caracterizando as normas peculiares e internas do grupo Wãnkõ Kaçaueré. A respeito dessas questões, Boissevain (2010), enfatiza como as interações dos papéis sociais podem ser observadas em fluxos contínuos, inferindo que tudo depende do contato que as pessoas estabelecem umas com as outras. É a partir desse primeiro momento de proximidade que um grupo pode ser considerado “moralmente mais forte”, com acesso a aliados mais influentes e capazes de exercer pressão sobre seus adversários. Baseado nisso, o poder tende a se efetuar “pelo conjunto de contatos estabelecidos, cuidadosamente cultivados, mas em constante mutação”. (BOISSEVAIN, 2010, p. 209).

As estratégias vinculadas às redes de sociabilidades dos grupos sempre funcionam no sentido de dar suporte às práticas das demandas cotidianas. O Wãnkõ Kaçaueré, além do empenho do dono do grupo e dos participantes, conta com a ajuda de patrocinadores (aqueles que patrocinam camisas e materiais) e de colaboradores (pessoas que além de negociarem por um preço mais barato ainda colaboram com a ajuda em logística). Em Manaus, sob a influência dos amigos de Fabiano, os patrocinadores e colaboradores mais assíduos do grupo são: a) os donos da academia de ginástica Jack, onde Fabiano Alencar trabalha semanalmente dando aula de dança, sempre patrocinam o grupo com recursos financeiros para a compra de material; b) dono de gráfica, amigo de Fabiano, patrocina as camisas com o logótipo do grupo e, às vezes, colabora colocando à venda para os dançarinos por um preço mais acessível, como no ano de

2016, quando a camisa custava 20 reais; c) dono de um comércio, amigo de Fabiano, frequentemente responsabiliza-se com materiais para fantasias como pelúcias, penas artificiais e faisões; d) lanche em 2016 e 2017 era feito por meio da colaboração do esposo da ex-dançarina, Suelem, geralmente servido no intervalo.

As relações estabelecidas com os colaboradores e patrocinadores adquirem formas de organização mais sofisticadas, não somente pelos recorrentes vínculos, mas também pelas pretensões dessas pessoas e dos contratos estabelecidos com o grupo. A estrutura organizacional do grupo Wãnkõ Kaçaueré se mantém por conta dessas redes de alianças com as pessoas que assumem formas específicas e maneiras particulares de relacionamento com o outro. Assim, Fabiano Alencar estipula alguns critérios que devem ser levados em conta para que as relações se materializem. Ele costuma dizer que o grupo é uma família e que cada integrante deve ser coerente com o seu papel. Dessa forma, a pessoa envolvida em uma rede de relação como essa, acaba se sentindo importante por patrocinar, colaborar, dançar, coordenar, apoiar o grupo, emergindo daí uma rede de parcerias que, além de estar engendradora nas ações de atividades semanais do grupo, acaba se concretizando nos lugares de fluxos de trabalhos artísticos por onde o grupo percorre.

A propósito dos efeitos advindos da negociação contratual e das estratégias operacionais do grupo Wãnkõ Kaçaueré, faz-se necessário especificar a noção atribuída à categoria de *sociogênese*. Para melhor compreensão acerca do tema, este estudo adotou o conceito atribuído por Norbert Elias (2001), quando apresenta formulações sobre abordagens que envolvem a organização e desenvolvimento, a longo prazo, das estruturas sociais. À época de suas análises, o autor fornece reflexões sobre o processo de formação e consolidação do Estado Moderno, analisado sob a perspectiva de caráter monopolizador e centralizador do território e, portanto, instituidor de regras e funcionalização, resultando, por sua vez, em um crescente grau de dependência e integração dos fatores de interesses sociais. Essa questão direciona, ainda, a pensar as mudanças estruturais das configurações que os indivíduos interdependentes formam entre si, desde o nível micro até adentrar às situações macro das interações sociais, que implicam em investigar, sobretudo, as relações de poder e dominação que perpassam os interesses de grupos em complexos processos de desenvolvimento organizacional.

Nessa perspectiva de compreensão, a *sociogênese* ainda tem como fundo norteador apresentar ao pesquisador um mecanismo de possibilidades para entender como as redes de interdependências do grupo Wãnkõ Kaçaueré se articulam e interagem ao longo de todo o

processo de negociação e pacto contratual. Serve para refletir, também, as mudanças e modelos estruturais em que as festas populares foram inseridas ou assimiladas em diversos lugares da Amazônia. Atentando para o fato de que, na conjuntura atual, há diversificadas redes por onde percorrem os grupos de danças nas festas populares e outras modalidades de fluxos centradas em entidades nas quais os grupos dialogam com os contratantes.

Outro conceito de Norbert Elias (2015), em que este estudo se ampara, é o de *configuração social*, quando enfatiza que os indivíduos estão interligados, construindo, assim, dinâmicas específicas, ou seja, trata-se de sistemas relacionais. Com isso, o autor acena para a necessária compreensão quanto a entender as estruturas e processos sociais, enfatizando que, para isso, é preciso realizar um estudo aprofundado de diferentes interações estabelecidas por determinados indivíduos ou que convivem e têm interesses comuns em respectivo segmento social. Esses espaços geralmente sofrem mudanças em suas relações de poder, provocadas, principalmente, por estruturas particulares que sustentam esses campos sociais. É importante enfatizar que a exemplificação do jogo, em Elias (2015), não é pautada e nem definida por regra; o jogo, deste modo, é o ajuste dinâmico das relações sociais. Fazendo uso desta metáfora, o autor diz que no futebol:

[...] podemos ver que uma configuração é uma estrutura de jogo que pode ter uma hierarquia de várias relações de “eu” e “ele”, “nós” ou “eles”. Torna-se evidente que dois grupos de adversários, que têm entre si uma relação de “nós” e de “eles”, formam uma configuração singular. Só podemos compreender o fluxo constante do agrupamento dos jogadores de um dos lados, se virmos que o grupo de jogadores do outro lado também está num fluxo constante. Pretende-se que os espectadores compreendam e gostem do jogo, terão que estar aptos a compreender o modo como estão relacionadas às disposições mutáveis de cada lado – para seguir a configuração fluida de cada uma das equipas. (ELIAS, 2015, p. 142).

Com base nesse pressuposto, Elias (2015) propicia a reflexão sobre a configuração fundamentada pela extensão do sistema relacional, do modo de existência e da proximidade com cada situação cotidiana. O processo de configuração se compreende pelas redes de conexões estabelecidas entre as ações dos indivíduos ou dos grupos ligadas uns aos outros por meio de dependências recíprocas. Desta forma, o referido autor afirma que uma das questões centrais da sociologia é saber de que modo e por que os indivíduos estão ligados entre si, o que resulta na constituição de figurações e dinâmicas específicas. Para esta questão, Elias (2015) defende que a interdependência entre os indivíduos é o elemento chave para compreender tais realidades sociais de interdependência. Desse modo, o jogo da negociação é um fator determinante para a circulação de grupos de dança como o Wãnkô Kaçaueré, sendo que esses processos trazem consigo múltiplas faces que constituem as dinâmicas das estruturas sociais. O

Wãnkõ Kaçaueré, portanto, não tem existência própria sem a participação dos dançarinos e das estratégias de negociação. Por outro lado, as entidades proponentes dependem dos grupos de dança para a construção dos seus espetáculos, assim como dos recursos financeiros disponibilizados pelo Estado, prefeitura e empresas privadas para negociar com os grupos. Nessa senda, as posições e estratégias das lideranças dos grupos de dança, em correlação estreita entre dançarinos e dirigentes, estão sempre direcionadas pelas interdependências no contexto da configuração.

Para Elias (2001), são as *redes de interdependência*, permeadas entre os indivíduos, que constroem diferentes configurações e podem ser percebidas onde quer que se formem laços de relações humanas, isto é, em grupos relativamente pequenos e em grupos com agregações maiores. Essas redes recíprocas fazem com que determinados indivíduos necessitem de uma série de outras questões, de forma que a modificação para uma possível reconfiguração pode ocorrer de maneira rápida ou duradoura. Nesse sentido, o conjunto de interações interpessoais pode ser entendido como padrão mutável e a conexão primordial desse tipo de relação é sublinhada por elos de interdependência de aliados ou adversários que estão conectados por diversas formas de competição. Deste modo é que se configura o campo de disputa entre: os chamados “donos de grupos”, coreógrafos, empresários, coordenadores, dirigentes de associações, patrocinadores, cantores, dançarinos, entre outros agentes culturais.

À vista dessas perspectivas, os contextos das festas populares na Amazônia oferecem um conjunto de pressupostos políticos e sociais, por elas conectados, que estão em constante modificação, e, que, portanto, vivem em situações transitórias e, geralmente, politicamente conflituosas. Para compreender a contraditória teia dos *fluxos culturais* no interior do processo de negociação, recorro à noção de *circulação, movimento, trânsito, deslocamento*, apresentada por Hannerz (1997), quando utiliza essas categorias, como ferramentas metodológicas para analisar diversificadas formas de pertencimentos sociais e culturais. Assim, como o autor nos alerta, a questão do fluxo não é pensada, necessariamente, por um aspecto físico-espacial. Todavia, embora este assunto esteja ressaltado diversas vezes no texto, há uma centralização maior da discussão que se volta para o processo simbólico como aspecto constitutivo de diversas identidades. Por esse caminho, é possível entender os movimentos dos agentes do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré que circulam e trabalham em produção artística demonstrando diferentes formas e estilos, sendo essas constatações caracterizadas por via da *sociogênese*,

marcada, tanto pelas trajetórias dos participantes, quanto pelos diferentes papéis desenvolvidos durante as atividades de trabalho coreográfico.

Nota-se que o Wãnkõ Kaçaueré participa de diversos festivais da Amazônia na condição de grupo de dança e presta serviços que integram entidades que disputam festivais dentro dos seus respectivos municípios e localidades, portanto, o trânsito do Wãnkõ Kaçaueré por esses festivais amazônicos é algo complexo. Implica em reconhecimento da qualidade do trabalho enquanto grupo e na competência performática nas encenações coreográficas, seja em representações de personagens indígenas ou de caboclos amazônicos, com sucesso comprovado nas notas atribuídas a esse item pelas bancas julgadoras desses festivais. Essa constatação é que garante e possibilita a permanência dos sucessivos contratos que o grupo de dança firma e estabelece com as entidades. Integram esses universos outros grupos de dança que disputam esses espaços contratuais e de visibilidade, portanto, jogam um jogo de negociações que perpassam diversos agentes sociais com poderes de influência e decisão.

De forma sintética, pode-se adiantar que a *configuração social* que move as festas populares na Amazônia apresenta duas características: uma, é comercial – economicamente, neoliberal –, e socialmente turística; e outra está incorporada em uma dimensão mais simbólica que engendra sentimento de pertença, de costume, crença, pretensão individual, artística e cultural. Essas duas distinções sempre aparecem para decifrar um contexto de fatores desencadeados por determinadas redes que surgem interligadas em um complexo cenário da negociação. Nesse sentido, as relações estabelecidas entre contratantes e contratados constroem diversas configurações e que são visíveis em diferentes escalas hierárquicas de entidades que organizam os espetáculos das festas populares.

A partir desse pressuposto, é exequível observar as entidades referidas, ou seja, as chamadas organizações sociais de pessoas jurídicas de direito privado e sem fins lucrativos, instituídas por particulares, para desempenhar serviços sociais não exclusivos do Estado, com incentivo e fiscalização do Poder Público, regida pela Lei 9.637, de 15 de março de 1998 (SIQUEIRA, 2015). Enquanto organização de entidade civil elas podem ser descritas como associações, fundações, agremiações associativas ou organizações. As entidades têm como finalidades as nomeações de diretores, coordenações, conselhos e comissões que são cargos instituídos internamente. Essas diretorias administrativas podem se tornar conhecidas e renovadas pelas redes de artistas especialistas contratados por esses membros para desenvolverem trabalhos de produção artística. Os artistas assinam contratos formais ou

negociam de maneira informal na “base da confiança” para desenvolverem serviços. Geralmente os acordos firmados no jogo das negociações, fazem com que essas pessoas vivam *dramas sociais* (TURNER, 1996), fato que impõe, em alguns casos, recorrem à justiça como reivindicação de pagamentos, muitos deles acumulados em débito de dois a três anos de trabalhos prestados.

Diante desses contextos específicos, os artistas, incluindo os do grupo Wãnkõ Kaçaueré, movem-se por diversos caminhos e estratégias para adentrar e permanecer nessas redes de festas populares. Nesse caso, em particular, o *dono* do Wãnkõ Kaçaueré – que desloca o seu grupo para trabalhar, fixando acordos no âmbito das entidades –, tem que construir suas redes de influência e assegurar seus integrantes, num franco *drible* desse jogo social, cujas ações se desdobram com intuito de conseguir patrocinadores de lanches, de camisetas que divulgam o nome do grupo, de passagens e de materiais para fantasias. Ainda institui regras de trabalho para serem cumpridas e atribui funções em diferentes escalas para os participantes. Nessa situação, há diversos grupos que seguem essa mesma *configuração social* e são especialistas também em danças e coreografias, assim como outros artistas, que seguem outras redes por meio da montagem, produção, criação de cenário, entre outras atividades.

Nessa perspectiva, a circulação do Wãnkõ Kaçaueré pode ser percebida como resultado de estratégias estabelecidas para a permanência do grupo em lugares diversificados. Os circuitos do grupo Wãnkõ Kaçaueré na cidade de Manaus se concretizam em diferentes trânsitos de pessoas com intuito de cumprir atividades relacionadas ao treinamento coreográfico e na produção de trabalho para cada apresentação. Dentro dessa dinâmica, é comum identificar a existência de três deslocamentos executados na cidade de Manaus por meio da extensa produção de trabalho, os quais descrevo a seguir.

O primeiro percurso conduz à casa de Fabiano Alencar, localizada no bairro periférico de São Francisco, zona sul de Manaus. A residência é utilizada para reunião do grupo, produção e manutenção de indumentária, onde geralmente os participantes permanecem até altas horas da madrugada trabalhando na confecção de fantasia. Tudo se materializa por meio dos manuseios de tecidos, fios, sementes e penas artificiais. O material é organizado e separado para que cada dançarino seja responsável pela própria fantasia e tenha como referência o protótipo que fica exposto na parte lateral da sala. Um dos quartos da casa serve como ateliê. É nesse compartimento que se guardam os pertences do grupo, no que diz respeito à produção, como, por exemplo, tecidos, adereços em pequenas prateleiras, indumentárias de alguns

personagens do boi-bumbá e vestimentas usadas nas apresentações anteriores. Não é comum a confecção de novas fantasias para as apresentações, ou seja, a produção de novas fantasias ocorre, geralmente, em dois momentos: quando Fabiano Alencar deseja conseguir maior destaque para efetivar contrato com as associações folclóricas por ocasião do festival folclórico de Parintins; ou quando se faz necessário apresentar danças que diferem de ritmos musicais relativos à lenda indígena em que, neste aspecto, o Wãnkõ Kaçaueré se tornou o grupo especialista neste item de participação e concorrência.

O segundo percurso tem como destino o Centro Social Urbano do Parque Dez, situado na Zona Centro-Sul de Manaus, onde o Wãnkõ Kaçaueré realiza os ensaios de treinamentos coreográficos. Como dito anteriormente, grupo não possui sede fixa por isso utiliza os espaços desse complexo para reunir com os dançarinos, criar as coreografias e praticar saltos acrobáticos. Nesse ambiente há uma rede de pessoas que patrocina e ajuda Fabiano Alencar a organizar as atividades e dentro dessa perspectiva recebem algumas classificações. Fazem parte dessa rede os patrocinadores de lanches, de camisas e de materiais, coordenadores, coreógrafos, dançarinos e dançarinos convidados. Essas pessoas se apresentam de maneira efetiva e ajudam na execução dos traslados quando é necessário que o grupo compareça para demonstrar a coreografia montada em ensaio técnico ou em apresentações que exijam um número maior de dançarinos.

É possível identificar alguns trânsitos realizados anualmente em Manaus, resultantes de contrato assinado ou em forma de convite informal, como, por exemplo: desfile em Escola de Samba, no Sambódromo de Manaus; ensaio técnico do Boi-Bumbá Corre Campo, no bairro da Cachoeirinha, sendo que a exibição deste trabalho ocorre no Festival Folclórico do Amazonas, na Bola da Suframa; participação no Teatro Amazonas em eventos de cantores conhecidos nas cenas musicais da cidade; competição em festivais de bairros, como o Festival Folclórico do Centro Social Urbano do Parque Dez, além de eventos organizados pelos bois-bumbás de Parintins durante a temporada de ensaios.

O terceiro e último percurso é decorrente das negociações mais amplas, mediadas pelo grupo Wãnkõ Kaçaueré, para apresentação em festas populares da Amazônia que também podem ser denominados como fluxos de trabalhos artísticos, pois se apresentam como uma espécie de construção de identidade do grupo ou do artista devido à execução de trabalho especializado. Os circuitos do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré ocorrem durante o ano inteiro de acordo com os calendários das festas populares. Esses lugares servem como ponto de

passagem do grupo e se concretizam pela multiplicidade de fluxos (culturais, econômicos e de trocas de saberes), os quais extrapolam as fronteiras da cidade de Manaus, do estado do Amazonas e da região chegando a outras unidades da federação. Dentre esses festivais se destacam: o Festival Folclórico de Parintins (AM), participando dos espetáculos do Boi-Bumbá Garantido e do Caprichoso; o Festival Folclórico do Amazonas (AM), onde atualmente integra os espetáculos do Boi-Bumbá Corre Campo; o Festival Folclórico de Nova Olinda do Norte (AM), atuando como tribo do Boi-Bumbá Diamante Negro; o Festival das Cirandas de Manacapuru (AM), trabalhando para a Ciranda Tradicional; e Festival dos Botos de Alter do Chão (PA), que tem como marco a apresentação do lendário Boto Tucuxi.

É a partir dessa aquisição de legitimidade que ocorre a identificação do trabalho e trânsitos anuais em diversas cidades do Estado do Amazonas, se estendendo também para o Estado do Pará e outros que porventura pactuem contratos. São esses possíveis movimentos do grupo que impulsionam a dedicação e envolvimento dos participantes nas atividades cotidianas. Esse contrato do Wãnkô Kaçaueré com outros grupos de dança, artistas especializados e outros aspectos das diferenças (econômicas, políticas, sociais, simbólicas e estéticas) são o que fortalece ainda mais a organização e a construção da *performance dramática* do grupo, fazendo com ele se transforme e se ressignifique ao longo desse processo de criação artística.

Nesse último percurso, o grupo Wãnkô Kaçaueré interage com outros grupos de dança que foram criados no contexto, entre outros, das associações e agremiações, caracterizando-se com certa autonomia nesses lugares de trabalho e negociação. No percurso para o Festival Folclórico dos Bois de Parintins, o grupo Wãnkô Kaçaueré se inter-relaciona com grupos criados pelas Associações de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso, ou seja, se dividindo em grupos que dançam em festas nos currais, em show para turistas que visitam a cidade, ensaios técnicos e para arena do Bumbódromo. Os grupos se subdividem para representarem diversas etnias indígenas, com ênfase nas lendas amazônicas ou figuras típicas regionais, com participação também na vaqueirada, auto do boi e encenação de tuxauas, durante os espetáculos em arenas.

Um episódio relatado pelo músico, roteirista e membro da Comissão de Artes da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, Fred Góes, de quando foi trabalhar em um dos bumbás do Festival Folclórico de Barreirinha, cidade localizada a 326 km de Manaus, indica outro elemento nesse jogo de negociação. Relata-o que, num determinado ano, o grupo de dança Wãnkô Kaçaueré, geralmente é dirigido por Fred Goés no Festival de Parintins, com serviço

contratual de dança para um boi concorrente. Sendo sabedor das qualidades técnicas performáticas do Wãnkõ Kaçaueré cuja notabilidade àquela altura era a especialidade em saltos aéreos (dança acrobática), e, ciente de que os demais grupos não fariam frente ao que o Wãnkõ Kaçaueré realizaria, decidiu organizar um grupo para a representação de tribos indígenas com passos e desenhos no chão, ou seja, ao criar um contraponto, os dançarinos exibiram-se com danças menos acrobáticas e mais aproximadas das formas de danças rituais de etnias amazônicas que são exibidas em documentários etnológicos.

O resultado da “expertise” de Fred Góes rendeu bom desfecho, pois, no Festival Folclórico de Barreirinha, o grupo Wãnkõ Kaçaueré não foi favorecido com os seus saltos, pois dentro do espetáculo não se julga somente as habilidades corporais de dança, mas o contexto narrativo artístico e sua adequação ao tema anual defendido durante o evento. Nesse caso, o “jogo dos segredos” pode ser utilizado para a obtenção de êxito de um e a desestabilização do trabalho do outro. Como o exemplo citado mostra, o diretor Fred Góes e o coreógrafo, empresário e *dono* do grupo de dança, Fabiano Alencar, em certos momentos, isto pode sugerir que ambos estavam jogando no mesmo time, ou seja, em uma mesma associação folclórica de um festival; mas, numa outra perspectiva, podem compor times opostos. Disso se deduz que a configuração de circulação não seja a mesma, visto que cada jogo de disputa é único, com estratégias diferenciadas e pactuadas pelos envolvidos.

Isso pode ocorrer durante o ano pelo poder de circulação e existência de vários festivais folclóricos no Amazonas, em datas distintas e municípios diversos, como é possível acontecer no mesmo município, mas em anos diferentes. A não permanência plena em função de uma predileção de contrato estabelecido por uma associação pode fazer com que circulem e, sobretudo, tenham interesses de estabelecer contratos entre associações rivais que disputam o mesmo festival em determinado município.

Dessa forma, o processo da circulação é a chave analítica para a compressão da sociabilidade que o grupo Wãnkõ Kaçaueré estabelece entre seus partícipes e demais grupos de danças das associações folclóricas. A negociação se faz presente em pelo menos três frentes. Uma é a que se dá entre o líder do grupo com seus dançarinos; a segunda entre líderes de grupos de dança entre si; e a terceira, entre líderes de grupos e dirigentes de entidades folclóricas. Há outra frente de negociação, mas esta já não é atributo de grupos de dança tal como o Wãnkõ Kaçaueré, apesar de dizer respeito a eles. Refere-se às negociações entre dirigentes de

associações folclóricas e agentes de órgão de governo estadual e municipal em busca de recursos financeiros.

No campo de disputa, institui-se a dinâmica estabelecida entre essas tendências participativas articuladas no âmbito dessas três frentes de negociação o que pode ser verificado pela identificação de funções que competem, tanto ao dono do grupo face aos compromissos assumidos, conjuntamente, pelos participantes do grupo. Tais iniciativas estão identificadas no tópico subsequente.

1.5 Campo de disputa: a função do *dono*, pactos internos e trajetória dos dançarinos do Wãnkõ Kaçaueré

A exigência dos contratantes que Fabiano Alencar recebe é que o grupo apresente uma *performance dramática* diferenciada em umas das noites de espetáculo. Dentro da negociação se joga com a noção de pertencimento, inserção em um espaço de prestígio e a competição da disputa com o outro. Durante a competição que ninguém quer sair derrotado contra o adversário e para que isso se efetive, o grupo tem que adquirir a nota máxima no requisito que disputa com grupo de outra associação. Nesse sentido, o foco do Wãnkõ Kaçaueré é a disputa com os grupos das entidades opostas e com grupos que almejam contratos pela mesma entidade. É importante afirmar que, dessas redes de negociação, tudo se constrói em movimento, ou seja, tudo é movido pela estratégia do *dono* do grupo.

Em se tratando da dinâmica do Wãnkõ Kaçaueré e dos seus dançarinos, o que chama atenção é que essas pessoas se constroem por meio do lugar em que elas participam. De forma que as posições são flutuantes, ou seja, não são definitivas e podem ser mudadas, conforme a correlação de forças presentes nos espaços. Nesse sentido, a função do dono é agir em redes específicas que surgem como sustentação do grupo, como também aquelas que fazem com que o grupo circule em diferentes espaços.

O *dono* do grupo, Fabiano Alencar, frequentemente conhecido como artista coreógrafo, por exercer trabalho artístico, tanto de forma individual quanto como *dono* do Wãnkõ Kaçaueré. Ele mantém essa posição de negociante com auxílio de estratégias bem articuladas, aplicadas nessas renovadas configurações do processo da *parintinização*. Nesse sentido, a função de um *dono* do grupo é liderar a equipe, conseguir apoiadores e patrocinadores, atribuir funções aos participantes do grupo, fechar apoio com outro grupo quando for preciso, resolver problemas sociais e acidentais.

Antes de adentrar, exatamente, na descrição sucinta de algumas funções do dono do grupo e depois narrar a trajetória de alguns dançarinos do Wãnkô Kaçaueré, é importante especificar que Fabiano Alencar, de 41 anos de idade, é professor da academia de ginástica Jack, localizada no Conjunto Petros, em Manaus (AM). Como já afirmei, na época da realização do campo para a pesquisa, no primeiro semestre de 2016 e meado de 2017, Fabiano Alencar estabelecia relação homoafetiva com Henry Carlos, também dançarino de boi-bumbá e de outros ritmos musicais. Viviam na residência de Fabiano, situada no bairro São Francisco, zona sul da cidade. Foi a partir dessa convivência que começaram a desenvolver o projeto do grupo Wãnkô Kaçaueré e a construir uma organização de acordo com as demandas de trabalho.

Em 2016, Henry Carlos era considerado braço direito do Fabiano. A função de Henry era gerenciar o grupo e tratar de questões mais práticas e logísticas dentro dos dias de treinamento. Ele ficava encarregado de fazer agendamentos e anotações dos dançarinos chamados para dançar nas apresentações. No dia de pagamento, geralmente no primeiro treinamento pós-apresentação, Henry chamava cada dançarino que subiu ao palco para entregar a quantia e explicar o porquê ele estava ganhando aquele valor. O grupo é acionado para fazer show principalmente por cantores de toadas de boi-bumbá, como, por exemplo, a Márcia Siqueira, cantora e intérprete musical de Manaus (AM), sempre contrata o Wãnkô Kaçaueré para dançar em seu show. Por relações de amizade com Fabiano Alencar e Henry Carlos, Márcia Siqueira sempre recorre ao grupo. A respeito da performance do grupo, Henry enfatiza:

Henry Carlos: esse foi um show (mostrando a planilha de pagamento) ali no teatro direcional. Tivemos que fazer partinha (franja) nas dançarinas para ficarem parecendo com índias mesmo.

Socorro Batalha: Como que ocorre o contrato?

Henry Carlos: os contratantes me ligam ou ligam para o Fabiano e fecham o show, olha! E geralmente, dizem: quero um show com itens; quero show de bailado; quero um show de espetáculo ou quero um show com um, quinze ou vinte dançarinos. A pessoa me diz o que ela quer e eu já passo o valor do grupo para o contratante. Quando a Márcia Siqueira contrata, ela paga na hora e em seguida pago os meus dançarinos. Quando fica muito tarde, às vezes tem que pagar ônibus e tal, no próximo ensaio faz o pagamento, por exemplo, recebemos ontem o dinheiro da nossa apresentação no carnaval e já vou fazer o pagamento hoje. Então, o esquema é sempre esse (Trecho de conversa com Henry Carlos, 2016).

Para contratação do show do grupo Wãnkô Kaçaueré, Henry pedia informação do repertório e, dependendo das músicas, era feito uma ou duas danças para espetáculo, incluindo um dos saltos característicos do grupo. O show de bailado a que Henry Carlos se refere no depoimento está relacionado às danças oficiais de Parintins, também conhecidas como danças

de palco⁵. Nessa esteira, as danças são criadas pelos coreógrafos das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso com a finalidade de chamar atenção do público para os eventos dos bumbás, principalmente, em Parintins e Manaus, mas também em outras cidades do estado do Amazonas. Anualmente ocorre o lançamento dos CDs dos bumbás de Parintins também em Manaus, por isso os grupos de dança que competem por um contrato com as associações têm por obrigação aprender as coreografias que serão dançadas nos eventos festivos. Essas danças de palco são menos acrobáticas e sem saltos, uma vez que são montadas para que possam ser executadas nos currais por qualquer espectador. Já o show para espetáculo é aquele que, além das coreografias oficiais dos bois de Parintins, contém os saltos característicos do Grupo Wãnkõ Kaçaueré, como o helicóptero ou o parafuso, mas isso também depende da quantidade de pessoas solicitadas pelo contratante.

Fabiano Alencar destaca que os membros que compõem o grupo são bem diversos, dentre eles há estudantes universitários que estão se formando em Educação Física, Odontologia e os que estão cursando o ensino médio. Diz que exige frequência e sempre pergunta sobre a situação dos boletins escolares das crianças e dos adolescentes que participam do grupo. Durante o campo, constatei isso quando em um dos ensaios Fabiano disse:

Essa aqui é mãe da Ju, nossa dançarina desde o começo do grupo. Sem contar que tem outros pais, o Carlison e a Cleide, a mãe da Fernandinha. Aqui, na verdade, todos os pais acompanham, mesmo que não venham para os ensaios, mas eles sabem onde eles se encontram. Aliás, o grupo serviu de lição de vida para muitos dançarinos, graças a Deus. Isso para o grupo é importante (Fabiano Alencar, pesquisa de campo, 2016).

Ele explicou ainda:

Aqui, a diferença é que eu tenho bailarinos que dançam comigo. Bailarinos mesmo do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro⁶, por exemplo, aquele moreninho lá (se referindo ao Daniel Vale), ele está fazendo faculdade de dança, passou na UEA e ele é do Cláudio Santoro, assim como tenho outros ali. A moreninha lá (se referindo à dançarina Laice Barbosa), que é do Pará, ela é também bailarina, eu também já fui bailarino, né? Dancei, fiz balé durante oito anos. Então, só que a gente quer contratar um professor para que todos se tornem igual para poder ficar uma equipe completa, em termos de tudo (Fabiano Alencar, 2016).

⁵Quanto a isso, Batalha (2015) enfatiza que: [...] de modo geral, a dança do palco é em fila, geralmente, em uma ou duas filas na horizontal, uns atrás dos outros e, na mesma direção, conforme o ritmo de cada toada, ou de lado a lado, mas sempre compassada, e nunca com um brincante de par com outro, também de modo lateral (BATALHA, 2015, p. 61).

⁶O Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, oferece cursos gratuitos desde 1998, que contribuem para o desenvolvimento técnico-artístico de jovens e crianças do Amazonas. Existe uma unidade em Manaus, capital do Amazonas e em Parintins (AM) que executam cursos de arte, música, dança, artes plásticas, cinema e outros.

No Wãnkõ Kaçaueré, destacam-se alguns agentes que por executarem determinados papéis formam um arranjo de combinação criativa e de percepção de um jogo de forças sociais. Aqui, utilizo a categoria papéis no sentido dos personagens de representação, mas que também não deixam de ser mediadores operantes do domínio estratégico em que o comportamento individual se converte em conduta social (PRADO, 2007). De outro modo, a função de papel se remete a uma diferença fundamentada por uma norma, onde os atores esperam uns dos outros e os contratantes esperam desses “profissionais” competências para as atividades que lhe são atribuídas.

Há uma hierarquia dentro do grupo Wãnkõ Kaçaueré que serve para a organização interna das atividades das *performances dramáticas*: na primeira escala se encontra o dono do grupo/liderança de Fabiano Alencar que tem o Henry Carlos como assessor e sócio do projeto; na segunda escala estão os dançarinos escolhidos para serem coreógrafos do grupo e também ajudarem a conduzir os ensaios de treinamentos; na terceira escala ficam todos os dançarinos que participam e cumprem as ordens de trabalho; na quarta escala se localizam os coordenadores do grupo que ficam encarregados dos suportes dos bastidores.

Em algumas situações de contrato, o dono do grupo tem que negociar com outro grupo de dança para prestar serviço como ocorreu em 2013, quando o Wãnkõ Kaçaueré recebeu a demanda da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido para fazer o papel de três grupos de dança e concorrer aos itens: “tribos indígenas” e “coreografias” na arena do Bumbódromo. Fabiano Alencar firmou contrato, mas sabendo que não tinha dançarino suficiente para executar o trabalho, a sua estratégia foi negociar com mais dois grupos de dança que tinham interesse de participar do Festival Folclórico de Parintins, não havendo, mesmo assim, nenhum acordo formal entre os donos dos grupos. Nesse ano, a equipe do grupo Wãnkõ Kaçaueré foi formada por mais ou menos cento e setenta pessoas, incluindo homens e mulheres.

Outra função de responsabilidade do dono do grupo é a despesa com passagem, hospedagem e alimentação quando o grupo se desloca para outros lugares. Nesse aspecto, há uma reclamação que é geral de todos os grupos de dança, principalmente nas situações precárias em que se deparam quando chegam a esses lugares, visto que essas demandas são de responsabilidade das associações. Sobre essa questão, Fabiano Alencar diz “ficamos em uma escola e não é uma coisa bem legal, não somos bem acolhidos no sentido de refeição e logística”. Em 2016, numa conversa que tive com Fabiano ele se emocionou, dizendo que os dançarinos não eram valorizados quando partiam para prestar serviços, principalmente pelas

entidades de Parintins. Fabiano Alencar sempre parte da perspectiva de que o boi-bumbá recebe diversos recursos de patrocínio para produzir o festival e que, portanto, os dirigentes deveriam disponibilizar uma estrutura logística melhor para os integrantes do Wãnkô Kaçaueré, assim como, para aqueles de outros grupos, permitindo que ficassem bem alojados e recebessem alimentação mais saudável.

Os grupos de dança que prestam serviços para as associações folclóricas ficam alojados nas salas de escolas públicas municipais, durante mais ou menos dez dias. Os dançarinos têm que levar colchonete, colchão inflável ou redes para dormirem. Fabiano Alencar expõe que aceita essa condição e compete com outros grupos de dança para ser contratado, por causa da troca de experiência e porque o boi apresenta muitas possibilidades. Em 2016, mesmo trabalhando sucessivamente para a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, afirmava que o grupo Wãnkô Kaçaueré não era do Boi Garantido e nem do Boi Caprichoso: “Somos um grupo que pagamos os dançarinos. Tem dançarino que diz: eu danço por amor, mas quando você dançar por amor e ainda ganhar um dinheirinho é muito melhor”. Isso mostra que Fabiano Alencar arrisca esse jogo para chamar atenção dos dirigentes e conseguir negociar o melhor contrato.

Outra função de responsabilidade do dono diz respeito a problemas que ocorrem nos ensaios e apresentações, ou seja, quando os dançarinos estão executando o trabalho para o grupo Wãnkô Kaçaueré. Certa vez um dançarino caiu nos ensaios quando foi executar um dos saltos e quebrou um dente, e pelo fato do grupo não ter estrutura financeira para lidar com esse tipo de situação, o dançarino teve que resolver utilizando os seus próprios meios. Fabiano Alencar fala sobre um dos acidentes:

Já aconteceram probleminhas de alguns dançarinos ficarem um pouco machucado, mas é uma das coisas que não gosto que aconteça. Quando acontece todo mundo acaba dançando sem graça, como aconteceu no DVD do Boi Garantido. Em 2013, que me acidentei e a Natalia, uma ex-dançarina também, e foi muito difícil continuar o show, sabendo que tinha uma dançarina hospitalizada, por outro lado, foi bom que o grupo continuou, pois mostrou que somos profissionais (Fabiano Alencar, 2016).

Uma das noites de treinamento do grupo no CSU, um dançarino ficou trancado no espaço, pedindo ajuda no grupo de WhatsApp. Henry Carlos teve que voltar ao local para socorrer o dançarino, que naquele momento se encontrava desesperado. Os pais reclamaram pelo fato de o ensaio terminar quase meia noite e o assessor com toda a sua autoridade disse que problemas eram do seu grupo, logo, era quem ele resolvia.

1.5.1 Os saltos do Wãnkõ Kaçaueré: performance artística dos dançarinos

O Wãnkõ Kaçaueré é um grupo de dança de múltiplas identidades, resultando, por vezes, em algumas configurações, a depender do contexto em que o grupo está inserido. As relações cotidianas condicionam a assumir peculiaridades diversas, em decorrência desse contexto social. Assim sendo, o grupo se intitula e é divulgado para o seu público, dentro e fora das redes sociais, como Companhia de Dança Wãnkõ Kaçaueré, enfatizando a denominação de Aranhas Guerreiras do Sol. Também evidencia detalhadamente que é um grupo especializado em dançar qualquer tipo de ritmo, como boi-bumbá, lendas e rituais, suwingueira, axé, forró, *dance* e danças Folclóricas.

Dessa forma, o Wãnkõ Kaçaueré é constituído de várias formas de interação social, desenvolvendo trabalhos em diferentes ritmos. As danças para os espetáculos das festas populares são as mais requisitadas, como: *tribos indígenas* (danças sincrônicas e com desenhos geométricos), *lenda amazônica* (performance de acordo com a letra e cenário), *bailado* (passos tradicionais de exaltação ao boi), *ritual* (composição de cenário), dentre outros. As danças em bandas de boi-bumbá, de forró, de calypson são as segundas mais procuradas. Em terceira escala de trabalho, também participam de arraiais, festas de bairros, eventos musicais, atuam ainda como líderes de torcida, e até fazem figuração em novela, ou seja, o Wãnkõ Kaçaueré se constitui por sua heterogeneidade tanto em relação às características de seus componentes quanto na atuação performática, afinal, é um grupo de dança com diferentes especialidades.

O grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré agrega em seu repertório algumas coreografias de saltos – o diferencial do grupo – já conhecidas pelos espectadores, que envolvem a criação, aprendizado e performance como veículo de comunicação e ação humana. Aqui tomo como referência o conceito de Schechner (2011) que enfatiza que “performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados e duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (p.29). Ou seja, “realizar performance” é fazer algo em nível de certo padrão e exigência, ter sucesso, ter excelência e marcar identidade, que envolve também o treino e a prática, ajustar e atuar em papéis em relação a circunstâncias sociais e pessoais.

Por conseguinte, são execuções performáticas que buscam a visibilidade, dentre elas, destacam-se: 1) o helicóptero – quando 10 dançarinos que, com a força e impulso, arremessam um, dois ou três integrantes para cima e estes ficam de mãos dadas antes de voltarem ao chão.

É preciso muito treinamento, tanto para os dançarinos que formam a base quanto para aqueles que imitam a hélice de um helicóptero, geralmente executado pelo dançarino com mais habilidade. Essa ideia do salto imitando um helicóptero foi retirada da série *Hellcats*⁷, feito por alguns personagens em uma apresentação de líderes de torcida, o grupo resolveu adotar o modelo fazendo algumas adequações às coreografias apresentadas no boi-bumbá; 2) o parafuso – executado por seis dançarinos que formam a base, o sétimo fica deitado para ser lançado, uma vez impulsionado, executa várias voltas no ar retornando para a base. Algo parecido é feito com salto mortal no ar, a única diferença é que nesse caso o participante gira o corpo em 360 graus, em torno de um eixo horizontal, com os pés passando sobre a cabeça, pulando de um grupo para outro, e, nessa passagem, vai se apoiando nas pessoas.

Os movimentos dos saltos são realizados em determinados momentos da apresentação coreográfica e, geralmente, são desempenhados por dançarinos que estão a mais tempo no grupo, tendo, em geral, mais experiência. Em se tratando da ideia de criação dos saltos, Fabiano Alencar explica:

Nós temos o salto da montanha russa, que a gente vai começar a fazer o treino. A gente olha para os parques de diversões. Na verdade, nossos movimentos são tirados de dentro de brinquedos dos parques, a gente olha os brinquedos e diz “olha só! Eu acho que a gente pode fazer aquele movimento com o corpo humano!”. E agora, quando a gente vai criar esses movimentos temos que ver se adequa a toada. Porque também não é assim, tu vai criar como se não significasse nada. Tem que ter um significado para as pessoas assistirem e saberem o que está acontecendo no espetáculo (Fabiano Alencar, 2016).

A respeito desse assunto, Fabiano Alencar continua: “sou muito chato, exijo muito os acabamentos dos saltos, porque a pessoa que é arremessada para o alto tem que ter uma base muito segura, muito consciente para ninguém se machucar” (Fabiano Alencar, 2016). Assim, Fabiano Alencar demonstra logo aos novos participantes o nível de exigência do grupo, recomendando que comecem a treinar para que ele possa observar a desenvoltura do neófito na dança, para tanto, pede que iniciem executando as coreografias oficiais de boi-bumbá de Parintins, posteriormente, solicita que comece o treinamento dos saltos.

Dessa forma, também é exigido que os dançarinos sejam preparados para dançar qualquer ritmo musical, pois o grupo não se tornou um especialista apenas na dança de boi-bumbá, mas também em outros estilos musicais como calypson, forró, stiletto, carimbo e tribais. Dependendo do contrato, o grupo necessita trabalhar com um número maior de componentes.

⁷*Hellcats* (No Brasil *Hellcats* - Líderes de torcida) é uma série de televisão do canal The CW, do gênero comédia e drama, lançada em 2010.

Em 2016, reuniu cerca de sessenta pessoas, na faixa etária de 12 a 25 anos. A inscrição era gratuita e a recomendação inicial era de que o dançarino não faltasse aos ensaios de treinamento. Não há nenhuma exigência no sentido de um tratamento estético do corpo, altura e formas de dançar para adentrar o grupo, mas existem regras baseadas nas formas de trabalho e demandas dos contratantes que devem ser cumpridas.

Os ensaios de treinamento do grupo Wãnkõ Kaçaueré ocorrem nos finais de semana no CSU e geralmente, iniciam às 16h30min e terminam às 23h30min. Fabiano Alencar e Henry Carlos assim que chegavam ao CSU, por volta das 17 horas, escolhiam um ponto da quadra mais adequado para o treinamento, que acontece, de modo geral, ao redor da piscina ou na quadra de futsal. No início ou no final do ensaio, são realizadas reuniões para comunicação de contratos, problemas, análise de apresentações e de desempenhos individuais. No encerramento dos ensaios de treinamento, os dançarinos que moram nos bairros distantes e que não conseguem voltar para a sua casa, devido ao horário do ônibus, que termina por volta de meia noite, dormem na casa de Fabiano Alencar e Henry Carlos e por lá permanecem durante dias. Os demais voltam com os pais que acompanham os filhos ou conseguem carona com os participantes que têm automóvel.

1.5.2 A dança na dinâmica do palco: as redes de trabalho e os espaços de poder

A partir da criação do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré, foram construídas diversas redes de pessoas e de grupos ligados entre si, constituindo, assim, relações específicas de interdependência que movem as negociações. Assim sendo, a liderança do Fabiano Alencar representa o papel principal de sustentação para que a cadeia de circulação do grupo continue existindo. As redes de produção de trabalho coreográfico do Wãnkõ Kaçaueré, tanto pelas relações que estipulam contrato assinado quanto pelas parcerias de trocas sem renumeração em dinheiro, congregam reconhecimento e garantem a permanência do grupo na dinâmica do circuito de negociação.

Dentro desse contexto, há quatro tipos de rede de relações nas quais o Wãnkõ Kaçaueré está inserido: a primeira, de cunho mais interno entre dono, dançarinos, patrocinadores e colaboradores; a segunda, voltada para um sistema de aliança com outros coreógrafos, cantores e outros grupos de dança que não são seus concorrentes; a terceira trata de mediações da liderança do grupo com os diretores e coordenadores das associações ou agremiações; e a

quarta, atua entre estas instituições com o Estado, empresas privadas e prefeituras municipais. Trata-se de circuitos de poder entre o grupo e parceiros.

Elias (2001) trabalha a noção de poder como uma implicação preponderante que mantém controle de um grupo social sobre as pessoas, relações sociais e objetos, por isso passa a ser ponto de equilíbrio entre forças concorrentes. Nesse universo, amparado por formas de interações de diferentes ordens, é que a sociabilidade ganha lugar de centralidade. Por esse caminho, os grupos constroem as próprias características, expressam capital simbólico, sinalizam estratégias de poder e conferem sentido aos integrantes que participam de suas redes.

Nessa interlocução, o poder, sob o ponto de vista das festas populares, não tem como centralidade as ações dos donos, coreógrafos, empresários dos grupos de dança e coordenadores, dirigentes e presidentes das associações e agremiações e, nem tampouco dos empresários, governantes, setores administrativos e órgãos públicos. Contrário a isso, se estende e se explicita nas configurações das redes de interdependência provisórias e permanentes das pessoas. Essas conexões humanas que se expressam por determinados agentes em lugares específicos, como grupo de dança, instituições, empresas e órgãos públicos, mantêm certa autonomia de forma hierárquica por meio das relações de uns com os outros, mas nunca de forma absoluta e concreta, pois há uma regra administrativa e um calendário de produção de trabalho que faz com que essas pessoas se encontrem e mantenham certa sociabilidade ao longo das atividades estabelecidas pelo cronograma.

Face à dinâmica de configuração das redes, Elias (2015) sustenta que,

[...] o conceito de poder se transformou de um conceito de substância num conceito de relação. No seio das configurações mutáveis — há um equilíbrio flutuante e elástico e um equilíbrio de poder, que se move para diante e para trás, inclinando-se primeiro para um lado e depois para o outro (p. 143).

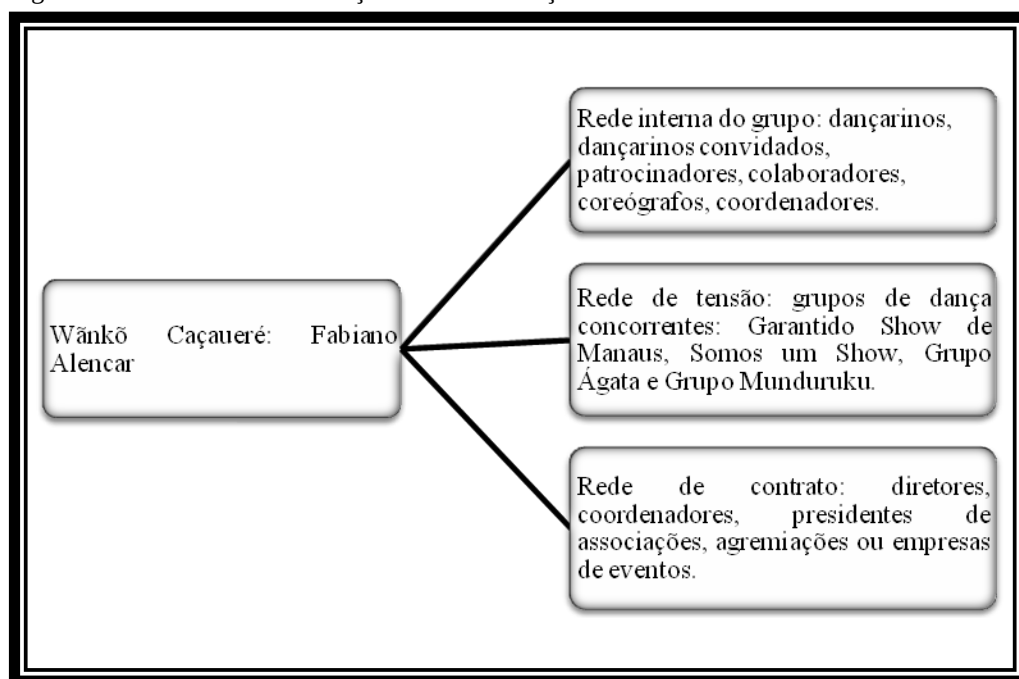
Essa maneira de equilíbrio flutuante é um distintivo estrutural do fluxo de cada configuração. O autor expõe de forma perceptível a presença relacional do poder como jogo de força entre as pessoas. Dentro da rede configuracional é possível observar que o todo não é igual à soma das partes, já que nada se efetua de forma dedutível por meio dos elementos constituintes. É por meio das configurações mutáveis que se reconstrói o processo de funcionamento de novas oportunidades e novos equilíbrios que levam a transformações sociais constantes de poder.

Em se tratando do Wãnkô Kaçaueré, esse poder flutuante está de acordo com a pretensão do Fabiano Alencar e de suas estratégias para a efetivação de contratos nas festas

populares e, assim, ao competir com outros grupos de dança, diversamente organizados e que concorrem pelos mesmos espaços, vive um momento de tensão e desarmonia. Para se destacar diante dessa *flexível tensão* (ELIAS, 2015), Fabiano Alencar investe em ensaios de treinamento para a execução de saltos e na confecção de indumentárias, de acordo com as necessidades e condições do grupo.

É importante enfatizar que a *flexão de tensão* e equilíbrio de poder não ocorrem somente nas arenas de espetáculos, local de disputa entre duas entidades; se desenvolvem como elemento recorrente em todas as relações acionadas pelos agentes em qualquer lugar que estejam. Partindo dessas premissas, a dinâmica das redes de comercialização do Wãnkõ Kaçaueré pode ser ilustrada em diagramas com diversas ramificações da trajetória de Fabiano Alencar no sistema configuracional (figura 2). Trata-se de ramificações gráficas com dois, três e quatro eixos distribuídos em diversas teias de relação que, dependendo do contexto, podem seguir diferentes trajetos.

Figura 2: Redes de comercialização do Wãnkõ Kaçaueré.



Fonte: Elaborada pela autora a partir de dados da pesquisa de campo, 2019.

Com a criação do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré, estabeleceu-se uma *rede interna* entre o líder do grupo, Fabiano Alencar, e os dançarinos, dançarinos convidados, coordenadores, patrocinadores e colaboradores tanto no que diz respeito à organização

estrutural quanto ao desenvolvimento das performances dramáticas, incluindo principalmente os saltos característicos do grupo. Também são celebrados acordos por Fabiano Alencar com coreógrafos de outros grupos de dança que não são considerados concorrentes do Wãnkõ Kaçaueré para execução do trabalho de produção coreográfica. Esse tipo de situação não tem um trâmite formal com o contratante, ou seja, os coreógrafos quando se deslocam com o Wãnkõ Kaçaueré passam a ser identificados como parte integrante do grupo. É uma espécie de terceirização da terceirização, pois quem é contratado é Fabiano Alencar que, muitas vezes, para cumprir determinadas demandas de trabalho, o coordenador tem que fazer acordos com outros grupos de dança.

Nos meses que antecedem os calendários das festas populares, é possível perceber uma *rede de tensão* entre as lideranças dos grupos de dança que almejam os mesmos espaços de contratos. Há um jogo de tensão que tem a “fofoca” como um instrumento recorrente nos bastidores dos ensaios, que pode ser descrita de duas maneiras. A primeira, como dimensão de honra (FONSECA, 2004) em que liderança tende a evidenciar somente a situação de prestígio, superioridade e divulgação da mão de obra especializada que produz para garantir a sua reputação social (ELIAS, 2010). Já a segunda, está pautada na desqualificação do grupo adversário para os dirigentes e coordenadores das associações ou agremiações. Trata-se de exposição da desonra do grupo concorrente. Em 2016, pelo fato de almejar uma vaga para dançar na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, a rede de concorrência do Wãnkõ Kaçaueré era formada por grupos da cidade de Manaus: “Somos um Show” e “Garantido Show”. Além de grupos de dança das cidades de Juruti (PA), Santarém (PA), Presidente Figueiredo (AM) e Maués (AM) que também viajam anualmente para Parintins e para outras festividades da Amazônia (BATALHA, 2015). Esses grupos se diferenciam por suas especialidades; os contratantes escolhem de acordo com a demanda de espetáculo que necessitam.

As lideranças dos grupos de dança são acionadas pelas *redes de contrato* por intermédio dos dirigentes e coordenadores das entidades em decorrência dos trabalhos que pretendem utilizar para a arena de espetáculo, embora a especialidade por excelência não seja o fator primordial. O que é levado em consideração são as relações e acionamentos desenvolvidos por intermédio das lideranças com as pessoas que têm autonomia de decisão. Por isso, nos meses que antecedem aos eventos, as lideranças mantêm contato com os membros de diretorias para negociar a participação do grupo e assim assegurar a visibilidade nos espaços que envolvem

oportunidade de mídia. Neste aspecto, o poder é visto como construção de possibilidade e de superioridade de uns em detrimento de outros, há, por isso mesmo, dedicação do grupo para o estabelecimento da visibilidade de um e a invisibilidade do outro.

Dessa forma, as associações ou agremiações escolhem os grupos também pelo jogo feito pelas lideranças. É pela articulação dentro das cadeias de interdependência que os dirigentes e coordenadores estabelecem e fecham os contratos. Nesse caso, as redes de interdependência são instrumentos para pensar a relação dos grupos humanos; ferramentas conceituais para entender as grandes dimensões dos pequenos grupos. Elias (2015) afirma que o estudo da configuração é importante para se distanciar de uma análise comportamental, de indivíduos separados e de acessos limitados, por isso a reflexão por meio das relações de interdependência. A propósito, infere-se: o que faz com que as pessoas se liguem umas às outras e sejam dependentes umas das outras? Diante dessa pergunta, Elias (2015) pontua a sua problemática e vai evidenciando que essas dependências não são sempre as mesmas; são permeáveis, fluidas, e podem se reconfigurar em sociedades distintas.

Isso possibilita pensar as diferentes redes de relações e as gêneses de disposições básicas que o grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré está engendrado por meio de diversas interações de negociações que unem os indivíduos uns aos outros. Essas redes de interações humanas são instituídas de possibilidades que dependem das estratégias e dos caminhos que Fabiano Alencar necessita tomar, ou melhor, não tem direcionamentos estáticos e unidirecionais, visto que mudam conforme determinadas circunstâncias. Todo ano há competição entre o Wãnkõ Kaçaueré e outros grupos de dança de Manaus e de outras cidades da Amazônia. Por diversas vias de acesso, ocorrem determinadas especulações de informações sobre o que os contratantes e coordenadores decidiram pela adesão de determinado grupo e do contrato ofertado.

Sobre as estratégias acionadas em determinadas circunstâncias entre o grupo de dança e as redes de interações, Foucault (2017) define o poder como uma rede de relações em que todas as pessoas estão envolvidas, como causadores e assimiladores em movimento. O poder não pode ser refletido como uma relação de subserviência estabelecida entre um indivíduo e um governante, em um universo mais político. “O Estado não é o ponto de partida necessário, o foco absoluto que estaria na origem de todo o tipo de poder social e do qual também se deveria partir para explicar a constituição dos saberes nas sociedades capitalistas” (FOUCAULT, 2017, p. 17). Para o autor, o poder se apresenta como uma correlação de forças, inferindo-se que os fluxos de poder “não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social.

Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível” (p. 17). Dessa forma, o poder provém de todas as partes, em cada relação entre um ponto e outro.

Em se tratando do fluxo de trabalho artístico que o Wãnkô Kaçaueré percorre, o poder é um gerador de subjetividade, um agregador do processo de individualização e trajetória. O próprio grupo de dança é um produtor de poder em constante transformação, as exigências dos contratos agem na construção dos corpos, gerenciando a vida dos dançarinos, por meio das práticas dos ensaios de treinamentos. A própria posição de Fabiano Alencar está baseada na relação de poder sobre a organização, por meio da cobrança e disciplina para as atividades de trabalho. Os patrocinadores do grupo, colaboradores e entidades contratantes estão situados em dispositivos estratégicos para a manutenção de prestígio e conquistar ainda mais espaço de poder.

Essas relações são dinâmicas, móveis e mantêm ou destroem grandes esquemas de dominação. Segundo Foucault (1993), as correlações de poder são relacionais; se relacionam sempre com inúmeros pontos de resistência que são ao mesmo tempo alvo e apoio. Ao se expressar por via de correlações de forças, as formas de resistência devem ser vistas sempre no plural. Diante disso, o micropoder pode estar concomitantemente articulado com o amplo poder, do ponto de vista do conjunto de ideais políticos, sociais e econômicos. Em relação a isso, os indivíduos estão engendrados nessas redes que absorvem, iniciam e espalham poder.

Dentro dessa conjuntura circular e de negociação, é possível observar dois tipos de poder: o micro e o macro. O micropoder é caracterizado pelas estratégias de negociações que movem o Wãnkô Kaçaueré enquanto grupo de dança e que se sustenta pelo exercício do corpo disciplinado dos dançarinos e no controle rígido de Fabiano Alencar em relação ao desenvolvimento do trabalho, por isso se cobra compromisso, horário, produção, participação e dedicação. Esse tipo de poder se configura pela regra criada no universo da circulação estratégica e se apresenta como um mecanismo de competição e por seu único objetivo comum, o contrato. Por outro lado, o macro poder ocorre nos espaços de dominação que os contratantes ocupam junto às entidades que mantêm contrato diretamente com o Estado e empresas privadas, buscando parcerias com os grandes sistemas econômicos, sociais ou políticos.

Essas pessoas detêm a centralização de poder e se impõem de certa forma aos grupos que contratam, sendo eles os provedores das regras no sentido de valor de contrato, tempo de trabalho, número de integrantes, alojamentos, formas de deslocamentos e determinação da

temática para ser criada a performance dramática. Em se tratando do Festival Folclórico de Parintins que tem na arena de vitrine do Bumbódromo a subjetivação do grupo Wãnkõ Kaçaueré, o macro poder atua no aprisionamento da sujeição e submissão dos grupos por conta das regras coercitivas que uma determinada “corte” estabelece para se manter no poder.

Nesse caso, mesmo que as associações de boi-bumbá tenham mandatos de três anos, certas pessoas continuam inseridos neste universo por meio de diferentes manobras e em virtude da organização do resultado do mandato. A aceitação é medida durante os atos dos espetáculos, tanto pela euforia do público quanto pela emissão das notas dos jurados. Por isso a necessidade do contrato de redes exclusivas de grupos de dança que oferecem trabalhos diferenciados. Com isso, certos indivíduos asseguram domínios e notoriedade em lugares privilegiados das associações e agremiações.

Para os grupos se integrarem no universo de apresentações e construírem estes circuitos, os espetáculos são condições imprescindíveis para a existência e circulação dos grupos. A dinâmica das apresentações tem como pressuposto os atores culturais identificados na figura dos dançarinos, cujas categorias artísticas e espaços de denominação estão abaixo discutidos.

1.5.3 - Os dançarinos: categorias artísticas e os seus espaços de denominação

Durante as atividades cotidianas do grupo Wãnkõ Kaçaueré em ensaios e negociações, percebe-se que há uma vasta diversidade de denominações destes agentes sociais, que são resultantes das trajetórias e papéis assumidos. Ressaltando que estas não são definidoras e classificadas da mesma forma em todos os lugares que o grupo circula, dependem muito das trocas, situações e contratos negociados.

As denominações *dono*, *coreógrafo*, *empresário* e *coordenador* se referem àquele membro que criou o grupo, que tem autonomia de negociação e organização para concretizar a circulação do seu grupo de dança. Fabiano Alencar, por exemplo, se diz *dono* e *empresário* do Grupo Wãnkõ Kaçaueré. Geralmente, as atividades implicam na coordenação de ensaios coreográficos, confecção de fantasias, apresentações em diversos lugares da cidade, além da responsabilidade de cumprir os acordos com os contratantes e com os dançarinos que viajam sob seus cuidados. Esses agentes se adaptam a outras atividades cotidianas, e cumprem horários matutino e noturno, por serem instrutores de academia.

Alguns agentes, oriundos de outros lugares, agregam experiência em dança por atuarem em outros grupos e, quando chegam a Manaus (AM), vindos de Presidente Figueiredo (AM),

Parintins (AM) e Santarém (PA) estabelecem contatos com dançarinos com experiência em grupos de dança. De modo geral, eles são denominados de dançarinos por exercerem determinadas funções nos ensaios, e, quando se destacam em relação aos outros integrantes, passam a ajudar na elaboração das coreografias e as repassam para os outros dançarinos nos locais de treinamento, por isso são chamados de *dançarinos* ou *coreógrafos*.

Há, ainda, a figura do *dançarino convidado* que se apresenta em ocasiões especiais, na qual são pessoas geralmente conhecidas no universo do samba, boi-bumbá, teatro e mídia, ou que exercem função de personal em academia, e quando não atuam nesse circuito, provêm de uma família conhecida na cidade de Manaus. O dançarino convidado recebe um tratamento diferenciado dentro do grupo de dança. Não participa dos dias de treinamento e, quando precisa aprender alguma coreografia, Fabiano Alencar pede para o *dançarino* que recebe a função de *coreógrafo* do grupo Wãnkô Caçaueré fazer um treinamento distinto com ele.

Os dançarinos que também são *coreógrafos* do grupo e *dançarinos convidados* não se classificam como brincantes. Muitos almejam seguir carreira profissional na área da dança ou dentro do próprio universo das manifestações culturais. Mas há também aqueles que não nutrem nenhuma perspectiva de atuar profissionalmente no circuito da dança e veem o universo como algo passageiro. Vale registrar, ainda, que dentre essas duas categorias há os que por atuarem como *cover* de itens – sinhazinha, porta-estandarte e rainha do folclore – sonham em se apresentar como itens oficiais em um dos dois bois de Parintins.

Por outro lado, eles assumem atividades tipicamente realizadas por aqueles que se designam brincantes. Segundo Silva (2011), brincantes são “aquelas pessoas que assumem posições dentro do grupo folclórico que implicam em atividades relacionadas à dança e dramatização nas apresentações dos grupos e, também, as pessoas que não dançam no grupo, mas acompanham o grupo em suas apresentações” (p. 133). Assim, como nos grupos folclóricos em que os brincantes assumem posições internas, os dançarinos dos grupos de dança também compartilham desses arranjos de organizações, mas essas disposições não são ultrapassadas para além desses espaços ou são invisibilizadas em outros espaços sociais.

Dentre essas categorias há os *pais coordenadores*. Conforme descrito anteriormente, além de acompanhar os filhos (as) nos ensaios, muitos deles se tornam *coordenadores* do Grupo de Dança Wãnkô Caçaueré. Eles têm a função de dar suporte aos dançarinos, permanecendo no local do início ao fim do evento. Caso ocorra algum problema fora do comum, eles têm a obrigação de avisar Fabiano Alencar. Além desses pais, registrei a presença dos que não

exercem essa ocupação. Esses se limitam a acompanhar o grupo para apoiar os filhos quando são escalados para dançar nos palcos.

A efetivação das trocas para a circulação dos grupos de dança se dá pela contratação feita pelos *coordenadores ou dirigentes*, assim são denominados os agentes que trabalham nas Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, Agremiações e Organizações. São esses agentes que traçam a estrutura organizacional de cada mandato e de como serão feitas as negociações com os grupos de dança anualmente, também são eles que articulam as estratégias de negociação dos recursos com o poder público e empresas privadas.

Em decorrência dessas funções específicas e dos cargos que exercem, os *coordenadores ou dirigentes* têm poder e autoridade sobre os demais, por ficarem encarregados de organizar os setores cênicos e supervisionar o trabalho de produção para o espetáculo. Além desse trabalho, exercem outros cargos como funcionários públicos, diretores de teatro, arranjadores musicais, cargos eletivos locais, como vice-prefeito, cargos comissionados do serviço público, dentre outros.

No contexto das atividades folclóricas, Silva (2011) afirma que em Manaus é utilizada a classificação *folclorista* para os dirigentes dos grupos folclóricos e das Associações Folclóricas como estratégias para negociação de espaços e recurso para apresentações das manifestações culturais. O autor enfatiza também que essas definições servem para tratar de “questões sobre organizações dos grupos e suas formas de criação e produção, bem como relações de trabalho, gestão e novas técnicas em diálogo com as técnicas geradas no âmbito dos próprios grupos para conceber e produzir suas apresentações” (SILVA, 2011, p. 142).

Nesse sentido, a posição de um agente não pode ser definida como um ponto estritamente estático, sugere que um indivíduo pode assumir uma posição e, ao mesmo tempo, a outra. Por exemplo, o *dono, coordenador, coreógrafo ou empresário* pode ser contratado para assumir um papel individual e o seu grupo uma participação coletiva. Desse modo, as atividades atribuídas no processo de contratação e, dependendo do local, pode mudar o status do agente perante os outros grupos.

Em 2016, quando acompanhei o grupo de dança Wãnkô Kaçaueré em suas atividades de trabalho coreográfico, conversei com grande parte dos dançarinos do grupo, com destaque para os dançarinos aos quais me refiro a seguir, devido às suas atividades de circulações entre os grupos e por terem pontuado assuntos como sexualidade, participação das mulheres e por exercerem internamente determinados papéis.

1.5.3.1 O dançarino Sandro

Em 2016, Sandro Ruy tinha 22 anos. Nasceu em Manaus, mas cresceu na cidade de Parintins. Dança praticamente desde os oito anos de idade. Já dançou quadrilha, participou de dois grupos que ensaiavam hip-hop e swingueira. Em 2009, ingressou no Corpo de Dança do Boi Caprichoso. Depois desse período, em 2012, aceitou o convite do seu primo Fernando para ensaiar no Boi Garantido. Durante a realização da pesquisa de mestrado, recordo do momento em que dançarino Sandro ingressou na Companhia de Dança Garantido Show. A companhia era dividida em três grupos para os ensaios coreográficos e apresentações: “grupo A”, dançarinos principais; “grupo B”, dançarinos intermediários e “grupo C”, dançarinos iniciantes. Sandro se enquadrava na categoria C para dançar toadas de interação com o público.

No começo eu pegava bastante ralho, mas eu queria mostrar que era capaz de estar lá. Ingressei no final de 2012 e em 2013 eu já estava ensaiando para gravação do DVD 2013 “Boi do Centenário”. Entrei e participei e já fiquei no Garantido Show de Parintins; participei da gravação do DVD, participei da arena e fiquei no Garantido, né? 2013, 2014, 2015 e, agora 2016. (Sandro Ruy, 2016).

Em 2015, se deslocou para Manaus com a pretensão de cursar faculdade e trabalhar. Como já participava da Companhia de Dança Garantido Show de Parintins, recebeu o convite do coordenador, Rivaldo Pereira, para dançar em um grupo chamado “Somos um Show”, posteriormente foi chamado para dançar no Wãnkõ Kaçaueré.

Como eu não conhecia outros grupos, só tinha ouvido falar do Wãnkõ, e visto na arena, eu resolvi ir para o Somos um Show, ensaiei uns dois ou três meses, no máximo, mas assim, não me identificava com o grupo, porque eles fazem coisas simples, né? Só o bailado de palco, uma vez ou outra que dançavam ritual indígena. Recebi um convite de um amigo meu para dançar pelo Wãnkõ Kaçaueré. Foi quando eu resolvi me dedicar ao grupo e o Fabiano e o Henry viram que eu tinha um potencial maior, né? Convidaram-me, me deram oportunidade de não ser somente dançarino, mas ser também coreógrafo do grupo. (Sandro Ruy, 2016).

Quando Sandro Ruy começou a participar do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré ensaiando para o Festival Folclórico de Parintins, ajudou Fabiano Alencar e Henry Carlos a montarem a coreografia para a arena do Bumbódromo. Diz o dançarino: “Teve passos meus na arena e foi graças a eles terem me dado essa oportunidade. Eu ajudei muito o grupo e eles também me ajudaram muito, eu só tenho a agradecer o dois por isso e desde lá eu vim permanecendo”. Esta narrativa demonstra a diferença de função de um lugar para o outro. Enquanto em Parintins, Sandro Ruy era apenas um iniciante no universo do ensaio de dança,

no Wãnkõ Kaçaueré ocorre o contrário, ele recebeu a designação de coreógrafo interno do grupo.

A respeito do processo de criação executado no grupo Wãnkõ Kaçaueré, Sandro Ruy comenta que cada coreógrafo tem a própria forma de construção. São muitas percepções de leitura sobre determinado contexto.

Tem coreógrafo que ouve a música para executar a coreografia. Tem coreógrafo que estuda a letra da música para fazer coreografia. O meu jeito é ouvir a música e estudar o que a música diz..., se é um ritual, se é uma lenda, se é uma figura típica ou um bailado. Eu gosto de estudar a música para saber os significados dos movimentos, entendeu? Porque a coreografia tem uma história por trás desse movimento (Sandro Ruy, 2016).

De acordo com Sandro, há diferentes modos de criar a coreografia, no qual ele destaca duas formas, em que a primeira seria pela sonoridade do ritmo e a segunda pela análise da letra da toada, ou seja, do contexto. Nesse caso, Sandro costuma utilizar os dois métodos para construir a *performance dramática*. Em se tratando de Fabiano Alencar ele começa a pensar a montagem da performance de acordo com a letra de cada toada e pede opinião dos coreógrafos internos até chegar a uma definição sobre a coreografia.

1.5.3.2 A dançarina Leice Raquel Barbosa

Leice Raquel estava com 21 anos, em 2016, natural de Santarém (PA). Naquele município participava do Grupo Regional Festa do Carimbó que também é contratado anualmente para dançar na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, da mesma forma que o Grupo de Dança Wãnkõ Kaçaueré é contratado para dançar na Agremiação Folclórica Boto Tucuxi, em Alter do Chão, município de Santarém (PA). Se expressa a dançarina: “Aí, nessas idas de Santarém para Parintins, acabei fazendo amizade com o grupo Wãnkõ porque a gente convivia no mesmo espaço. Ano passado, em 2015, vim morar em Manaus e recebi o convite da Raquel, dançarina, para participar do grupo”. Quando ela ingressou no Wãnkõ, em 2016, fez apenas um ensaio e já foi escalada para dançar na avenida pela Escola de Samba Primos da Ilha. A partir da demonstração do seu trabalho também passou a fazer parte da categoria de coreógrafos do grupo.

Leice Raquel enfatiza que o Grupo Regional Festa do Carimbó circula em determinados lugares do município de Santarém. No Festival dos Botos de Alter do Chão, alguns participantes do grupo já foram ou atuam como “itens” nesse evento. O grupo estabelece os seus fluxos nos períodos de festas juninas por meio de participações em festivais de carimbó que ocorrem em

“vilas”, além do Festival do Carimbó de Santarém. Geralmente, o grupo possui 30 casais formados, mas chega a contar com cerca de 70 pessoas por ano.

Em abril, já começam os ensaios. O coordenador já anuncia o tema do ano e as propostas dele. Conhece os novos dançarinos. Começa a montar as coreografias para as apresentações nas quadras. Aí, vêm Parintins, depois de Parintins, os festejos juninos. O festival ocorre no sairódromo - é a quadra onde ocorrem as apresentações. (Leice Raquel, 2016).

Como Leice comentou, o seu ingresso no Wãnkõ Kaçaueré ocorreu devido ao contato com a dançarina Raquel. Inicialmente, a dançarina pretendia participar apenas por diversão porque queria voltar para Santarém, depois, as circunstâncias pessoais fizeram com que ficasse em Manaus. Leice Raquel trabalha como maquiadora e passou a morar na residência de Fabiano Alencar e Henry Carlos. Após o falecimento do Henry Carlos, a dançarina resolveu sair do grupo por desavença com Fabiano e por almejar outros caminhos.

1.5.3.3 O dançarino Daniel Santos Vale

Daniel Vale, com 22 anos de idade em 2016, é um dos dançarinos universitários do Grupo Wãnkõ Kaçaueré. Naquele momento, cursava a Faculdade de Dança na Universidade do Estado do Amazonas/UEA. Foi responsável pelo Projeto Galera Nota 10 que percorria vários circuitos de apresentação no bairro Alvorada, localizado na Zona Centro Oeste da cidade. Encontrou Fabiano e Henry Carlos durante uma exibição do grupo pela Associação Cultural Folclórica Educandense Boi Bumbá Garanhão, na Bola da Suframa. No grupo Wãnkõ Kaçaueré, o ritmo que tem mais familiaridade é o boi-bumbá, mas, profissionalmente, está se aperfeiçoando no stiletto. Durante a semana, trabalha na própria residência dando aula de stiletto⁸, funk, swingueira e outros ritmos.

Pesquisei sobre os estilos e vejo como são as coreografias e tento criar uma dança. O stiletto pode dançar qualquer tipo de música, ele é voltado mais para a parte feminina do que para a masculina, mas tem a diferença entre uma mulher dançando e um homem dançando, que é a questão do detalhe. O ragga também mistura alguns ritmos, como funk, swingueira, dança do ventre, envolve mais a questão dos rebolados. (Daniel Vale, 2016).

⁸Segundo Daniel, “stiletto é uma dança que foi criada em 2011, dança com salto alto. Hoje em dia danço tanto stiletto quanto o boi. O meu objetivo é me tornar um profissional da dança e sempre vou estar me aperfeiçoando. Durante a semana trabalho em minha casa com stiletto, funk, swingueira e outros estilos. Pesquisei sobre os estilos e vejo como são as coreografias e tento criar uma dança”. (Daniel Vale, 2016)

Uma questão recorrente que Daniel Vale pontua é a sua percepção sobre gênero e sexualidade. Recorda que quando começou a dançar boi-bumbá foi muito criticado, inclusive no Wãnkõ Kaçaueré porque tinha outra visão da dança. Conta o dançarino:

Cheguei ao grupo com um conceito de dança porque venho do funk e swingueira, eu trazia um rebolado para dentro do boi, depois que me chamaram atenção fui mudando, não faço mais isso. Quem me vê no palco e me conhece sabe que sou homossexual, mas ali estou fazendo um papel masculino porque é uma questão de trabalho (Daniel Vale, 2016).

Dentro dessa perspectiva, baseada na questão da sexualidade e diferença de gênero pontuada por Daniel Vale, embora não seja a pretensão de fazer análise profunda sobre o assunto neste trabalho, acredita-se ser importante levantar dois pontos a respeito da questão: o primeiro, é que a partir da década de 1980, o boi-bumbá passou a ser um espaço de “aceitação” para mulheres, gays, lésbicas, travestis, que antes lhes era negado. “Aceitação” não quer dizer que essas pessoas ficaram isentas dos preconceitos e piadas mal-intencionadas; o segundo, é que nas últimas décadas, o espetáculo do boi-bumbá passou a centralizar a sua apresentação na imagem do indígena estereotipado, exótico, ou seja, no personagem do índio guerreiro, viril e lutador. Há uma grande dificuldade, principalmente dos gays afeminados em não transparecerem as suas gestualidades durante as *performances dramáticas*.

Essa última forma de representação do indígena, estereotipado, vigorou como exigência de alguns coordenadores de artes das associações dos bois de Parintins e pelo fato do Wãnkõ Kaçaueré estar inserido nessa rede de prestação de serviços passou a ser uma regra também para os participantes do grupo. Essa pretensão também afeta o universo das mulheres que almejam participar das *performances dramáticas* para a temática indígena, pois para os coreógrafos, a performance corporal masculina fica mais bonita uma vez que a execução do movimento não “comunica” sensualidade. Por outro lado, é possível perceber um ambiente de contradição no que se refere a esses tipos de posicionamentos, principalmente em se tratando de produção de espetáculo para ser demonstrado em arena.

1.5.3.4 A dançarina Adriane Souza

Adriane Souza, conhecida por Nane, tinha 32 anos de idade em 2016. Era pós-graduanda em recursos humanos e esposa do Alex Correa, cantor de toada de boi-bumbá. Foi acompanhando o esposo durante as apresentações dele, que conheceu o grupo de Dança Wãnkõ Kaçaueré. Explica: “Um dia em uma apresentação no sambódromo, falei para o meu marido:

um dia vou tá ali, mas achei que não conseguiria pelo fato de ser baixinha e ter o cabelo cacheado. Cheguei e fui muito bem recebida e graças a Deus tenho um espaço” (Adriane Souza, 2016).

Um dos pontos que ela enfatizou em uma de nossas conversas foi a questão do corpo. Segundo ela, Fabiano Alencar e Henry Carlos pediam para o participante “cuidar” do corpo. É comum encontrar alguns dançarinos “malhando” na academia Jack, nos horários em que o coreógrafo/empresário está trabalhando. As aulas são para queimar gordura e ganhar massa muscular, utilizando movimentos aeróbicos, em diferentes modalidades, *jump*, *jazz*, *step* e outros. O corpo conta muito nas apresentações performáticas do grupo, mas não é um definidor nem de ingresso e nem de permanência no grupo. O que conta mais é a assiduidade e dedicação nos ensaios de treinamento e nas atividades necessários de trabalho.

Em relação à circularidade, a dançarina revelou ter viajado para outras cidades distantes, mas enfatizou ter participado do Festival Folclórico de Parintins e do Festival dos Botos em Alter do Chão (PA), e conta que aprendeu a “cuspir fogo” para a apresentação do grupo Wãnkô Kaçaueré.

Aprendi até cuspir fogo porque a música pedia. Duas noites antes da apresentação compramos querosene e o Daniel, Henry e Fabiano nos ensinaram que a gente coloca o líquido na boca, não cospe, a gente sopra o líquido. Coloca o bastão bem próximo da boca e, quando cuspir, afasta para o fogo ir bem alto (Adriane Souza, 2016).

Segundo Adriane, vale a experiência para mostrar que o Wãnkô Kaçaueré é um grupo profissional. Pontua que Fabiano Alencar escolhe o dançarino de acordo com o aprendizado da coreografia, dependendo do contrato firmado escolhe o número de pessoas para a apresentação, como por exemplo, diz Adriane: “para o carnaval ele selecionou algumas pessoas, sendo 15 meninas e 15 meninos, esse é o critério dele. Ele não escolhe só os melhores sempre dá oportunidade para todos”. A respeito dos valores recebidos pelos participantes e os seus critérios, a dançarina ressalta que “tem show que todo mundo ganha o mesmo valor. No show de réveillon de Manaus todo mundo ganhou 50 reais, por uma hora de show com menos de 10 músicas. A gente fazer o que gosta e ainda ganhar dinheiro, nossa, é bom demais!”.

Esse conjunto de narrativas permite a constatação de que há um trânsito flutuante entre os dançarinos dos grupos de dança. Sandro dançou na Companhia de Dança Garantido Show de Parintins e Leice no Grupo Regional Festa do Carimbó de Santarém, ambos se deslocam a Manaus para trabalhar e por intermédio de convites chegaram até Fabiano Alencar para fazer parte do grupo de dança Wãnkô Kaçaueré. É possível perceber que as apresentações do grupo

nas festividades se inserem como um elemento dinamizador das redes de interdependências de contratos, trocas, aprendizados e representações de papéis.

Tendo apresentado a sociogênese do grupo Wãnkô Kaçaueré, o processo de construção, suas particularidades, os circuitos e a dinâmica de funcionamento das redes de sociabilidade, bem como de abordagens quanto à representação cênica dos dançarinos, convém, agora, identificar e analisar os marcos de referência da *performance dramática* no contexto dos espetáculos amazônicos, assunto a respeito do qual discuto a seguir.

1.6 A performance dramática: estética e eixo temático de espetáculos amazônicos

A noção de performance dramática é utilizada para refletir os eixos temáticos apresentados nos espetáculos, que na configuração atual adquiriram mais importância do que a própria narrativa do “auto do boi”⁹, denominada também como “morte e ressurreição”. Esse “núcleo temático básico” do enredo do boi-bumbá que agregaria múltiplas variações, definido por Andrade (1982), como “danças dramáticas”¹⁰ não se apresenta como um núcleo central nas festas populares, pois os eixos temáticos ganham mais visibilidade por agregarem cenários alegóricos de grandes proporções. O termo “matança” não é recorrente para apresentação em arena, mas é usado para os ritos e atos que acontecerem nas ruas, geralmente por iniciativas de promessas religiosas e projetos de resgates.

Dessa forma, os espetáculos amazônicos que agregam disputas de boi-bumbá têm colocado mais em evidência os eixos temáticos, como, lenda amazônica, figura típica regional,

⁹Segundo Carvalho (2011), “em linhas gerais, o relato refere-se ao drama de morte e ressurreição de um boi especial, desenvolvido paralelamente ao drama de um escravo que, premido por um insaciável desejo da esposa grávida, é levado a experimentar, tal qual o boi, uma situação liminar, entre a vida e a morte. A trama se passa numa fazenda onde existe um boi precioso e especialmente querido pelo amo, seu dono, a que ele e seus vaqueiros dispensam os maiores cuidados. Certo dia, o escravo de confiança do patrão, o pai Francisco, para atender aos incessantes apelos de Mãe Catirina, decide roubar o boi, matá-lo e arrancar-lhe a língua, dando à esposa a iguaria com a qual ela satisfaz seus desejos de grávida. Descoberto o crime, pai Francisco é perseguido pelos homens do fazendeiro, auxiliados pelos índios, exímios conhecidos da terra. Quando capturado, é submetido a terríveis castigos físicos e, para não pagar com a própria vida tirada do boi, é forçado a trazê-lo de volta ao convívio da fazenda. Nessa tarefa árdua, recebe a ajuda de pretensos sábios doutores, até que, finalmente, depois de apelar para muitos artifícios, e com auxílio de um pajé, faz o animal ressuscitar, para alívio de suas punições e alegria geral dos convivas, que se põem a comemorar em torno do animal, com muita música e dança”. (Carvalho, 2011, p. 61-62).

¹⁰“A dança dramática do Bumba meu boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e europeia, coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as danças dramáticas. Por vezes mesmo uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi como episódio final”. E afirma ainda “danças dramáticas de origem proximamente ibérica [...], há somente o elemento fundamental de qualquer drama [...] isto é a luta de um bem contra um mal, que os bailados coletivos, e por isto infensos aos sentimentos individualistas (principalmente amoroso), caracterizam na noção de perigo e salvação”. (Andrade (1982) apud Cavalcanti, 2004, p. 66).

ritual indígena, momento tribal e deixando um tempo muito reduzido para apresentar a narrativa do “auto do boi”. Em Parintins, por sua vez, o auto do boi não é item a ser julgado, por mais estranho que pareça, somente são obrigatórias personagens como “Pai Francisco” e “Mãe Catirina”, apresentados nas três noites de espetáculo, extensivos à figura do boi, que concorre ponto no item “boi-bumbá evolução”. Ainda que o “auto do boi” seja critério de julgamento oficial no Festival Folclórico do Amazonas que se realiza em Manaus (AM), esse consome somente uns quinze minutos da apresentação de um boi, considerando que o tempo total da apresentação de cada boi-bumbá dura, em média, duas horas. Com isso, podemos dizer que o tempo destinado ao auto ou matança do boi não é grande frente aos demais eixos temáticos aos quais me refiro, tais como a apresentação de itens, como: pajé, cunhã-poranga, porta estandarte, rainha do folclore e tribo indígena. Essas requerem a *performance dramática* que geralmente tem em cena grupos de dança como Wãnkô Kaçaueré.

Nos festivais amazônicos os itens julgados estão apresentados a partir de eixos temáticos ou módulos. No Festival Folclórico de Parintins, por exemplo, os 21 itens se apresentam em cinco eixos temáticos denominados de: Celebração Folclórica, Lenda Amazônica, Figura Típica Regional, Momento Tribal e Ritual Indígena. As performances dramáticas dos personagens são avaliadas pelos jurados¹¹ que emitem notas, que a seguir estão, resumidamente, organizadas em três blocos: musical, cênico/coreográfico e artístico.

Quadro 1 - Itens julgados no Festival Folclórico de Parintins.

BLOCO		ITEM	DEFINIÇÃO
M U S I C A L		Apresentador*	Porta voz do Boi.
		Levantador*	Quem canta as toadas durante a apresentação.
		Batucada ou Marujada **	Conjunto de percussão.
		Amo do Boi*	Dono da fazenda e tirador de versos.
		Boi bumbá evolução*	Símbolo maior da agremiação.
		Toada (letra e música) *	Suporte musical do espetáculo.
		Organização do Conjunto Folclórico**	Reunião de itens individuais e grupais e artísticos.
C Ê N I C O	C	Coreografia**	Dança apresentada durante o espetáculo.
	O	Galera**	Torcidas organizadas de cada Boi.
	R	Porta Estandarte*	Apresenta o estandarte do Boi.
	E	Sinhazinha da Fazenda*	Representa a filha do dono na fazenda.
	O	Rainha do Folclore*	Representa a diversidade cultura.
	G	Cunhã Poranga*	Mulher mais bonita da tribo.
	R	Pajé*	Curandeiro e xamã dos povos indígenas.

¹¹Durante três noites os dois bois disputam a preferência dos jurados, escolhidos através de sorteio, oriundos de outros estados da federação brasileira, e que não possuam vínculos com o festival (BRAGA, 2002). A partir do ano de 2018, conforme o art. 6, do capítulo IV, do regulamento um jurado passou a ser escolhido dentre eles para presidir a comissão que é composta por três jurados por bloco, respectivamente Bloco A, B e C. Ao todo são dez pessoas, em sua maioria pesquisadores que já atuaram em julgamento de festas em outros estados do Brasil.

O	Á F I C O		
A R T Í S T I C O		Vaqueirada**	Grupo de vaqueiros com lanças com as cores dos bumbás.
		Lenda Amazônica**	Retrata a cultura e o folclore de um povo.
		Figura Típica Regional**	Encenação da cultura Amazônica.
		Ritual Indígena**	Representação da crença indígena.
		Alegoria**	São estruturas cênicas montadas pelos Bois na arena.
		Tribos Indígenas**	Representação de agrupamentos indígenas da Amazônia.
		Tuxauas**	Chefes das etnias

Fonte: Rodrigues, 2006. *Individual e **Coletivo

Segundo Farias (2018), esses 21 itens adentram o Bumbódromo, sequencialmente, e podem ser apresentados de modo livre e variado, conforme a definição da estratégia de cada noite. Essa distribuição dos eixos temáticos é feita em grande proporção, no sentido das grandiosidades das alegorias e investimentos na contratação de diversificados grupos de dança especialistas em danças tribais, lendas, saltos; outros especialistas em cênicas, coreografias, bailados, dentre outros.

Diante dessa perspectiva, a *performance dramática* pode ser definida a partir de duas características: a primeira está relacionada aos eixos temáticos, conhecidos também como módulos que são apresentados nas arenas dos espetáculos, ou seja, a *performance dramática* pode estar presente em quase todos os itens individuais e coletivos a serem julgados e que ganham a dimensão da quase totalidade desses espetáculos. Mediante isto, a estética e conteúdo desses eixos temáticos são direcionados para agradar ao público, jurados, patrocinadores, autoridades e empresários; a segunda está fundamentada nas questões dos *dramas sociais*¹² (TURNER, 1996) vividos por esses artistas que atuam nesses ambientes de trabalho, como: falta de pagamento, lugares precarizados e de riscos à saúde, especialização de funções, relações de subserviência e disputas por posições de poder.

Para melhor compreensão sobre a questão da *performance dramática*, utiliza-se o conceito de performance aliando a questão de estilo e drama. A *performance dramática* como estilo é caracteriza pelos atos, desenvolvimento de papéis e construção de identidade que não

¹²No plano sociológico, o conceito de drama social considera como conflito a tensão latente produzida na vida social pela atuação constante de princípios estruturais contraditórios. Esses princípios, que não são apreendidos diretamente pela consciência dos atores, pressionam, entretanto, sua conduta em direções divergentes. (Turner, 1996 apud Cavalcanti, 2013).

pode ser compreendido por meio de um padrão intacto, fechado, mas pela observação ou contato com outro tipo de performance. Nesse sentido, o estilo aqui é constituído pelo sistema relacional e pela especialização do grupo de dança para se apresentar de acordo com um conteúdo temático, seja tribal, lendário, típico ou folclórico. O estilo permite que o grupo demonstre a sua competência por meio das habilidades das *performances dramáticas*, sendo bem-sucedidas ou criticadas por seus contratantes ou julgadores. A respeito da questão do “estilo”, Figueiredo (2015) ressalta que o termo permite compreender as práticas culturais não como sistemas isolados ou de identidades essenciais, mas também podem ser percebidas como polos que possibilitam fazer conexões com segmentos de relações econômicas, políticas, sociais e culturais. Para isso, a mobilização do estilo é, simultaneamente, significativa, diante de disputas por contrato para um grupo de dança fazer parte de um espetáculo.

A *performance dramática* como drama está relacionada ao que Geertz (1991) alerta, inferindo que a teatralidade se faz perceptível na ação e na experiência de determinado fenômeno. Diante dessa questão, o autor promove através dessa reflexão uma forma de repensar o limite entre a realidade e a representação, que se revela pela ação simbólica e teatral. O ponto chave à reflexão de Geertz é a ação performática e toda a sua significação que se faz presente na teia daquele contexto social. Esse debate se assemelha a ideia de *drama social* de Turner (1996) quando diz que essas ações estabelecidas nas estruturas das relações, como o alcance do “papal” e “status”, é que mantêm as pessoas dentro de um grupo social, pelo fato de que as interações se dão por meio de “coesão” e “interesse” de modo simbólico e estruturante.

Nesse sentido, a *performance dramática* pode ser observada em cena, no palco ou na arena, por meio de diversificadas representações indígenas, lendas e encenações de rituais. Também se nota, enquanto metáfora da vida fora dos palcos, as múltiplas inter-relações que os artistas e grupos de dança como o Wãnkõ Kaçaueré devem atuar para se manter no mercado de trabalho das artes que perpassam os festivais na Amazônia. Por isso, entende-se aqui como *performance* a forma de apresentar itens a serem julgados no escopo circunscrito da arena e são *dramáticas* por encenarem lutas tribais, guerras contra invasores, transe espirituais, rituais de matrimônio e cotidianos de ribeirinhos. Também, apreende-se como *performance dramática* as situações vividas fora dos palcos e situa-se no sentido de estilo de Figueiredo (2015) e de teatralização de Geertz (1991) para falar dos *dramas sociais* porque passam pessoas, como Fabiano, dançarinos do grupo, pais, mães, namorados e cônjuges de dançarinos e demais grupos nesse contexto em que, no jogo, participam vários agentes. “Estamos com o pires na mão”,

dizem dirigentes de Boi reclamando da ausência de pagamento e da redução de recursos, “até agora nem sinal de dinheiro”, dizem os donos de grupos de dança como Wãnkô Kaçaueré, “A gente brinca por amor, nem passagem de ônibus, às vezes a gente tem”, dizem os dançarinos de grupos.

Diante do exposto, é possível pensar a exibição do grupo Wãnkô Kaçaueré em espaços que engendram diversos tipos de poder, formas de prestígios e acordos políticos, levando em consideração a representatividade produzida em arena e palco. A questão da *performance dramática* no sentido de *drama social* pode ser percebida de duas formas nas dinâmicas das relações de produção: a primeira forma é pela interação entre os grupos e as entidades administrativas, como falta de pagamento, diferença social, disputas por ocupação de espaço; a segunda se dá nas articulações entre as entidades com o governo do Estado e patrocínios privados, pois dificilmente os recursos são destinados para as festas populares com antecedência para contratarem os artistas e desenvolverem os seus espetáculos.

Isso propõe o entendimento de que, a *performance dramática* tem como finalidade atrair um grande público, expandir a comercialização, firmar convênio público e privado, além de demonstrar em seu conteúdo a imagem hiperbolizada¹³ (ALMEIDA, 2008) da Amazônia, que tem como materialidade nos espetáculos as figuras de indígenas, caboclos, negros, figuras típicas e cenários alegóricos grandiosos. A partir dessa percepção de construção de espetáculo, grupos de danças, com seus conjuntos de dançarinos são acionados para compor a cênica com elementos tridimensionais em exposições no chão, ou seja, na base da arena e em composições de cenários nas chamadas alegorias que interagem com os eixos temáticos apresentados ou com os itens que naquele instante se apresentam aos jurados. Assim, é possível aferir que a *performance dramática* ganhou mais importância que as próprias danças dramáticas nos espetáculos amazônicos.

As *performances dramáticas* mais evidentes nos espetáculos amazônicos são das representações indígenas que estão relacionadas à propagação do modelo da *parintinização* (SILVA, 2011). A exposição do indígena nesse tipo de demonstração de espetáculo está voltada para uma visão *preterizada*, que se refere à predileção por abordagens temáticas, episódios, acontecimentos ou contextos referidos aos povos ameríndios em tempos pretéritos,

¹³Almeida (2008) utiliza denominação de “imagem hiperbolizada” para criticar de como a Amazônia é evidenciada por meio de seus recursos naturais, contextos exuberantes, quadros naturais e argumentos exagerados dos fatos.

principalmente, ao chamado período colonial da Amazônia. Nessas temáticas, os grupos encenam atos heroicos de líderes indígenas ou dramatizam etnocídios, finalizando com a ideia explícita, ou implícita, de resistência dos povos originários. O contexto de efeito heroico é a marca central da ideia romantizada desses povos e a invisibilidade de luta e resistência, deslocando, sobretudo, o olhar das realidades sociológicas de luta em que vivem esses povos frente aos novos processos colonizadores da Amazônia com mineradoras, agronegócio, hidrelétricas, sistemas viários, portanto, uma antítese às realidades vividas na atualidade.

É nesse contexto de festas e festivais amazônicos que circula o grupo Wãnkô Kaçaueré. Esse ambiente aguça refletir sobre agentes, agências e o agir dos mesmos dentro do complexo de relações que dão existência aos festivais por onde o Wãnkô Kaçaueré transita. Os agentes que se faz referência nesta pesquisa se designam e são denominados de donos de grupos, coreógrafos, empresários, lideranças e coordenadores e diretores de associações folclóricas. Dentro dos fluxos de negociação do Wãnkô Kaçaueré, sobretudo, nos deslocamentos para os festivais amazônicos, determinados agentes se autodenominam artistas, nisto incluídos os coreógrafos, dançarinos, compositores, músicos, adrecistas, elaboradores de alegorias, bordadores, costureiras, desenhistas e elaboradores das narrativas (os que escrevem os roteiros a serem apresentados). A efetivação do processo de contratação de mão de obra especializada dos grupos de dança, fica sob a responsabilidade de entidades (associações, agremiações, organizações), mediadas por seus diretores, coordenadores e presidentes.

Grupos de dança como Wankô Kaçaueré não são exatamente elaboradores de roteiros, bem como não definem temáticas. Eles são contratados para executar algo previamente pensado por grupos comumente chamados de Comissão de arte e Conselho de Artes¹⁴, o que será descrito no capítulo seguinte. Os membros dessas comissões são pessoas com histórico profissional em diversos campos da arte cênica, letras, arte, jornalismo, história, ciências sociais e educação que, após definição de tema por suas diretorias, iniciam trabalhos de pesquisa e elaboração de roteiros, surgindo daí músicas compostas por pessoas que não necessariamente integram essas comissões. Uma vez concluída essa etapa, iniciam-se definições de contratações de grupos de danças. Pode-se dizer que esta primeira etapa é o momento da criação do roteiro,

¹⁴A Comissão de Artes e o Conselho de Artes desenvolvem um minucioso trabalho para planejar o espetáculo, como definição do tema, escolha das toadas para o CD anual, coordenação para a criação das coreografias de palco e da arena do Bumbódromo, performance teatral, desenhos para fantasias, instruções para as maquetes dos cenários alegóricos, roteiros do espetáculo, fiscalização do espaço de trabalho, articulação de verbas com o Governo do Estado, Prefeitura e Empresas Privadas.

música e projeto cenográfico das performances dramáticas para apresentações em espetáculos, daí adiante, tais comissões e conselhos tomam suas respectivas decisões sobre quais grupos de dança encenarão esses roteiros.

Uma única entidade precisa de um número significativo de grupos de danças, como Wãnkô Kaçaueré, para dar conta dos roteiros que serão apresentados em um espetáculo de um determinado festival. No seio das comissões de arte e conselho surgem as abordagens que geralmente mencionam uma Amazônia hiperbolizada (ALMEIDA, 2008) e preteridas. Nesse sentido, os agentes que tendem a permanecer nesse circuito têm que se adequar a uma estrutura oscilante e desenvolver estratégias para produzir trabalhos baseados nas formas hiperbólicas e *preteridas* e de acordo com as regras que lhes são impostas. Isso não quer dizer que não exista espaço para a criatividade e inovação por parte do grupo contratado para execução da encenação, desde que os adereços estejam de acordo com os eixos temáticos que lhes são designados. Coreógrafos e donos de grupos de dança estão sempre sob direção de um diretor de artes designado pelas comissões de arte ou conselhos. É nessa relação que acréscimos criativos de Fabiano Alencar e sua equipe dialogam com o diretor de artes e assim abrem-se espaços para criação performática, embora circunscrita a estrutura previamente definida.

1.6.1 A Amazônia como espetáculo nas festas populares

Imagens hiperbolizadas e preteridas acionadas em cenas dramáticas de conotação exagerada em relação aos fatos, entoam discursos para descrever os eixos temáticos, com uma comunicação que sempre menciona o mundo sobrenatural e um tempo colonialista. Há predominância em exaltar nessas festas populares uma visão homogeneizante da Amazônia, sucessivamente descrita como uma região mitológica, lendária, típica, repleta de riqueza e que abriga diferentes povos que vivem em perfeita sintonia com a natureza (BERTOLINI, 2016). Nesse sentido, o cenário amazônico encenado nos espetáculos carrega múltiplos significados, evidenciando espaços naturais, geográficos e de ambientes ocupados por habitantes ligados à ancestralidade primordialista.

A respeito dessa forma de abordagem, Oliveira (2016) chama atenção para as imagens de Amazônia que os brasileiros carregam dentro de si e as expõem automaticamente de forma generalizante. Tais representações e classificações, atualmente, levam a pensar o dado estigmatizante de argumentos do pensamento dominante que lhes foram impostos. Durante as exposições dos espetáculos, é evidente atestar a ausência de análises críticas mais ampliadas das

realidades empiricamente observadas. Por isso, a opção de apresentar o contexto amazônico como a “natureza intocada” e os grupos sociais como parte dessa natureza e não como sujeitos políticos. O que se observa também nesses espetáculos é a exaltação dos espaços geográficos, hidrográficos e bio-organicistas (ALMEIDA, 2008), de objetos de atração que, historicamente pré-moldados, deram vazão às interpretações cristalizadas e às políticas desenvolvimentistas.

A respeito dessas representações generalizantes sobre a Amazônia, Oliveira (2016) afirma que a maior parte dessas ideias foi construída no século XIX e, ainda hoje, percebe-se como “naturais”, “intemporais”, “imotivadas” e continuam-se reproduzindo essas afirmações. O autor expõe que pensadores desse século “legaram representações artísticas e científicas que nos levam a pensar na Amazônia desde um prisma único, com imagens estereotipadas e ideias preconcebidas, compondo uma totalidade dada como inquestionável” (p.163). Diante dessa perspectiva, Oliveira (2016) esclarece que esses relatos ainda alimentam muitos “mitos” sobre o contexto amazônico, como por exemplo,

[...] a Amazônia é o mundo das águas e da floresta, em que a natureza funciona como um sistema integrado e harmonioso, imperando de forma quase absoluta. É aquele lugar privilegiado do planeta em que se realizaria a mais perfeita expressão do primado da natureza sobre o homem, uma espécie de paraíso perdido que nos reporta ao cenário de uma terra antes do aparecimento do homem. Em suma, o império da natureza e o acanhamento da civilização, o planeta das águas e o deserto da história (OLIVEIRA, 2016, p. 163).

Nesse reflexo de imagens, a natureza aparece de diversas formas e por meio de diferentes características “ora mesquinha e decadente, ora magnífica e esplendorosa”. Baseadas nessas formas de menções, as festas populares retratam a Amazônia para os espectadores, jurados, empresários e autoridades, por intermédio de competição em arena entre entidades (associações, agremiações, organizações) de bois, botos, tribos, onças e cirandas. Em se tratando principalmente das disputas dos bumbás de Parintins, Garantido e Caprichoso, que são os responsáveis pela propagação do processo da *parintinização*, há na arena do Bumbódromo a demonstração de uma “animalização” exibida por meio de cenários alegóricos que representam visões idealizadas dos indígenas e caboclos amazônicos.

Em interação com os indígenas e caboclos amazônicos estão os seres metamorfoseados de “guardiões da floresta” como “mapinguari”, “juma”, “curupira”, “jurupari” ou podem aparecer também animais gigantescos, materializados em formas de araras, onças ou ainda paisagens de lugares cobertos por cachoeiras, corredeiras, lagos e rios. Imagens zoomórficas e antrobotânicas que, no final das contas, fazem aquilo que Oliveira (2016) chama de império da natureza, a condição humana naturalizada e deslocada de história social e de seres apolíticos.

Esses conjuntos de imagens representativas reforçam ainda mais as ideias e suposições compulsórias do período colonial e reproduzem um tempo que não condiz com a realidade atual desses povos. Como exemplo disso, a morte de lideranças indígenas e quilombolas por controle e disputas de terras e águas tradicionalmente ocupadas por povos e comunidades tradicionais que fazem usos coletivos dos recursos naturais há séculos, em decorrência do agronegócio, ameaças, invasão de mineradoras em áreas indígenas, perdas de direitos, dentre outros.

Dentro de explicações usuais sobre a Amazônia, Almeida (2008) nos direciona a refletir de forma crítica a respeito das classificações hegemônicas “coloniais e/ou imperiais”, “metropolitanas e/ou centrais”, colecionistas e/ou que tem a natureza como caminho central e que vinculam os indígenas e os povos da floresta a espaços com visões do senso-comum. Esses aparatos classificatórios e interpretativos foram sempre atribuídos como informações legítimas e contribuíram para que políticas desenvolvimentistas e coloniais fossem implantadas de maneira autoritária. O autor exalta com propriedade, a forma arbitrária de como a Amazônia é classificada e essas diversas menções têm sido legitimadas no pensamento erudito e, influenciam, sobretudo, na vida dos povos que vivem nessas regiões.

Almeida (2008) afirma ainda que há uma enorme dificuldade de romper os “esquemas interpretativos” cristalizados, pois se manifestam de diferentes maneiras e reproduzem explicações dotadas de “verdades naturais”. Essas três classificações podem ser entendidas da seguinte maneira: 1) O biologismo definido por um discurso de ideias que entende a questão ambiental sem sujeito e que prioriza a descrição do ecossistema – por derivação da categoria “sujeito biologizado”; 2) O geografismo tem como relevância os fatores naturais, resultando em um discurso metafórico, figuras hiperbólicas, isolamento, além da Amazônia como “paraíso perdido”, expressão reproduzida por Euclides da Cunha; 3) O dualismo consiste em estabelecer a visão dual entre natureza e cultura, assim como o tradicional e moderno, ou seja, atraso superado (ALMEIDA, 2008, p. 64-65).

Para Almeida (2008), essas interpretações sobre a Amazônia engendradas em uma abordagem *bio-organicista* (fenômenos sociológicos e culturais aparecem submetidos a processos biológicos e a leis naturais) e por meio de “ideologias de modernização e desenvolvimento” que tem a natureza/floresta como camisa de força e sempre apresentaram os povos, datando desde o século XVII até o século XX, como aqueles sem história, que vivem um mundo harmônico e aparecem como insignificantes e, que geralmente são classificados como “figuras típicas” de determinados lugares ou regiões. O autor enfatiza também que os

esquemas interpretativos da Amazônia de tão “inquestionáveis” se baseiam na “autoevidência” e propagação da repetição, isto é, apresentam-se distanciados das realidades objetiva.

Dentro desse contexto, o autor está se referindo aos naturalistas, visão biologista e políticas públicas; da forma pela qual Amazônia é pensada e de como essa estrutura de pensamento pauta as intervenções na região, o que chama atenção ao dizer que os atos de *performance dramática*, encenados por Wãnkô Kaçaueré e demais grupos de dança, que previamente são definidos por grupos de intelectuais de entidades de Bois, Botos, Cirandas, Peixes e outros, pautam a Amazônia sempre pelas perspectivas hiperbolizadas e preteridas que se aproximam dos esquemas interpretativos, expostos por Almeida (2008) do biologismo, geografismo e dualismo. Assim, as comissões de artes e conselhos reproduzem pensamentos sociais sobre a Amazônia que pouco contribuem para ampliar reflexões sobre as realidades dos seres históricos, povos e comunidades tradicionais que têm nos últimos três anos acentuado a pressão sobre suas territorialidades.

É possível supor que as Comissões de Arte preferem a isenção e a neutralidade dos temas latentes, dos temas contemporâneos por serem patrocinados por empresas que de forma direta ou indireta estão na teia de relações do mercado mundial de commodities da soja, do boi, da madeira, do pescado, do carbono, das águas, dos minérios como: cassiterita e bauxita. Dessa feita, colocar as realidades presentes podem afetar a relação de captação de recursos junto a essas empresas e ao mesmo tempo fechar as portas dos gabinetes de parlamentares e chefes do executivo do Estado, pois em sua maioria são eleitos para defender as commodities e não os direitos dos povos e comunidades tradicionais. Essa suposição ganha força interpretativa da hiperbobilização e preterização quando se conversa com determinados integrantes das Comissões de Artes e Conselhos de Artes e, se tem a exata certeza de que possuem leitura crítica aos teóricos que usam para elaborar os espetáculos e aos próprios textos que colocam em cena, mas há uma decisão subjacente que determina a predileção por abordagem, quando muito, metafísica ou de uma antropologia clássica, a uma antropologia das relações de poder que daria maior suporte para falar de questões atuais da Amazônia.

Dos argumentos expostos por estudiosos da Amazônia, é possível propor formulações que incidem rever certos posicionamentos críticos acerca dessa visão metafórica preterida. Contrário a isso, reforçam-se os itens grupais que têm mais evidência nesse contexto de exaltação amazônica, descritos como: *figura típica regional*, *lenda amazônica*, *ritual indígena*, *tribos indígenas*. A apresentação de itens individuais que reproduzem romanticamente essa

tipificação dos povos, estão identificados sob a classificação de *pajé*, *cunhã-poranga* e *tuxaua*. Esses itens coletivos e individuais podem ser demonstrados em arena contendo as seguintes características, tal como pontuadas a seguir.

Quadro 2. Itens individuais e coletivos do boi-bumbá de Parintins

Itens coletivos e individuais	Descrição
Figura Típica Regional	Refere-se à encenação da atividade do cotidiano do caboclo ribeirinho, ou seja, o dia a dia dos povos não indígenas que vivem na Amazônia. Uma visão estereotipada demonstrada por meio da situação de vida do caboclo em contato com o rio e com a floresta. No cenário, é exibido o trabalho da feitura da farinha, colheita da juta e do trabalho artesanal da pescaria (flecha, malhadeira) e de algumas representações estilizadas dos grupos indígenas.
Lenda Amazônica e Cunhã-Poranga	Designa a composição cênica formada por grupos amazônicos, sobretudo índios e caboclos estilizados cujo objetivo é representar o imaginário do homem amazônico. A cada noite é apresentado uma narrativa com a finalidade de impressionar os jurados e o público presente no Bumbódromo. É recorrente visualizar nas lendas histórias de amor, proteção, origem relacionada ao imaginário regional, como por exemplo, “boto”, “yara”, “juma”, “mapinguari”, “mandioca”, “guaraná”, dentre outros. Geralmente, durante a apresentação desse item ocorre a aparição da Cunhã-Poranga que emerge da estrutura alegórica como a moça guerreira mais bela da tribo. Ela, muitas vezes, evolui durante o ritual ao lado do pajé, ajudando-o na luta contra os monstros do mal representando a cura, ou o destemor de homens e mulheres indígenas que lutam pelo bem da terra.
Ritual Indígena e Pajé	Compõe a grande estrutura alegórica que faz homenagem ao ritual de determinada etnia, geralmente, apresentado no final do espetáculo e, atualmente, tem se concretizado como o momento mais aguardado do Festival Folclórico de Parintins. O pajé é a figura central que aparece sempre do alto da alegoria, com pinturas e lentes de contatos nos olhos para assemelhá-los a olhos não humanos, cercado por efeito de fumaça colorida, fogos artificiais e luzes de led nas mãos. Esse jogo cênico deve marcar a aparição do pajé metamorfoseado, preparado para as viagens pelo mundo sobrenatural e preparado para lutar contra seres sobrenaturais.
Tuxauas	Apresentam-se na arena com uma alegoria que representa o chefe da aldeia, e, devido ao tamanho e peso da indumentária, é preciso que uma pessoa grande e forte para carregar. Segundo Braga (2002), a figura do tuxaua faz homenagem ao chefe político indígena, uma vez que “o capacete” é a estilização do cocar e dos adereços usados pelo tuxaua como símbolo de chefia. A “liderança” exibe uma indumentária riquíssima, capacetes (como são chamados os cocares pelos artistas parintinenses) grandes e com peso que varia entre 10 e 20 quilos, onde os principais elementos das etnias homenageadas devem estar dispostos.
Tribos Indígenas	Fazem homenagens aos povos indígenas do Brasil, dentro do contexto folclórico de boi-bumbá de Parintins. Durante a apresentação, os grupos de brincantes adentram a arena do Bumbódromo para coreografar uma toada específica para

	aquele determinado momento, numa dança ensaiada que relembra as danças indígenas, através dos gestos, movimentos, pinturas e marcações de passos.
--	---

Fonte: Organizado pela autora de acordo com o regulamento propagado nas festas populares pelo processo da parintinização.

Assim sendo, os modelos de reprodução de imagens e classificações que a *parintinização* se insere por meio da *espetacularização*¹⁵ (CARVALHO, 2010) sempre estiveram presentes na Amazônia, inclusive nos relatos de inspirações naturalistas que permaneceram engendradas em conceitos biológicos e demográficos. Os naturalistas selecionavam e classificavam materiais diversos de acordo com as suas finalidades pretendidas, procuravam o “novo”, a “descoberta” de algo “não conhecido”, elevando assim, informações de dados, mas com inúmeros riscos de erros por visões preconcebidas. Segundo Oliveira (1983), essas expedições de exploração eram derivadas de três grupos: um “manobrado com fundos públicos, outro com fundos privados, o terceiro com recursos individuais” (p. 104). Geralmente, eram pesquisas encomendadas que resultavam em recompensas ou prêmios de honrarias por parte do universo científico. Portanto, há simetrias das abordagens nas expedições analisadas por Oliveira (1983) com as abordagens das performances que vão à cena, inclusive dos fundos financeiros que os viabiliza. Os viabilizadores dos fundos não estão neutros nesse contexto de cobiça sobre a Amazônia que perpassa séculos.

Esse novo formato de espetáculo se desenvolve a partir de 1988, em Parintins, tendo marco estrutural a construção da arena do Bumbódromo¹⁶ para as disputas dos bois, Garantido e Caprichoso, tem como predileção a exibição dos sujeitos biologizados como “ribeirinho”, “pescador”, “farinheiro”, demonstrados em figuras típicas regionais e lendas amazônicas e, sobretudo, na exaltação dos determinantes da *preterização* das etnias indígenas que tem como característica a permanência do naturalismo e a imagem romântica colonizadora. Diante disso, a regra do modelo da *parintinização* restringe a produção artística a seguir uma fórmula de eixos temáticos, de modo que os artistas para produzirem os seus trabalhos entram em uma rotina de catalogação de dados acadêmicos, inclusive nas pesquisas antropológicas,

¹⁵Por *espetacularização* entende-se aquele evento transformado para contemplar a necessidade específica de um grupo (CARVALHO, 2010). Dentro desse modelo há uma forma comercial criada para atender ao serviço de turismo, da indústria cultural e do entretenimento. Dessa forma, o processo dimensional da “espetacularização” implica em apresentações em “arena” direcionada ao espectador, jurado e patrocinador.

¹⁶“Em 1988, com a inauguração do Bumbódromo, o Estado assume, por meio de parceria com as agremiações folclóricas e prefeitura local, a organização e realização do evento. O Boi-Bumbá de Parintins entra, a partir dessa época, na agenda de eventos turísticos do Amazonas e aprimora as suas relações com o mercado”. (Nogueira, 2013, p. 30).

principalmente, na linha da etnologia clássica. O levantamento é feito em sites, artigos e teses na obtenção de dados novos para a composição de rituais indígenas, plumárias, pinturas, com propósito de produzir o que as empresas privadas e as elites que detêm o controle do poder do Estado têm interesse em patrocinar. Recorrem a cientistas sociais, historiadores e antropólogos para opinar sobre tema, roteiro de apresentação, letras que enredam as músicas.

Assim, como os naturalistas, os artistas dos festivais amazônicos, consoante à heterogeneidade de suas especialidades e exigência dos contratantes, utilizam técnicas de observação tanto de pesquisas quanto a elementos do cotidiano, procuram o que ainda não foi apresentado na arena, o não conhecido, o sagrado, o novo. Os artistas recorrem a esses diferentes dados, pretendendo ganhar “autoevidência” para se manter, como por exemplo, no grupo de compositores que tem as suas toadas escolhidas anualmente no processo seletivo das entidades ou em outros segmentos de desenvolvimento de produção do espetáculo.

1.6.2 As festas populares na Amazônia e a circulação do Wãnkô Kaçaueré

As festas populares amazônicas podem ser caracterizadas como práticas culturais afro-descentes, indígenas, caboclas ou mestiças e da colonização europeia (BRAGA, 2007), com os seus diversos estilos de expressão, como a tradicional, folclórica, popular comercial, turística e, sobretudo, aquelas convertidas em espetáculos ‘desterritorializados’, “aquele deslocado de sua comunidade ou circuito de origem” (CARVALHO, 2000, p. 42), com adaptabilidade a nova forma de relação com o mercado, demonstração de trabalhos artísticos, disputas por espaços, distanciamento das tradições, articulação com o Estado, empresas de patrocínio e vínculo com a indústria cultural

Essas festas populares na Amazônia constituem um calendário de diferentes celebrações e um roteiro por onde circulam formas de expressões de artes e grupos, sejam de dança, música e de artistas plásticos com especialidades em alegorias e adereços. Entende-se por festas populares os festivais folclóricos de boi-bumbá, cirandas, tribos, botos que fazem parte de uma estrutura de captação de recurso dos governos estaduais e municipais com possibilidades também de captarem recursos federais por direito ou por meio de projetos de renúncia fiscal, e ainda, por patrocínios de empresas privadas, prefeitura ou que se amparam por agentes distribuídos em diversos espaços de poder e em diferentes lugares de interação.

Dentro das dinâmicas dessas festas populares amazônicas, tomo como destaque as ações coletivas, as organizações institucionais e as relações de poder que estão vinculados a atividades

de festivais folclóricos que os grupos de dança percorrem. Nesse sentido, Silva (2011) afirma que a cultura deve ser compreendida nesses lugares como algo que abrange múltiplas dimensões e negociações diversas, sendo que a produção de um evento não está dissociada da comercialização ou remuneração dos serviços de arte. Para o autor, a produção de trabalho dos grupos folclóricos ocorre de acordo com as datas dos eventos festivos que, em sua maioria, iniciam no mês do carnaval, tendo o seu ápice em junho com as festas juninas e o seu desdobramento até dezembro.

Dessa maneira, as festas populares amazônicas não podem ser pensadas como grupos integrados apenas por pessoas de seus bairros, cidades e municípios. Estas expandem, negociam e comercializam para além de suas dimensões locais. Em se tratando da circulação do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré, embora a casa de Fabiano Alencar, no bairro de São Francisco, zona sul de Manaus, interliga-se a outros bairros de Manaus, municípios do Amazonas e do estado do Pará. Pode-se afirmar que acontece durante o ano inteiro, porque se dá para além dos calendários das festas populares.

Em 2016 e 2017, o grupo Wãnkõ Kaçaueré tinha quatro percursos pré-estabelecidos na Amazônia, com o Festival Folclórico do Amazonas (AM), por meio da Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo; com o Festival Folclórico de Parintins (AM), em decorrência da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido; com o Festival Folclórico de Nova Olinda (AM), por intermédio da Associação Folclórica e Cultural Boi-Bumbá Diamante Negro e com o Festival dos Botos de Alter do Chão, distrito de Santarém (PA), pela medição da Associação Folclórica Boto Tucuxi, além de outros contratos realizados com empresas organizadoras de eventos.

O Festival Folclórico do Amazonas¹⁷, oficializado institucionalmente em 1957, na cidade de Manaus, agrega manifestações que se denominam grupos folclóricos como garrotes, quadrilhas, danças nordestinas, tribos, cacetinhos, cirandas e boi-bumbá que apresentam as suas danças no período das festas juninas. Dentro dessas categorias, existem vários grupos folclóricos para cada expressão, no entanto, algumas manifestações reúnem um grupo maior e outras um número mais reduzido (SILVA, 2011). O Festival Folclórico do Amazonas conta

¹⁷“Em 1957, tem-se a institucionalização com o que se chamou de I Festival Folclórico do Amazonas, realizado em Manaus, no mês de junho com recursos da prefeitura e da iniciativa privada. Este festival gerou para os grupos folclóricos um espaço de disputa formal, adquirindo a condição de comportar aquilo que os grupos consideram como o local da mais importante apresentação do ano. E, para a cidade um espaço público de entretenimento no período das festas juninas”. (SILVA, p. 94-95, 2011).

com quatro associações que são encarregadas das organizações dos grupos folclóricos nos dias de exibição: a Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas (AGFAM), Associação dos Grupos Folclóricos de Manaus (AGFM), Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus (LIGFM) e Associação do Movimento dos Bumbás de Manaus (AMBM). Os bois denominados de Corre Campo, Garanhão e Brilhante, por vezes, são chamados de grupos folclóricos e, em circunstâncias mais formais, de trâmites burocráticos em Secretarias de Cultura, são denominados de Associações Folclóricas Culturais (SILVA, 2011), são eles que contratam os serviços de grupos de dança para compor o quadro de brincantes no momento da apresentação.

Todo ano, no último final de semana de junho, ocorre o Festival Folclórico de Parintins¹⁸, com a disputa dos bumbás Caprichoso e Garantido, na arena do Bumbódromo (BRAGA, 2002; NOGUEIRA, 2014; CAVALCANTI, 1999). Tanto o Boi Caprichoso quanto o Boi Garantido, oficialmente, são Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, e usam essa denominação para tratar de questões burocráticas de obtenção de recurso dos governos estadual, federal, municipal, empresas públicas de capital mistas e privadas e para prestações de contas. Essas associações possuem grupos e companhias de dança dentro dos setores artísticos ou que executam atividades relacionadas à exibição dos eixos temáticos na arena do Bumbódromo, neles são ensaiadas e exibidas diversas linguagens artísticas, como as encenações de rituais, danças tribais, cênicas, vaqueirada e composições de alegorias para serem julgados por uma comissão julgadora. Para compor esse conjunto de produção artística, em cada edição de festival, as Associações Folclóricas de Boi-Bumbá contratam trabalhos de grupos de dança de outras cidades e vilas, Manaus (AM), Presidente Figueiredo (AM), Maués (AM), Juruti (PA), Alter do Chão (PA), Óbidos (PA), Vila Amazônia (AM) e Mocambo (AM).

Ocorre anualmente no distrito de Alter do Chão, distante 34 km de Santarém, (PA), o Festival do Sairé¹⁹. É um dos eventos festivos que atrai mais turistas para aquela região do Baixo Amazonas paraense, contendo em sua programação basicamente a apresentação de duas

¹⁸“O Festival folclórico foi criado em 1966 por um grupo da Juventude Católica na quadra da futura catedral da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, na antiga Praça do cemitério, situada entre os dois bairros de origem dos Bois. O festival durava dez dias e o foco das apresentações eram então as quadrilhas juninas dos bairros mais periféricos. Os Bois eram atração secundária, apresentando-se apenas para encerrar o festival, em intervalos temporais afastados, de modo a evitar o perigo de seus encontros. Entretanto, sua apresentação livre no primeiro festival logo se tornou disputa, pois a adesão dos moradores conformou duas torcidas, e trouxe os Bois para o centro da cena” (Cavalcanti, 2018, p. 18).

¹⁹Segundo Luciana Carvalho (2016), há uma polêmica que ainda não foi superada na alternância da grafia do nome Sairé ou Çairé e com ela acompanha uma sequência de alterações de data da celebração. A festa do Sairé “em menos de três décadas, tornou-se o maior evento festivo e turístico do Baixo Amazonas paraense, incluindo em sua programação um festival protagonizado por duas agremiações de botos que se apresentam em uma espécie de arena de espetáculo, ao estilo dos bois-bumbás de Parintins” (p. 239).

associações cuja denominação é boto, são: Boto “Cor de Rosa” e Boto “Tucuxi”, tidos como protagonistas de uma arena de apresentação chamada “Lago dos Botos” que, no contexto atual, se aproxima muito do modelo de apresentação dos bois de Parintins (CARVALHO, 2016). O Festival dos Botos é realizado em setembro, no ápice do verão Amazônico, estando entrelaçado à Festa do Sairé de Alter do Chão que são celebrações das Festas de Santo associadas aos ritos religiosos, formas tradicionais de expressão musical, coreográfica, dimensão lúdica, dentre outros. Utilizam-se especificamente dois espaços organizacionais, o Lago dos Botos e o barracão. As Associações de Boto Tucuxi e Rosa contratam os trabalhos coreográficos dos dançarinos, coreógrafos e grupos de dança para compor os quadros de lendas e rituais, itens que concorrem ponto na arena “Lago dos Botos”.

Respectivamente, os municípios do Estado do Amazonas e de outros estados apresentam um calendário anual das festas populares que não ocorrem em concomitância. Por conseguinte, que os grupos de dança e artistas passam o ano todo desenvolvendo trabalho de espetáculo em diversos lugares da região. Nem todas as manifestações comportam as exhibições de bois-bumbás, embora adotem o modelo de organização e construção de espetáculo da *parintinização*. Dentro dessa perspectiva destacam-se alguns municípios do Estado do Amazonas, onde ocorrem com mais intensidade os fluxos dos grupos de dança, como podemos observar no quadro a seguir.

Quadro 3: Festivais e festas do estado do Amazonas

Manaus	Festival Folclórico do Amazonas Festivais Folclóricos de Bairros
Itacoatiara	Festival da Canção
Parintins	Festival Folclórico de Parintins Festival Folclórico em Miniatura
Barreirinha	Festival Folclórico de Barreirinha
Maués	Festa do Guaraná
Nova Olinda do Norte	Festival Folclórico de Nova Olinda do Norte
Tabatinga	Festival Internacional de Tribos do Alto Solimões
Benjamin Constant	Festival Folclórico de Benjamim Constant
Coari	Festival Folclórico de Coari
Barcelos	Festival do Peixe Ornamental
Fonte Boa	Festival Folclórico de Fonte Boa
Manacapuru	Festival de Cirandas
Presidente Figueiredo	Festival Folclórico de Presidente Figueiredo Festa do Cupuaçu

Fonte: Elaborado pela autora a partir do Inventário Nacional de Referências Culturais do Amazonas, 2014.

São as Associações, Agremiações e Organizações desses festivais, sejam de Boi-Bumbá, Tribos, Cirandas, Onças, que estabelecem contratos com artistas especialistas de determinados lugares da Amazônia, como músicos, artesãos, coreógrafos, dançarinos, artistas plásticos, roteiristas de espetáculo. É em meio a essas interações de circulação que se destacam as trocas de caráter mais simbólico (que não envolvem contrato) e aquelas direcionadas às disposições contratuais (implicam em valor monetário) de modo formal. As negociações aqui têm destaque por mesclarem fatores de ordens artísticas, produções coreográficas, econômicas, políticas, sociais e culturais, por meio dos quais é possível refletir as ações de resistências e condições sociais que envolvem o Wãnkô Kaçaueré e outros grupos de dança.

Na circulação dos grupos de dança em festas populares na Amazônia, essa dinâmica da disputa por espaço de poder, interesses individuais e coletivos são bastante visíveis, na medida em que, as funções ocupadas principalmente dentro dos setores administrativos das entidades que eventualmente resultam em cargos de coordenação e gerenciamento são extremamente limitados e geralmente há restrição de acessos dentro desses setores. Da mesma forma, se dá no universo artístico de fechamentos de contratos, ou seja, a disputa para execução de um trabalho dentro desses ambientes ocorre de maneira muito acirrada, coberta de números de alto evidenciamento.

Dentro desse panorama, as lideranças dos grupos fazem contato com os presidentes, vice-presidentes, coordenadores e diretores, independentemente se a posição que desejem já esteja preenchida por seus colegas de profissão, isto é, mostram que os seus trabalhos têm mais relevância e argumentam que o grupo que está ocupando não tem competência suficiente para continuar defendendo aquele item. Por isso que determinado grupo precisa se tornar especialista na execução daquele trabalho, ou seja, criar um estilo, uma característica, tentar ocupar lugar de mais visibilidade e, acima de tudo, adquirir privilégio de ser convidado.

As representações simbólicas abordadas ao longo desta discussão, constituem-se em constelações que, no seu conjunto, formam o universo de significados atribuídos aos passos e rumos estabelecidos por redes e circuitos subjacentes à compreensão da construção, dos pactos internos e trajetória do Wãnkô Kaçaueré. A dinâmica intrínseca na trajetória que perpassam as configurações cênicas do grupo, a objetivação do deslocamento e apresentação do grupo estão descritas, argumentadas e analisadas no capítulo II, intitulado: “*Parintinização: a dinâmica da circulação*”.

Capítulo II – Parintinização: a dinâmica da circulação

O capítulo 2 está dividido em duas partes: na Parte 1, expõe-se como o modelo da *parintinização* oriundo do Festival Folclórico de Parintins (AM) foi, aos poucos, sendo aderido por outras festas populares da Amazônia. Parte-se da perspectiva de que essa *configuração* atual é resultante de intensas discussões internas entre os membros das Associações Folclóricas de Boi-bumbá e os artistas que trabalham em diferentes tipos de produções de espetáculos. Faz-se a descrição do fluxo cultural artístico do grupo de dança do grupo Wãnkõ Kaçaueré, partindo de Manaus, capital do estado do Amazonas até chegar à cidade de Parintins (AM). Detalho as atividades de preparação da *performance dramática* do grupo Wankõ Kaçaueré em ensaios técnicos, passagens de som e arena do Bumbódromo, além de mencionar os trânsitos de pessoas e artistas nos espaços sociais e em atividades de trabalho. Demonstra-se ainda, como as entidades por meio de suas “cortes” se organizam e estão distribuídas em diferentes hierarquias de poder; as formas silenciosas que decidem os discursos de percepções colonialistas e visões preterizadas dos povos; a arena do Bumbódromo como “vitrine” de potencialidade para os grupos de dança.

Na parte 2, parte-se da perspectiva de que a *parintinização* enquanto processo pode ser analisado a partir de duas formas de configurações sociais: a primeira diz respeito à visibilidade e ao prestígio e a segunda é de como esse modelo de espetáculo se tornou um tipo ideal (WEBER, 2002) para qualquer entidade, além de ser considerado um instrumento de possibilidade para demonstração do trabalho artístico. Dessa forma, é possível aferir que se compreende aqui a *parintinização* como um processo social importante e característico por si só, que não se trata de uma questão somente de um modelo, mas da dinamicidade que envolve diversas redes de produções de trabalho, acordos comerciais e negociação com diversas forças e frentes de poder. É importante destacar, que o diálogo que foi realizado com os agentes que compõem essas teias de relações, advém de observações diretas de eventos públicos, bastidores da produção de espetáculo, reuniões internas de decisões e estratégias particulares dos artistas, realizadas por meio do trabalho etnográfico, mais especificamente nos anos de 2016 e 2017. Pensando nesses estreitos laços com os sujeitos sociais em suas condições de trabalho, optou-se em descrever mais as interações sociais e de poder dentro do processo da *parintinização* do que destacar de forma linear as posições dos agentes que colaboraram com esta pesquisa. Essa segunda parte se centraliza em relatar o fluxo cultural artístico subsequente do grupo Wãnkõ

Kaçaueré na Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo e como essa entidade aderiu ao processo da parintinização.

PARTE 1

2.1- As configurações específicas das rotas em direção ao Festival Folclórico de Parintins

No romance *O Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum (2008), a narradora que não tem o nome desvendado, revela a sua preocupação em relação a organização de um material feito por base de gravação de fita, anotação em caderno e carta de um tempo vivido na cidade de Manaus. Por certo momento a personagem tenta organizar a descrição do relato pelo encadeamento de vozes, pensava “[...] (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta), remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior”. (HATOUM, 2008, p. 147). O cenário da trama é marcado pelo hibridismo cultural e atravessado pelas ideias de fluxos de fronteira da capital, o qual é demonstrado pela diversidade dos costumes, linguagens, relações entre os indivíduos de diferentes nacionalidades, hierarquias sociais, dentre outros.

As ordenações dos relatos da personagem se entrelaçam com os lapsos da memória do passado, como se estes fossem um perseguidor invisível, mas com dados muito transparentes de épocas e lugares presenciados de sua breve permanência. Em umas das primeiras cenas, do seu retorno à cidade, a narradora descreve a imagem de uma sala decorada com materiais e objetos das marcas culturais do Oriente, indicando uma representação estilizada desses territórios e que se tornaram objeto de consumo dos ocidentais por estarem expostos em seus cômodos. De modo geral, o enredo retrata as possibilidades de trabalhos com a memória e descrições de acontecimentos, contratos culturais, convivências, sentimentos de pertencimentos, conflitos internos do passado e a construção de identidade.

Desse modo, o processo concreto ou imaginado que a personagem enfrenta desse rio caudaloso de lembrança e impressões, se entrelaçam com outras vozes que compõem esse mosaico, nem sempre descrito de forma linear fácil de decifrar, mas que se revelam ricos em detalhes orais de percepções e experiências. O que se pretende com a exemplificação da obra é chamar atenção para a questão do contexto social amazônico e dessa diversidade cultural que às vezes confundem as nossas visões. Uma questão interessante na descrição de Hatoum (2008) é como ele destaca com propriedade os problemas sociais e humanos enfrentados pelos

personagens e os contextos que estão inseridos. Em se tratando da pesquisa etnografia é importante afirmar que esta não pode ser entendida como uma de descrição de cartas, com relatos “exóticos” e de estranhamentos observados em grupos distantes, muito pelo contrário, a experiência etnográfica é análise reflexiva de situações empiricamente observáveis, adquiridas por meio das relações de confiança entre os investigadores e os agentes sociais.

Para Oliveira (2016) a etnografia é uma virtude necessária que o antropólogo aprendeu a cultivar, evidenciando aos seus leitores, sempre de forma clara, econômica e organizada, o material empírico, assim “como os caminhos (sociais, intelectuais e afetivos) que percorreu para chegar à delimitação de seu objeto e às interpretações propostas” (p. 32). O autor enfatiza ainda, que o antropólogo não deve observar os fatos como se estivessem dentro de um laboratório ou que tudo se restringisse ao seu controle. “Eles se dão na história real e vivida, sujeitos à multiplicidade de fatores intervenientes e versões diferentes sobre os mesmos fatos”. Demonstram ações singulares que afetam pessoas específicas, cujas relações e instituições e papéis resultam de informações produzidas por seus informantes principais.

Uma questão pontuada por Oliveira (2016) é a noção da “situação etnográfica” que tem como objetivo principal, oferecer uma ferramenta para o procedimento analítico em decorrência das relações estabelecidas no processo do campo. “Ela designa as “condições sociais específicas que envolvem a produção de dados etnográficos”, tomando como seu foco de atenção a relação entre pesquisador e pesquisados, privilegiando como áreas estratégicas os modos de interdependência” (p. 33). Nesse sentido, durante a pesquisa de campo, os autores dialogam com finalidades múltiplas e compartilham experiências em um mesmo tempo histórico, ou seja, de situações vividas por meio de realidades específicas. É essa situação etnográfica que deve ser desvendada de maneira cuidadosa, pois está relacionada com os conceitos teóricos e metodológicos, envolvendo usos de sentidos que o trabalho irá abordar.

Em se tratando dos trajetos que os grupos de dança percorrem para chegar às festas populares da Amazônia é possível visualizar essa imensidão dos rios cruzando as florestas como a narradora descreve, movimentando paisagens que se fazem presentes nas passagens dos fluxos. Diante dessa perspectiva, a Amazônia é sempre mencionada por inúmeras classificações que se perpassam por seus espaços geográficos e pelas suas belezas naturais, pois há sempre um evidenciamento em grande parte dos estudos que o espaço geográfico agrega a “imensidão da floresta tropical e a maior bacia hidrográfica do mundo”, assim também, como a “maior diversidade e selva”, que pode ser caracterizado como um discurso de ostentação baseado na

ideia de exploração, ocupação industrial, comercialização de mercadoria e ação moderna e racional (ALMEIDA, 2008).

Nas três últimas décadas, tem-se assistido em todo o país, visivelmente mais na Amazônia, o advento de novas formas de construção de espetáculo, que adota as paisagens geográficas, biológicas, simbólicas, míticas, paisagísticas como base de discurso e construção da imagem comercial. Há de se considerar, portanto, que essas atuais transformações estruturais dos espetáculos que envolvem demonstrações de alegorias, cantos, danças, conjuntos percussivos, fantasias, dramatizações aderem como referências os elementos mitológicos, típicos e lendários do imaginário amazônico. O que se pode perceber é que a execução dessas práticas encandeia múltiplas dimensões socioculturais locais e regionais.

No Amazonas, as festas populares se configuram nas últimas décadas, enquanto produtoras de espetáculos culturais, com regras que dão importância aos cenários e representações cênicas. Esses grupos se preparam institucionalmente por meio de associações jurídicas para se mostrarem aptos a receber convênios da administração pública. Por isso foi preciso implantar ações e aprimorar condutas que dessem subsídios aos seus estatutos e para firmarem parcerias com o Estado e Município. Nesse momento, também houve o fortalecimento de instituições governamentais direcionadas a cultura e as suas demais classificações, assim como investimentos em estruturas e órgãos de desenvolvimento de turismo. Entretanto, a referência ao indígena e menção a Amazônia foi uma forma que as entidades encontraram para consolidarem os seus festivais e obterem patrocínios, tanto do poder público quanto do privado, para isso, estrategicamente foi construído um espetáculo voltado para espetacularização dos elementos amazônicos para que pudesse atrair o turismo e patrocinadores.

As entidades, para continuarem sendo atendidas pelo governo e demais forças institucionais, foram em busca daquilo que pode ser chamado de identidade das práticas culturais, como afirmação de uma característica própria de desenvolvimento e produção estética de espetáculo. Não obstante, observaram também que as menções aos grupos indígenas e outros elementos ecológicos seriam a chave para a construção da comercialização da indústria cultural. Ou seja, foram nos “grupos étnicos” (BARTH, 2011) que eles perceberam que os “traços culturais” (crenças, valores, ritos, regras, línguas, vestuários, ornamentos) transmitidos de geração a geração por meio de relações interétnicas poderiam ser reproduzidos em formas de artes visuais e a partir daí foram caracterizando espaços próprios direcionados para essas atividades. Essa questão “étnica” também está relacionada à questão de pertencimento de um

território comum, embora essas pessoas não se afirmem como indígenas, os seus trabalhos de produção têm referências às diversas dinâmicas desses povos e principalmente aos seus símbolos culturais.

Diante desse contexto, houve a expansão do Festival Folclórico de Parintins e o seu desenvolvimento por diversos aspectos, tanto no reconhecimento jurídico e formal da estrutura administrativa quanto pela divulgação de toadas em todo o Brasil e até mesmo no exterior, principalmente no que refere ao direito autoral dos conteúdos musicais. É importante mencionar, que dentro desse processo surgiram as articulações mais intensas para que artistas de Parintins fossem para o carnaval do Rio de Janeiro executar trabalhos alegóricos e aprenderem outras técnicas de artes, ou seja, trocar experiência, “ensinar o seu modo de fazer e aprender a produzir espetáculo” (JUAREZ LIMA, 2014). Observando esse cenário de crescimento, determinados dirigentes das associações de outras festas populares da Amazônia começaram a sofrer pressões de seus integrantes para uma aderência a esse modelo de espetáculo construído em Parintins. Para tal assimilação, muitos se deslocaram para dialogar com artistas que estavam dentro do processo ou negociaram para que eles fossem às suas localidades.

A adesão a esse espetáculo que tem como *camisa de força* (ALMEIDA, 2008) a espetacularização da Amazônia e a ritualização das crenças, em que hábitos, costumes e mitos dos povos, são resultantes, sobretudo, do processo da parintinização instalado em diversas festas populares da Amazônia. A *parintinização* em sua abrangência organizacional, econômico, social e de produção ocorreu de maneira gradual, principalmente no Festival Folclórico de Parintins, a referência primordial desse modelo. Partindo dessas premissas, as mudanças podem ser observadas por meio de diferentes fatores, como: construção do Bumbódromo, institucionalização das associações folclóricas de boi-bumbá, reivindicações para a profissionalização artística, alteração do regulamento do boi de arena, reformulação do ritmo, letra da toada, mudança na forma de dançar e produzir cenário alegórico.

A festividade do Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso ganhou tanta evidência que passou a receber recurso do poder público e privado, sobretudo, de empresas nacionais e multinacionais, como Coca-Cola, Nestlé, Kaiser, Bradesco e outras. Esse modelo que move a comercialização e a espetacularização do festival se distancia das formas de expressões mais ideológicas (ritos tradicionais), mas por outro lado, destaca uma nova dinâmica territorial de pessoas que se transladam o ano inteiro produzindo espetáculo, ao estilo do que é apresentado

no Festival Folclórico de Parintins. Determinadas festas populares da Amazônia assimilaram o processo da *parintinização* como forma de emergência para que os seus festivais ganhassem mais popularidade e fossem amparados por políticas de apoio cultural. A emergência dessa questão está relacionada também ao sentido de afirmação de uma identidade artística que tem como referência os elementos simbólicos dos grupos “étnicos” e o investimento em um estilo próprio que especializa um determinado artista em produzir arte.

Dentro desse cenário, o Festival Folclórico de Parintins através da dinamicidade da parintinização construiu uma *configuração* de formação social, cujas dimensões estão elencadas por diversos aspectos econômicos, políticos, culturais e sociais que fazem com que certos indivíduos fiquem ligados uns aos outros por determinadas dependências particulares. Ao mesmo tempo em que há um equilíbrio no ambiente de trabalho desses artistas, surgem barreiras sociais de tensões e disputas de poder que limitam as “autonomias” e os seus direitos do que é possível decidir e fazer. Elias (2010) afirma que essa dependência em diversificada rede específica faz com que a ação do indivíduo dependa de outra, porém modifica, por sua vez, sua própria imagem no jogo social e, é essa constatação que garante a sua permanência dentro da cadeia de interação. Em decorrência disso, é possível afirmar que essa configuração formada pelas entidades que organizam os espetáculos do Festival Folclórico de Parintins está extremamente ligada a centralidade e o monopólio do maior festival de boi-bumbá na contemporaneidade, ou seja, são essas redes sociais de trabalho que mantêm essa festividade.

Nesse sentido, o Festival Folclórico de Parintins agrega uma rede complexa de produção de espetáculo que se centraliza em diversos espaços da própria cidade, mas há em sua borda um crescente fluxo de produção artística composto por especialistas de outras manifestações que negociam trabalho e que contribuem com a cena do boi-bumbá. Essas redes de relações ocorrem pelas demandas de exigências das tarefas e o tempo para construir o espetáculo. De modo figurado, é possível observar uma combinação entre Parintins, Festival Folclórico, Associações e grupos prestadores de serviços que podem originar fluxos com diversas características e que não estão centralizados em um único espaço dinâmico. Com isso, acontecem fluxos dos grupos, outras diversas especialidades que partem para o Festival Folclórico de Parintins que acontece no último fim de semana de junho e depois do evento, em que esses grupos seguem caminhos para outras festividades que provavelmente aderiram o processo da *parintinização*.

Hannerz (1997) enfatiza que todo o processo de circulação, seja de pessoas ou objetos, que se torne sistemático dentro de um determinado contexto, passa a ser configurado de fluxo. Quando os fluxos atravessam fronteiras e se multiplicam em uma complexa rede de deslocamentos podem receber a denominação de fenômenos globais. Dentro da dinâmica do boi-bumbá entende-se por fenômenos globais, as toadas de boi que são tocadas fora do Brasil ou quando ocorrem eventos culturais em que os bois são convidados e para esse tipo de situação alguns itens (cantores, tripa do boi, itens femininos) são escalados para as viagens. Essas características de fluxos estão mais relacionadas com o sistema de padronização do mercado como forma de integralização entre os investimentos globais, nacionais e locais.

Ainda dentro dessa perspectiva do fluxo de fronteira, existem os fluxos que estão relacionados aos conjuntos de atividades do contexto nacional e nesses trânsitos se encontram os artistas especialistas em diversas produções, como feitores de alegorias, soldadores, pintores, artesões, escultores, dentre outros. Os fluxos dos grupos de dança, especificamente, seguem uma linha mais no sentido das redes relacionais de contratos que atuam em diversas festas populares da Amazônia. Esses grupos vivem em posição de assimetrias e vulnerabilidade em relação à estrutura de poder instalada, principalmente nas entidades administrativas, embora socialmente e midiaticamente se transpareça que os grupos vivam posições de prestígios pelo fato de estarem participando de um dos maiores espetáculos do Brasil. Por outro lado, pode-se demonstrar que são esses fluxos que os grupos de dança mais almejam, pois, dentro do sistema de negociação, há uma relação que pode ser considerada importante que é a questão do pertencimento (BARTH, 2011), ou seja, estar “dentro” de uma determinada entidade administrativa para que o grupo consiga visibilidade e se mantenha no circuito. Vale enfatizar, que essas questões da assimetria se reluzem, sobretudo, na forma de como ficam alojadas e são tratadas nesses espaços em que essas pessoas transitam durante o ano inteiro.

Segundo Hannerz (1999) essa tendência da popularização do conceito de cultura em uma perspectiva cada vez mais ampla, pode estar direcionada também como um instrumento de marcador de identidade dos grupos, geralmente vinculando as formas de pertencimentos atribuídos. A noção de pertencer a algo pode estar atrelada a um instrumento de exclusão social por parte dos outros grupos dominantes. “Pode ser que haja uma preocupação com a autonomia da cultura e a defesa da herança cultural por si mesma, embora com frequência essa retórica da cultura esteja estreitamente associada tanto ao poder quanto aos recursos materiais” (p. 16). O que se observa também na dinâmica dos grupos de dança, é que além de lidarem com as mais

diversas probabilidades, reivindicam reconhecimento e a valorização profissional em relação aos lugares hegemônicos, por isso seguem outras rotas contratuais, que não passam necessariamente pela comercialização das industriais culturais.

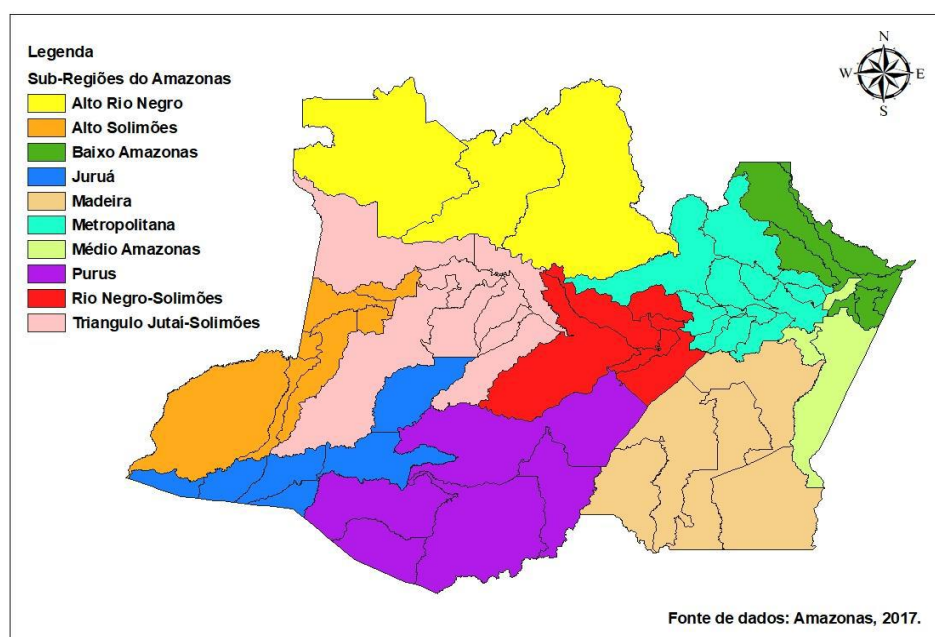
Outro ponto que o autor chama atenção, é que devemos ficar atentos ao entendimento da cultura por meio da relação com o social e dimensão econômica, principalmente, quando diz respeito aos contextos atuais, em que a economia tem se apresentado como uma característica de signos, todavia, a cultura não deve se restringir somente a questão dos significados e as suas demais formas, que resultam, sobretudo, na distinção entre os grupos. Hannerz (1999) enfatiza ainda, que partindo do pressuposto da dimensão mais ampla dos fluxos, os indivíduos que estão dentro desse processo adquirem experiências, tanto em fluxos que se situam em outros lugares, quanto aos pertencentes às suas próprias localizações. O que se pode perceber entre essas diferentes correntes de cultura é que as pessoas estão sendo moldadas, tal qual modelam a si mesmas por meio das suas próprias trajetórias, especialidades e outras demais peculiaridades.

Em relação aos determinados tipos de fluxos, o autor enfatiza que existem linhas de demarcação que devem ser ultrapassadas, sempre levando em consideração um limite. No caso, dos grupos de dança esses limites são os próprios espaços de trabalhos locais, ou seja, as suas territorialidades específicas. A partir desse ângulo, a intensificação dos processos de circulação que perpassam diversos lugares da Amazônia permitiu o surgimento de uma nova reconfiguração estrutural e de mudanças de papéis em decorrência do contexto de apresentação para o espetáculo e da forma de contrato. Em certos momentos esses grupos vivem o “auge” do reconhecimento dos seus trabalhos e outros vivem em situação de decadência, por isso a importância das rotas nos lugares com possibilidades de visibilidade, como por exemplo, o Festival Folclórico de Parintins, visto que através da visibilidade dele podem surgir outros fluxos de trabalho. É dentro dessa dinâmica, que esses grupos circulam em diferentes municípios do Amazonas e ultrapassam essa fronteira, chegando até em outros estados da Amazônia.

O Estado do Amazonas tem 62 municípios, sendo que esses municípios estão divididos em dez sub-regiões territoriais que podem ser descritas também pelos aspectos das calhas dos rios das quais pertencem. Dessa maneira, é possível imaginar a complexidade de diferentes trânsitos de grupos de dança percorrendo lugares do norte, sudoeste, centro e sul do estado por meio de suas práticas, sejam em festivais de etnias indígenas, tribos, cirandas, botos, boi-bumbá, peixes, onças, dentre outros. Existem vários tipos de embarcações para se chegar a esses

lugares, como as lanchas que percorrem os rios em poucas horas de viagem, mas mesmo assim, dependendo da distância pode levar de horas ou um dia, em que o passageiro tem a opção de ir sentado em poltrona e no ar condicionado; a outra opção é de barco “recreio”²⁰ com duração mais longa de viagem que pode durar de vinte quatro horas a mais dias de viagem, nele o passageiro tem que dormir em rede ou camarote e comprar a sua refeição; outra alternativa, que depende muito da localidade, é a possibilidade de viajar em avião de pequeno porte, seguindo um trecho reto, o que é quase impossível, a não ser que seja aeronave fretada, visto que o voo de companhia aérea está disponível uma vez ou no máximo duas vezes por semana, ainda, com escalas em diversas cidades.

Figura 3: Mapa das sub-regiões do Amazonas.



Fonte: GUIMARÃES, D. F. S, 2018 apud Amazonas, 2017.

Segundo Guimarães (2018) as escalas dos municípios podem ser descritas da seguinte forma: a) Alto Solimões (que contempla os municípios de Amaturá, Atalaia do Norte, Benjamin Constant, São Paulo de Olivença, Santo Antônio do Içá, Tabatinga e Tonantins); b) Triângulo Jutai/Solimões/Juruá (municípios de Alvarães, Fonte Boa, Japurá, Juruá, Jutai, Maraã, Tefé e

²⁰Os recreios são o tipo de embarcação regional mais significativo para o transporte de passageiros, podendo inclusive receber a denominação genérica de “barco regional”, de forma metonímica. São embarcações de madeira (“barco-motor” ou “B/M”) ou de ferro (“navio-motor” ou N/M) “responsáveis pela maior parte das viagens e do transporte de passageiros e mercadorias entre as cidades do Amazonas”. (Tambucci, 2014). Essas embarcações deslocam o maior número de tripulantes pelas águas dos rios amazônicos, possuem também preços mais acessíveis que giram em torno de R\$ 100 reais, por uma viagem com durabilidade de dezesseis horas.

Uarini); c) Purus (Boca do Acre, Canutama, Lábrea, Pauini e Tapauá); d) Juruá (Carauari, Eirunepé, Envira, Ipixuna, Itamarati e Guajará); e) Madeira (Borba, Humaitá, Manicoré, Novo Aripuanã e Apuí); f) Alto Rio Negro (Barcelos, Santa Izabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira); g) Rio Negro-Solimões: Anamá, Anori, Beruri, Caapiranga, Coari e Codajás. h) Médio Amazonas: Maués, Nova Olinda do Norte e Urucurituba; i) Região do Baixo Amazonas: Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Nhamundá, Parintins, São Sebastião do Uatumã e Urucará; j) Metropolitana: Autazes, Manaus, Careiro Castanho, Novo Airão, Careiro da Várzea, Presidente Figueiredo, Iranduba, Rio Preto da Eva, Itacoatiara, Silves, Itapiranga, Manacapuru e Manaquiri. (GUIMARÃES, 2018, p. 26).

Essas interconexões culturais por meio das navegações sempre existiram na Amazônia (Braga, 2002; 2007); (Nogueira, 2008); (Cavalcanti, 1999), mas a sua intensificação nos moldes da parintinização, associada à comercialização, sem dúvida expandiu de maneira avassaladora nas últimas décadas. Diante desse contexto, os grupos de dança contratados dentro da rede para construção do espetáculo do boi-bumbá, especificamente de Parintins, percorrem diferentes rotas de rios até chegarem ao local de destino. Essas rotas congregam configurações de diversos grupos de dança, além de outros segmentos que colaboram com a produção da festividade, como podem ser descritos a seguir.

Dentro das rotas dos grupos de dança existem deslocamentos das cidades Santarém e Juruti, ambas do estado do Pará, que percorrem os rios Tapajós e Amazonas até chegar à sub-região do baixo Amazonas e posteriormente Parintins. Esses grupos são especialistas em danças regionais e tribais, denominados institucionalmente de “Festa do Carimbó” e “Guerreiros Munduruku”, por apresentarem *performances dramáticas* com características e estilos de suas regiões. O grupo de dança “Festa do Carimbó” é um dos protagonistas do Festival dos Botos de Alter do Chão, assim como o grupo de dança “Guerreiros Munduruku” é destaque no Festival das Tribos Indígenas de Juruti ou Festribal. Durante o ano, eles percorrem por outras cidades, como Oriximiná, Maués, Manacapuru, Macapá, Belém e Óbidos. Para Parintins partem praticamente na mesma data para cumprir calendário de ensaios e apresentações impostas pela associação contratante.

Do médio Amazonas, da cidade de Maués, segue o grupo de dança Porantim, que tem a sua especialidade em lenda amazônica, conhecido por se apresentar no evento anual da cidade, denominado de “Festa do Guaraná”. O deslocamento para a cidade de Parintins ocorre pelo Paraná do Ramos por barco recreio, enquanto o grupo de dança Ágata, localizado na cidade de

Presidente Figueiredo, também especialista em dança tribal, parte da sub-região metropolitana, seguindo o mesmo trecho de rio que o Grupo Wãnkõ Kaçaueré percorre, o que diferencia é que no primeiro percurso o grupo tem que se deslocar de Presidente Figueiredo até Manaus pela rodovia BR-174 (que liga Manaus à Boa Vista e também à Venezuela) e o trajeto de Manaus a Parintins se dá por barco fretado por articulação própria do grupo. É importante pontuar que esses grupos podem jogar dentro da mesma associação, que ainda assim, competem internamente entre uns e outros, ou podem jogar em associação contrária se colocando em posição de adversário de maneira mais declarada. Ainda no universo dos grupos de dança, se deslocam grupos com outras características de dança, como maracatu, quadrilha, capoeira, companhia de teatro, assim como grupos musicais ou especialistas em instrumentos de sopros, cordas e percussão de diferentes lugares do Brasil.

Ocorrem também outros deslocamentos para o Festival Folclórico de Parintins, como barcos fretados batuqueiros e marujeiros²¹; grupos de torcidas organizadas, denominados de comando vermelho, raça azul e FAB; movimentos amigos do Garantido e movimentos marujadas e outros. Importante evidenciar, que esses deslocamentos referidos comportam um número grande, de duzentas a trezentas pessoas, geralmente são esses grupos que trabalham em produção de eventos e divulgação do boi-bumbá de Parintins na capital de Estado. Há outros trânsitos que congregam membros de empresas de sonorização, mercadorias, iluminação, TVs, comerciantes, vendedores ambulantes e admiradores participam ativamente do evento. Esses fluxos culturais (HANNERZ, 1997) temporários, descendo os rios, podem ser caracterizados como de capitais, mercadorias, trabalhos, imagens, especialidades, bens culturais etc.

Nessa tessitura, destaca-se de modo mais detalhado o fluxo do Grupo de Dança Wãnkõ Kaçaueré dentro dessa configuração de produção de trabalho, por se tratar de uma dinâmica de circulação que ocorre anualmente e por congregar um investimento intenso da liderança de Fabiano Alencar em prol desse contrato. A demonstração desse fluxo tem a intenção também de produzir um entendimento sobre esse modelo de construir espetáculo, que concebeu o processo da parintinização, como também por ser um festival que agrega diversas rotas de diversificados grupos de dança que chegam à cidade de Parintins uma semana antes do evento, sendo que em sua maioria são contratados pelas Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso e outros por empresas encarregadas da logística do evento.

²¹Conjuntos de tocadores de instrumentos que fornecem os ritmos as toadas, denominados pelo Garantido de Batuqueiros e pelo Caprichoso de Marujeiros.

Nesse sentido, o deslocamento do Grupo de Dança Wãnkõ Kaçaueré para o Festival Folclórico de Parintins pode ser denominado fluxo de trabalho artístico por exigir deslocamento de pessoas para apresentarem *performance dramática* na arena do Bumbódromo. Para que exista o deslocamento é preciso que tenha o contrato ou parceria com alguma entidade e a concretização desse processo pode ser caracterizada da seguinte forma: a) trocas culturais por meio da demonstração das performances dramáticas, nas quais os grupos inventam estilos próprios dentro dessas novas dinâmicas; b) construção de redes internas de patrocinadores e colaboradores para que ocorra o treinamento e posteriormente o deslocamento do grupo; c) formas de estratégias de resistências presentes nas lutas cotidianas e a obtenção de êxitos de disputas com outros grupos; d) o valor monetário tem grande importância, mas também está relacionado à noção de pertencimento, prestígio e possibilidade de ampliação do circuito; e) o fluxo de trabalho é resultado de um processo econômico, político e social criado dentro do sistema da *parintinização*.

Pode-se definir fluxo de trabalho artístico, mesmo que de modo provisório, como algo que faz parte do sistema da cultura em movimento. À vista disso, há uma complexidade de sentimentos e afetamentos por um dos bois-bumbás, que muitas vezes é construído pela influência familiar e de pessoas que fazem parte das associações ou pode ocorrer também por meio de experiências vividas de devoção, crença, promessa para santo ou divindade, enfim, uma infinidade de emoções que se acentuam quando é perguntando o que faz com que essas pessoas se desloquem para os lugares. De algum modo, essa é uma questão que nutre a mobilização do deslocamento ao festival de Parintins, pelo fato de a pessoa se inserir nessa relação de pertencimento e obrigação com o boi que ela se identifica. Fabiano Alencar sempre comenta com muita motivação um sonho realizado por ter criado um grupo de dança e no ano seguinte ter recebido o convite para o Wãnkõ Kaçaueré se apresentar pela Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, que simbolicamente era representante de um boi que ele tanto admirava e tinha afeto.

Pode-se pensar em uma redefinição do discurso de afetamento a partir do momento que as entidades passam a receber recursos públicos e privados e esses artistas tendem a negociar valores e lugares de produção de trabalho. No que se refere, especialmente, aos grupos de dança, a questão de pertencimento e obrigação no universo da negociação está engendrada a dois fatores: o primeiro por meio do interesse do próprio grupo, vinculado à pretensão da ocupação de espaço, construção de identidade, posição de prestígio e poder; o segundo, em sua maioria,

pautado na significação do próprio artefato cultural e de como esse discurso é produzido para a competição. A noção de pertencimento é o tempo inteiro produzida por parte dos agentes que atuam nas associações, ou seja, aqueles que realizam os contratos. Como por exemplo, Chico Cardoso, produtor e membro da Comissão de Artes do Boi Garantido, que foi um dos idealizadores para que o grupo Wankõ Kaçaueré fosse contratado pela entidade, sempre construiu o discurso de pertencimento e se dizia apaixonado pelo boi, mas em 2015, trabalhando em uma posição oposta, na Associação Folclórica do Boi-Bumbá Caprichoso, áudios foram divulgados em jornais com mensagens de um suposto esquema e que dizia também palavras depreciativas a respeito do fundador o Boi Garantido, a quem ele tanto expressou afeto e admiração. Essa situação fez com que dois anos depois Fabiano Alencar tomasse a decisão de pertencer à outra associação. Isso serve para demonstrar como a questão de pertencimento é fluida e faz parte do jogo para agregar o grupo de dança e efetivar a negociação em sua melhor forma para o contratante.

A decisão de mudança é algo difícil a ser tomado, como diz Fabiano Alencar, “amo muito o Garantido, mas também amo pagar as minhas contas e não dever os outros. Tenho certeza de que os meus dançarinos precisam também pagar os seus ônibus e ter o que comer”. O que está em jogo nessas palavras de Fabiano Alencar é uma estratégia de fechamento de contrato com a associação que ele tem afeição e com a qual ele trabalha desde quando o grupo foi fundado. É muito comum os artistas fazerem esse jogo de que tem possibilidade de trabalhar para uma associação concorrente. Mesmo articulando com o Boi Caprichoso, Fabiano Alencar acreditava que a mudança não seria bem-vista, tanto por parte dos membros que negociam internamente os contratos, quanto para o quadro que abrange funcionários, sócios e torcedores.

Existem muitos rumores de artistas que optam em trabalhar na associação oposta por melhores contratos, um exemplo mais claro sobre essa questão foi quando o cantor e intérprete David Assayag, depois de quinze anos concorrendo pelo o item “levantador de toadas” no Boi Garantido, resolveu fechar contrato anual com o Boi Caprichoso, no qual atua há mais de dez anos. A decisão não foi bem aceita e causou muita revolta por parte do público, diziam que ele tinha desrespeitado uma agremiação em que adquiriu “fama”. Essa questão também se expandiu para os eventos públicos, pois em suas aparições públicas era sempre vaiado. Nesse sentido, o que se pode observar é que há outras demandas que se sobrepõem às decisões dos artistas que almejam melhores contratos, como a questão do afeto da torcida que é muito acirrada em Parintins, a qual envolve doação, trabalho e oposição ao boi adversário, bem como o lado

profissional do artista e as suas lutas diárias no mercado de trabalho, principalmente para quem sobrevive somente da arte.

Em 2016, a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, que defendia o tema “Celebração” no Festival Folclórico de Parintins e contratante do grupo Wãnkô Kaçaueré emitiu quarenta bilhetes de passagens de barco recreio com saída do porto da cidade de Manaus, área da Manaus Moderna da orla da cidade, especificamente da balsa amarela. O ponto de referência da localização de embarque é o contorno da ponte do Educandos com o igarapé, nas proximidades da feira da banana e do Mercado Municipal Adolpho Lisboa. Em frente a essa orla existem quatro balsas com cores diferentes. A Manaus moderna é um ponto de parada dos barcos recreios que saem do porto principal²² de Manaus, localizado a poucos metros de distância dessa balsa. No porto Manaus Moderna, há um fluxo constante de pessoas, que vivem um intercruzamento entre carregadores, passageiros, peixeiros, comerciantes, mercadorias, e vendedores de utensílios para viagem.

Os dançarinos do grupo Wãnkô Kaçaueré chegam no horário estipulado por Fabiano Alencar, carregando as suas mochilas, malas ou bolsas e recebem ajuda das pessoas do grupo que já estão no barco. Adentrando às internas do barco, o passageiro deve procurar um espaço nos andares posteriores do barco para “armar” a sua rede, pois geralmente os barcos recreios possuem três andares, os dois primeiros ocupados apenas por redes, banheiros e refeitórios, já o último se divide em camarotes, pequeno espaço para redes e uma área atrás de convivência na qual se vendem bebidas, lanches e ouve-se uma variedade de músicas, principalmente, boi-bumbá, forró e sertanejo. Os participantes levam as suas refeições em marmitas para o almoço ou compram de pessoas que vendem na balsa por um preço acessível. No primeiro andar também existe um porão que transporta mercadoria, encomenda e as bagagens dos passageiros.

Uma semana antes do Festival Folclórico de Parintins, os barcos navegam com excesso de lotação, pois mesmo o passageiro comprando a passagem com antecedência não garante que tenha um lugar reservado. Ao esticar a rede, as pessoas precisam estar atentas porque se alguém percebe que o seu espaço é privilegiado pode afastar e “armar” a sua rede no lugar. As redes são armadas somente em posição vertical e ficam praticamente em contato direito umas com as

²²Esse porto tem a estrutura para receber embarcações de vários tamanhos. Possuem cais flutuantes que compõem duas áreas distintas: uma que serve para atracção de navios de cabotagem e a outra serve para embarque e desembarque de passageiros e de mercadorias destinadas ao Polo Industrial de Manaus, além disso, ancorarem dos grandes transatlânticos com turistas de diversos países.

outras, ou seja, todo o andar do barco é preenchido por corpos humanos, divididos pelos tecidos coloridos. Diante desse contexto, os barcos ficam decorados com fitas nas cores em azul, vermelho e branco e com algumas bandeiras grandes de algodão em suas áreas frontais. Há propaganda em todas as áreas do porto sobre o evento dos bumbás de Parintins, convidando e chamando mais clientes para prestigiarem a festa. Geralmente ocorre uma fiscalização rigorosa da prefeitura e da marinha, localizadas nas proximidades do Encontro das Águas, em que as embarcações são obrigadas a atracar para a realização da vistoria, por conta do excesso de passageiros.

Com a liberação para prosseguir a viagem, o barco recreio passa pelo Encontro das Águas, formado pelo cruzamento dos Rios Negro e Solimões. O lugar comporta uma paisagem magnífica, assim como é um dos pontos turísticos mais visitados na região, segundo as agências de turismo do Amazonas. Para os moradores das proximidades do encontro a paisagem possui múltiplos significados, pois vivem, sobretudo, de três atividades: a pesca, a agricultura e o turismo. Essa região abriga uma localização portuária que se tornou instrumento de interesse de grandes empresas e empreendimentos que degradam o meio ambiente, cujos moradores passaram a viver situação de conflito por serem contra a construção de uma grande estrutura portuária denominada Terminal Portuário das Lajes-TPL. Dentro dessa perspectiva, para além das belas paisagens do encontro, existem sérios problemas enfrentados por determinados agentes, uma vez que os portos de Manaus sempre se justificam pelo desenvolvimento industrial e ganham força em um processo de judicialização (SILVA, 2018).

O trajeto de Manaus a Parintins de barco recreio pode ser pensando como um processo que é medido pela temporalidade, em que o tempo todo é transformado corporalmente pela convivência relacional entre as pessoas. Durante a viagem, os participantes do Grupo de Dança Wãnkô Kaçaueré dormem, relembram viagens anteriores, ficam ansiosos para rever amigos e parentes, dividem alimentos, dançam quando tocam as toadas de boi-bumbá na área de convivência do barco e poucos bebem pelo fato de levarem contados recursos financeiros para gastarem em Parintins. Orgulham-se porque através do grupo estão tendo a oportunidade de conhecer o Festival Folclórico do Boi-Bumbá ou de ir por mais vezes, o que talvez sem o grupo não fosse possível.

Em relação às viagens do Wãnkô Kaçaueré, a dançarina Mayana relembra que a sua viagem a Parintins foi com o patrocínio dos seus tios, “fui com a minha tia Michele que trabalha aqui como coordenadora e a minha prima Tayná que dança comigo desde pequena” (Mayana,

2016). Nessa perspectiva, a dançarina Raquel também recorda a sua primeira viagem, depois de seis meses tentando aprender as coreografias. “Foi em 2014, o grupo ficou na olaria de Parintins, mas no próximo ano tivemos a ideia de ir para uma escola cedida pela prefeitura por causa do ar-condicionado, levamos colchão inflável e ficamos lá”. É possível observar que mesmo o grupo fechando contrato e tendo incluso passagem, hospedagem e alimentação, os dançarinos precisam de recursos financeiros para comprar materiais que necessitam, como: roupas, redes, colchonetes, produtos de higiene, limpeza e outros. Para isso, os dançarinos que não trabalham recebem doações dos familiares. Esse fluxo do grupo também serve para rever os amigos, como diz Passoka Sampaio, o pai da dançarina Lorena, “acompanho a minha filha com o grupo para o festival e aproveito e revejo os meus amigos que residem em Parintins, que inclusive, foram os primeiros coreógrafos do Garantido, aqui posso citar Élio Siqueira e Pedro Evangelista”, coreógrafos dos bois de Parintins, desde a década 1990.

Durante o percurso, os coordenadores do Grupo Wãnkô Kaçaueré ficam atentos aos passos dos dançarinos e, principalmente, para avisá-los sobre os horários das refeições e prestarem atenção aos seus pertences, pois ocorrem muito furtos durante os trajetos, por isso o passageiro deve ficar atento às suas bolsas. Em 2016, o grupo contou com pouco apoio relacionado à logística porque foi um ano em que o Festival Folclórico de Parintins não recebeu recurso do governo do Estado, somente aderiu patrocínios financeiros das empresas privadas e da prefeitura. Houve também um engajamento espontâneo por parte das equipes de artistas e dos próprios habitantes da cidade para ajudar na construção do espetáculo. Farias (2018) enfatiza que essa situação configurou uma espécie de “retorno” [...] “ao antigo molde do Festival, menos especializado e organizado de modo empresarial, e mais ancorado no trabalho dos apoiadores, como costumava ser antes do estabelecimento do formato de espetáculo” (p. 217). Mesmo assim, Fabiano Alencar optou por ir a Parintins levando o seu grupo de dançarinos, como uma forma de resistência a ausência de recursos para o festival daquele ano.

Essas relações são intensas como as paisagens dos percursos que cruzam o trajeto entre Manaus para Parintins, começando, como já foi enfatizado, com a paisagem do Encontro das Águas dos Rios Negro e Solimões, em seguida, descendo o Rio Amazonas, do lado esquerdo são possíveis de observar a presença de falésias, conhecidas na região de Manaus como paredão (SILVA, 2018) e no médio Amazonas esses tipos de formações sedimentares e rochosas também são denominadas de “pancadas” por congregarem pedras submersas e provocarem ondas fortes para navegação. Esse lado da terra firme não sofre inundações por localizar-se em

áreas mais altas e pela vegetação encontrada ser de grandes extensões de matas densas. Os barcos quando descem o rio navegam mais do lado direito, contornado as áreas de várzeas, localizadas em áreas baixas, ou seja, sofrem inundações periódicas. De ambos os lados dos rios, pode-se ver diversas habitações quase que cobertas pelas florestas, aglomeradas em comunidades, vilas, pequenas cidades e casas particulares distantes de vizinhos, ou seja, esses “quadros naturais” que são abordados da arena do Bumbódromo como “figuras típicas” regionais.

A respeito dessas imagens retidas nas memórias, sintetizadas, principalmente, nos conteúdos dos livros didáticos, Almeida (2008) reflete criticamente a respeito dessas “figuras típicas” instaladas na sociedade nacional. Essas imagens foram construídas nos anos 1950 a 1970 e representavam oficialmente um símbolo do homem na Amazônia (p. 81). Essas “figuras típicas” que emolduraram “quadros naturais”, como por exemplo, o indígena na floresta com arco e flecha; o caboclo remando em uma canoa; a ribeirinha, carregando “balde” de água com o filho no colo; o quilombola lavando roupa ou fazendo trabalhos domésticos. Almeida (2008) assegura que essas “populações” se libertaram da natureza a partir dos anos 1985-1988. Houve um rompimento com a moldura desses quadros naturais. “O índio procura se separar das árvores, a quebradeira de coco babaçu se separa das palmeiras, o castanheiro da castanheira, o ribeirinho das beira-rios, o pescador das águas, o quilombola dos lugares remotos, isolados e da eterna condição de foragido” (p. 81). Por essas questões de lutas, que os agentes não aceitam mais servirem de rotulações como produtos da natureza, já que são lideranças atuantes e críticas às políticas conservacionistas, conscientes de lutas ambientais e culturais, se organizando de forma efetiva por meio de mobilizações políticas.

Durante o percurso é possível observar do barco ou lancha, as casas com estilos arquitetônicos com esteios altos, ou seja, há uma distância entre o assoalho e a terra por causa do período de cheia em que a água está com volume máximo. Muitas dessas habitações são de madeira e cobertas com telhas de barro, alumínio ou palha, outras são casas flutuantes que ficam sobre as águas. Muitos desses habitantes, indígenas, quilombolas, ribeirinhos vivem da agricultura, agropecuária e de pescarias no Rio Amazonas, lagos, igapós e paranás. Grande parte dessas localidades, principalmente as áreas dos municípios foram beneficiadas com o “Programa Luz para Todos”, lançado pelo governo federal em 2003, por meio do decreto nº 4.873, que deu acesso a luz elétrica a esses moradores. Os passageiros dos barcos geralmente tiram fotos dessas paisagens e romantizam essas vivências, muitas vezes essas populações são

vistas de maneiras pejorativas por habitarem esses espaços, principalmente quando se deslocam para as cidades e transitam em espaços de lazer e institucionais.

Os passageiros dos barcos e integrantes do grupo Wãnkõ Kaçaueré olham esses lugares como um percurso de passagem, para mim é uma viagem pelo caminho de casa, pois os barcos que percorrem o Rio Amazonas passam em frente dos sítios dos meus familiares, que residem no município de Urucará (AM). Por isso é possível afirmar, que esses habitantes vivem de relações marcadas por atividades coletivas e individuais, sendo que muitos sobrevivem das vendas feitas pelas coletas dos frutos do açaí, pupunha, tucumã, piquiá; outros apostam em fazer pequenos investimentos nos roçados para plantações de roças, milho, melancias, bananais e hortaliças, mas grande parte vive da criação de animais e aves. Essas pessoas trocam ou vendem nas cidades ou para grandes e pequenos comerciantes que passam pela região comprando determinados produtos.

Ocorrem nas comunidades e em propriedades particulares as festas de santos padroeiros, geralmente relacionadas às promessas dos promesseiros, ou seja, o contrato com o santo (PRADO, Regina, 2007), que acontecem em diversos períodos do ano e geralmente são regidas pelos sistemas de doações e trocas. Nesses lugares é comum ouvir os relatos míticos sobre seres que aparecem nas águas, florestas e espaços aéreos, mas não podem ser considerados como fatos mais importantes nas vidas dessas pessoas, pois sempre aparecem invisíveis às suas relações cotidianas e aos seus problemas sociais. Não obstante, essas áreas são também engendradas por conflitos entre moradores e grandes empresários, pescadores de subsistência versus pescadores comerciais, assim, esses habitantes também não podem ser considerados isentos dos atos de violências, como por exemplo, assaltos em diversas propriedades e roubos de embarcações, como rabetas (pequeno motor de propulsão), voadeiras (embarcação movida a motor) e barcos de pequeno porte.

Esses habitantes lidam com a poluição dos rios por causa dos lixos despejados e arrastados pelas correntezas, além do incessante trânsito de barcos recreios, empurradores, navios de turistas e navios cargueiros. Sofrem com falta de assistência dos órgãos públicos e secretarias encarregadas pela saúde, infraestrutura, educação e cultura. Grande parte dessas localidades até no início dos anos 2000 não tinham acesso à educação escolar e quando ocorria era no máximo até a 5ª série do ensino fundamental, ou seja, aos anos iniciais de escolarização. Hoje em dia, são oferecidos o ensino fundamental e o ensino médio pelo ensino tecnológico,

mas ainda assim, os materiais didáticos não são disponibilizados pelas secretarias para os alunos e a conexão à internet e aos meios de comunicação são inconstantes.

Nos últimos anos tem se intensificado a situação pedinte nas margens do Rio Amazonas, frequentemente, no período que os barcos transitam para o Festival Folclórico de Parintins, pois muitas crianças, jovens e adultos embarcam em canoas²³ ou cascos para pedirem objetos, alimentação, roupas aos tripulantes que estão nas laterais dos barcos. Há uma questão de diversão e interação, mas também de necessidade de alimentação e roupas. Recordo da minha infância, que os meus pais sempre calculavam o número de turistas que seguiam para o Festival Folclórico de Parintins pelo número de barcos, lanchas e navios que desciam os rios. Geralmente era posto uma bandeira “vermelha” no topo de uma goiabeira e os barcos que passavam em frente ao sítio que tinha o mesmo “boi” de preferência, acenavam com os braços ou buzinavam, ou seja, era uma interação que ficava entre os que ficavam e os que seguiam para o festival.

Durante o trajeto da viagem, os barcos recreios fazem uma escala na terceira cidade mais populosa do Amazonas, com 101.337 habitantes (IBGE, 2019) denominada de Itacoatiara, localizada à margem esquerda do rio Amazonas. Liga-se a Manaus por dois trechos, um por via terrestre pela rodovia AM-010 e o outro por via fluvial percorrendo um trajeto que leva em torno de seis horas de viagem. Segundo Gama (2009), a cidade nas últimas décadas, foi inserida no projeto “Corredor de Transportes da Amazônia”, ação desenvolvida pelo Governo do Estado do Amazonas que tinha como objetivo o escoamento da produção de soja e derivados, oriundos, principalmente do centro-sul do Brasil. É nesse sentido, que o investimento no porto graneleiro de Itacoatiara se justifica pelo transporte de soja. Mas há também outros tipos de produtos e mercadorias que chegam a esse porto, inclusive de cidades e municípios próximos. Os barcos recreios chegam às primeiras horas da noite na cidade e é possível avistar os navios de cabotagens ancorados na parte profunda dos rios. Há rápido embarque e desembarque de passageiros, sendo em torno de quinze minutos, e logo o barco segue novamente o seu destino.

O barco recreio depois de Itacoatiara passa a noite viajando e nas primeiras horas da manhã é possível perceber a primeira imagem da cidade, especialmente da torre da Catedral Nossa Senhora do Carmo, um dos pontos turísticos mais visitados no período do Festival

²³Embarcação de pequeno porte que são feitas de madeiras de diversos tamanhos e podem ser movidas por remos e por pequeno motor de pulsão. O casco é menor do que a canoa, esculpido de uma única peça de árvore.

Folclórico de Parintins. A cidade de Parintins fica localizada na ilha Tupinambarana, margem direita do Rio Amazonas, no município que faz fronteira com o estado do Pará. É a segunda cidade mais populosa do Amazonas, com 114.273 habitantes (IBGE, 2019). Ao desembarcar no Porto da Cidade de Parintins há um alvoroço em que se entrelaça entre as saídas dos passageiros e de pessoas que tem como finalidade receber encomendas e oferecer serviços de táxis ou de triciclos (veículo de três rodas, manuseado por tração humana). Em 2011, segundo informações dos jornais²⁴ o terminal hidroviário passou por reforma que custou mais de R\$ 10 milhões, tendo como justificativa de que o porto é utilizado para serviços culturais, como por exemplo, receber navios transatlânticos, mas a cada ano tem apresentado problemas na estrutura e por causa disso é interditado diversas vezes durante o ano. Com determinadas medidas e regras o porto faz refletir sobre a reeducação do urbano, pois diferentes categorias de trabalhadores tiveram que se reconfigurar para atender o mercado, como triciqueiros, carregadores e carros de frete para atender os turistas que chegam ao Festival Folclórico de Parintins.

No porto, o trânsito de pessoas é intenso e os dançarinos sobem nas balsas e esperam a caminhonete na área administrativa para levá-los ao lugar disponível pela Associação Folclórica do Boi-Bumbá Garantido. O local é o Centro Educacional Infantil Aurora, escola municipal cedida pela prefeitura de Parintins, localizada na Rua Nações Unidas, bairro São José Operário, parte leste da cidade. Essa escola estrategicamente não fica distante da quadra de ensaio do boi, onde os integrantes têm que ensaiar intensivamente. As salas de aulas não possuem armadores de redes e os participantes usam colchonetes e colchões infláveis para se acomodarem, sendo assim, ocupam três ou quatro salas que são divididas entre homens e mulheres. Não é um ambiente agradável fazendo um comparativo com os artistas diretores, coordenadores, instrumentistas e pessoas que são convidadas para fazerem apresentações nos espetáculos em que a entidade hospeda em hotéis ou casarões de conhecidos para permanecerem alguns dias na cidade.

Contudo, frente à quantidade de pessoas que chegam a Parintins para o festival, sejam turistas, dançarinos, coreógrafos e outros, a quantidade de habitações em hotéis, pousadas e outras modalidades de hospedagem comercial não é suficiente. Diante dessa perspectiva, em 1997, foi criado o projeto “Cama e Café” em parceria com o governo do Estado. Trata-se de

²⁴Disponível no site: <https://para.deamazonia.com.br/?q=278-conteudo-152324-porto-de-parintins-e-fechado-pela>. Acesso em 12/08/2019

hospedagem em residências para receber os turistas, com serviços de café e limpeza oferecidos pelos proprietários. Nos anos atuais, houve uma reativação desse projeto por meio da Empresa Estadual de Turismo (Amazonastur), no qual foram selecionadas mais de 60 moradias para receber reformas, aquisição de equipamentos e mobílias. Fora o projeto, é muito comum os moradores alugarem as suas casas por um determinado valor e fiquem nas casas de outros parentes, enquanto os hóspedes ficam nas suas residências por três a cinco dias. Os hotéis e pousadas tem que reservar com antecedência e os preços geralmente dobram de valor. Entretanto, a questão da hospedagem é um problema que os coordenadores dos grupos de dança sempre mencionam como desvalorização do trabalho, dizendo que deveriam ser concedidos espaços mais apropriados pelas associações, como também receberem alimentações mais saudáveis para desenvolverem as atividades.

2.2 – O Festival Folclórico de Parintins: um lugar de prestígio e da potencialização dos grupos de dança

Como já foi ratificado no tópico anterior, desde as últimas décadas tem se consolidado uma rede de fluxos de grupos de dança de diferentes regiões da Amazônia e se tornado de grande importância para o espetáculo, por se tratar de trocas de experiências, encontros culturais, relações de parcerias e negociações. No que se refere a possibilidade de trabalho, os grupos de dança consistem num instrumento através dos quais se organizam como expressão cultural político-representativa necessária para construir um mercado de produção de espetáculo. Há diversas estratégias no sentido prático (BOURDIEU, 2004), que esses grupos de dança adotam para se inserirem no mercado de circulação e uma delas é participando do Festival Folclórico de Parintins, como forma de ganhar visibilidade para além dos seus municípios. Por outro lado, as entidades administrativas jogam com isso para equilibrar as suas posições de dominação e garantir os seus espaços nas demais instâncias de poder.

Há dois tipos de estratégias de negociação entre os grupos de dança e as Associações Folclóricas de Boi-Bumbá de Parintins, em que o primeiro se dá pela relação de parceria quando a liderança do grupo de dança aciona os dirigentes das associações e articula a sua participação no espetáculo de forma gratuita e o segundo ocorre quando a liderança consegue estabelecer contrato formal a respeito de recebimento financeiro para a execução do trabalho. Deste modo, a condição de logística para todos os grupos é praticamente a mesma, no sentido de que a associação oferece passagem para o deslocamento, estadia em sala de escolas públicas, lanches, refeições e pagamentos quando há para as lideranças que movimentam esses grupos.

Esses espaços dentro das associações são totalmente hierárquicos, nos quais os grupos disputam entre si e com os grupos de dança das associações adversárias, sendo que estes se destacam de acordo com as articulações definidas e desenvolvidas nesses lugares. Para isso, constroem as suas identidades em decorrência da especialização da performance dramática, como por exemplo, no Festival Folclórico de Parintins, o grupo Wãnkô Kaçaueré é encarregado de defender o item “coreografia” de um módulo chamado de “momento tribal”. Fabiano Alencar, assim como outros coreógrafos, tem como referência das danças indígenas por meio dos passos marcados e curvatura corporal. Particularmente, o líder do Wãnkô Kaçaueré adota, para chamar atenção do público, algum símbolo que represente o contexto do conteúdo musical, como por exemplo, “aranha”, “formiga” e “lagarta”, isto é, algo que seja demonstrado por meio dos corpos dos dançarinos. A dança é chamada de tribal por dar ênfase ao contexto indígena, mas grande parte das coreografias serve-se das características das danças contemporâneas, através de algumas referências ao ballet clássico, pop, hip hop, dentre outros. Por isso há um paradoxo para afirmar o que é realmente uma performance dramática tribal, pois mesmo tendo que seguir o ritmo da toada disponibilizada pela associação, o grupo ousa na improvisação, saltos, estilos e outros movimentos característicos de outras danças.

São esses modelos de apresentações conhecidos como “tribais” que fazem com que o grupo Wãnkô Kaçaueré transite para outros lugares. Os circuitos que os grupos de dança percorrem são caracterizados como autônomos, pois não existem contratos fixos com as associações das festas populares e geralmente estão relacionados de acordo com os mandatos de diretorias. Desta maneira, o Festival Folclórico de Parintins por meio do advento de novas formas de construção de espetáculo tem se mostrado como um lugar de visibilidade e expansão dos circuitos dos grupos de dança. Essa potencialização instaurada pelos bois configura elos de sociabilidades e pertencimentos entre os grupos de dança com outros artistas que possuem outras especialidades, como produtores de alegorias, coreógrafos com suas infinitas funções, trabalhos de artes cênicas, torcidas organizadas, ritmistas e diversas categorias de brincantes.

Existem também outros fluxos engendrados pelos grandes e pequenos comércios improvisados para vendas de comidas e bebidas distribuídas nas áreas centrais da cidade. Algumas praças servem como pontos de vendas e espaços de pequenos palcos alternativos, como: Praça da Catedral Nossa Senhora do Carmo, Praça da Igreja São Benedito, Praça de

Liberdade, além Praça Tsukasa Uyetsuka, conhecida como praça do japonês²⁵, localizada na frente do Bumbódromo e a mais recente Praça dos Bois, situada na parte de trás da arena. O que diferencia essas duas praças é o investimento do Governo do Estado do Amazonas na Praça dos Bois, em 2003 com mais de 10 milhões de reais. A planta baixa do projeto urbanístico cobria grande extensão de estrutura arquitetônica, inicialmente chamado de “Praça das Águas”. Para o desenvolvimento do projeto o governo retirou, por meio de indenização, 54 casas que se situavam na Rua Paraíba e Alberto Mendes (MENDES & SILVA, 2017). A intenção era criar um grande espaço urbanístico no entorno do Bumbódromo e que fosse utilizado para atrair os turistas durante os dias de festas. O desenvolvimento do projeto ganhou novas proporções, os moradores foram retirados e na área foi feito um imenso calçadão dividindo o lado esquerdo do caprichoso e o direito do garantido, e neles existem oito lanchonetes, estacionamento e duas áreas de concentração de alegorias para cada bumbá. Serve tanto para a concentração de alegorias quanto para o fluxo das pessoas nos dias de festas, no qual muitos aproveitam para registrar os trabalhos dos artistas que estão expostos e prontos para serem exibidos na arena.

A quase três dias antes do festival, o público de diversas regiões do Brasil começa a transitar nas ruas e em alguns pontos turísticos, como praças, orlas, currais, mercado municipal, bares e estabelecimentos comerciais. As pessoas de baixa renda têm a opção de comercializar por meio de pequenas vendas improvisadas. Há vendedores com as suas caixas térmicas (conhecidas também como isopor) de bebidas, sendo que muitos preferem ficar fixos em um local da calçada ou colocar em triciclos para se deslocarem para onde estiver o melhor público de compradores. Existem bancas de tacacá, pequenas churrasqueiras para assar “churrasquinho” de carne ou frango, banca de pirarucu de casaca, banca de venda de água de coco. Ainda nessa rede de comercialização, encontram-se os artesãos que vendem em balcões improvisados produtos como pulseiras, colares, brincos, cocares indígenas e outros utensílios. Os brincos de penas e os cocares são os mais procurados pelos turistas pelo fato de o “boi” fazer alusão a temática indígena na arena do Bumbódromo.

Muitos indígenas que têm as suas etnias representadas no Bumbódromo encontram-se nesse circuito, disputando espaço para armar as suas tendas para a venda de produtos artesanais, geralmente ficam ao redor do coreto da Praça da Prefeitura, próximo ao Mercado Municipal. Segundo Fiore (2017) os materiais mais comuns são os colares, adereços de sementes,

²⁵Ver a obra “Imigração Japonesa na Amazônia: contribuição na agricultura e vínculo com o desenvolvimento regional/Organizado por Alfredo Kingo Oyama Homma, Aldenor da Silva Ferreira, Marilene Corrêa da Silva Freitas e Therezinha de Jesus Pinto Fraxe – Manaus, Edua, 2011.

esculturas de molongó, bijuteria de marchetaria e outros. Há uma forte presença dos Sateré-Mawé de diferentes regiões do rio Andirá. Além deles, indígenas Hexkariana e Wai, provenientes de Oriximiná ou do Amapá. (FIORE, 2017, p. 185). O que se pode perceber é que a menção romantizada do indígena no espetáculo se distancia muito dos problemas sociais e econômicos enfrentados por esses povos, inclusive, no espaço urbano da cidade de Parintins. Por essa questão que muitos indígenas não se sentem representados nos personagens exibidas em arena.

É realizada no período do Festival Folclórico de Parintins uma Mostra de Artesanato e Economia Solidária da Secretaria de Estado do Trabalho (SETRAB), com o período de cinco dias de exposição. O evento é feito em parceria com a Fundação Estadual do Índio (FEI) que tem como objetivo a geração de emprego e renda. Esse também é o discurso produzido pelos órgãos que ressaltam a ideia de proximidade das políticas do Estado com as atividades dos produtores artesanais. Desse modo, há uma comercialização da cultura indígena, tanto no que se refere o artesanato quanto pela imagem “estilizada” apresentada na arena do Bumbódromo. Da mesma maneira, é possível observar que não há diálogo dos departamentos das entidades que produzem os espetáculos com os indígenas que vivem na própria cidade e que lutam por implantação de políticas públicas e enfrentam inúmeros problemas de falta de assistência, no sentido, de não reproduzirem em suas arenas as classificações dos “quadros naturais” (ALMEIDA, 2010).

Para representarem os indígenas na arena do Bumbódromo, os grupos de dança quando chegam à cidade tem que cumprir uma agenda de atividades relacionadas ao calendário de ensaios das associações. O Grupo de Dança Wãnkô Kaçaueré, por exemplo, teve que se apresentar nas três noites de ensaios técnicos para os dirigentes da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. O ensaio técnico é um evento interno contando com a participação de todos os seguimentos artísticos que fazem parte do espetáculo de arena no Bumbódromo. Esse é um momento de muita competição interna porque cada grupo pretende demonstrar o melhor trabalho e no molde dessa configuração atual da espetacularização o que chama mais atenção é a execução de salto e movimentação corporal imitando uma espécie de animal ou pássaro.

Os grupos ensaiam de manhã e à tarde nos currais, enquanto a noite apresentam as coreografias para os membros das associações ou para o público. Em um desses dias os dançarinos seguem até os galpões da associação para experimentar as indumentárias feitas pelo artista de fantasia e a sua equipe incumbida de realizar o trabalho. Quando um detalhe da

fantasia pode impedir a execução da coreografia, Fabiano Alencar tem que alterar grande parte dos movimentos, isso faltando poucas horas para entrar na arena. O que se percebe é que há muitos acertos e diálogos das diferentes redes de trabalho (grupos de dança, artistas de fantasias e alegorias) para que criem uma sintonia para a exibição do eixo temático, pois dependendo do módulo podem se apresentar diversos itens para concorrer ponto em um só bloco coletivo.

Um dos ensaios é feito na arena do Bumbódromo e o evento recebe a denominação de “passagem de som”, que serve justamente para testar a sonorização e os efeitos de luzes para o espetáculo. Há um público que ocupa o Bumbódromo para assistir à apresentação técnica do boi, geralmente esse público não participa dos três dias de disputa, pois muitos aproveitam para trabalhar em vendas na “praça dos bois” localizada na parte de trás do Bumbódromo, outros assistem em frente das suas residências com parentes e amigos, sendo que há um fluxo intenso de pessoas nas ruas. Existem também aqueles que conseguem empregos temporários com as empresas contratadas para assessorar na estrutura do espetáculo, que disponibilizam trabalhos para recepcionistas e coordenadores de equipes, assim como empresas patrocinadoras selecionam pessoas para divulgarem as suas marcas nas ruas e em determinados pontos estratégicos da cidade, como Bradesco, Coca-Cola, Brahma, Vivo, Oi e outros.

Faltando um dia para o espetáculo de arena, acontece o conhecido “show dos visitantes”, que nas últimas décadas o evento passou a ser organizado pelo Governo do Estado e Prefeitura de Parintins. O local de realização depende muito do prefeito em exercício, por isso já aconteceram em alguns lugares diferentes, como Planeta Boi, Praça dos Bois e Estádio Tupy Cantanhede. É um amplo evento aguardado pela população e visitantes que chegam à cidade, geralmente há uma programação com atrações locais e nacionais. A prefeitura sempre “brinda” o público com cantor (a) nacional de sucesso, com cachê que já custou até 300 mil reais, dentre estes, é possível citar Cláudia Leite, Naiara Azevedo, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Jota Quest, Gustavo Lima, Alok, Anitta e outros. O show é de grande estrutura de palco, iluminação e sonorização para um público que se estima em torno de 50 mil pessoas. Nesse local é armado o palco para o show e na área frontal fica o camarote das autoridades, onde estão os políticos, deputados, membros das associações de boi-bumbá, carnavalescos, artistas de teatro, empresários, comerciantes e artistas globais.

O ingresso para o evento é feito por meio de trocas de alimentos que ocorrem em alguns pontos da cidade, especificamente nos supermercados grandes credenciados pela prefeitura, em que o público tem que comprar o alimento nesses locais e trocar pela pulseira. No gramado, se

encontra o público que assiste as atrações apresentadas no palco. Integrantes dos grupos de dança quando se deslocam ao local fazem “live” (transmissão ao vivo) pelas suas redes sociais para mostrarem os “prestígios” por estarem participando desses eventos. É pela multiplicidade de agregação de diferentes forças de poder e exibição de status que o Festival Folclórico de Parintins tem se tornado um evento de potencialidade para os grupos de dança. Por existir esses fluxos de pessoas que muitos artistas que trabalham em produção de espetáculo enxergam no boi-bumbá uma possibilidade de ascensão em suas carreiras profissionais ou de organização para a intensificação de um mercado de trabalho.

2.3 - Bumbódromo e Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso

O Bumbódromo é uma estrutura arquitetônica erguida em 1988, no terreno do antigo aeroporto da cidade, criado pelo governador Amazonino Mendes, em articulação com o Prefeito Gláucio Gonçalves (CAVALCANTI, 1999). Importante mencionar que o investimento do governo municipal e estadual no Festival Folclórico de Parintins não estava desconectado de outras percepções culturais. Em 1984, quatro anos antes da construção do Bumbódromo, foi inaugurada a Passarela do Samba, na Avenida Marquês de Sapucaí, na região central da cidade do Rio de Janeiro, conhecida como Sambódromo, projeto feito pelo arquiteto Oscar Niemeyer. A obra foi executada pelo Governo do Estado, o governador da época era Leonel Brizola, tendo como Secretário de Cultura, o antropólogo Darcy Ribeiro.

A construção do Sambódromo expressou o reconhecimento oficial do potencial turístico, econômico, artístico do desfile na vida da cidade. Essa obra trouxe rentabilidade financeira para a festa, mas lhe impôs também condições espaciais muito definidas. (PIMENTEL, 2019 apud CAVALCANTI, 1999, p. 75).

Como os governantes locais estavam muito atentos ao que ocorreria no Rio de Janeiro, fizeram com que o Festival Folclórico de Parintins seguisse a mesma linha de investimento em produção de espetáculo para a indústria cultural.

Na arena acontecem as disputas entre o Boi Garantido (simbolizado pela cor vermelha) e Boi Caprichoso (simbolizado pela cor azul) em três noites de festival. Circundando a área de apresentação, em formato de ferradura há arquibancadas laterais, classificadas como gerais. Uma destinada, nas cores vermelha e branca, aos torcedores do Garantido e a outra nas cores azul e branca, aos torcedores do Caprichoso. Esses lugares são ocupados tanto pelas galeras, como são denominadas as torcidas avaliadas como item pelos jurados quanto pelo público pagante. Este escolhe um lado para torcer, mas não conta como item, não é avaliado pelos

jurados. Enquanto no centro da arena do Bumbódromo os artistas se apresentam para a plateia, ou seja, a arena é um chão onde o espetáculo se realiza. É o lugar de oportunidade e ao mesmo tempo de espaço de diferenciação social. A arena para os artistas é uma “vitrine” de potencialização da negociação pelo fato de serem vistos por representantes que estão em diversos lugares do poder.

Os que compõem as “galeras” precisam enfrentar uma fila de praticamente o dia inteiro para garantir o seu assento. Essa espera também funciona como um espaço profícuo para o desenvolvimento de diversas redes de interatividade. Existem pessoas que depois da apresentação dos bois já ficam na fila do outro dia para garantir a melhor visão do espetáculo. Há aqueles que guardam lugares para os grupos de amigos que se revezam entre as três noites; e outros que negociam os lugares, geralmente, são adultos/pais de família, jovens e crianças que cobram dependendo da distância e proximidade do portão de entrada, um valor de vinte, trinta ou cinquenta reais para guardar um lugar na fila.

Existe uma arquibancada frontal denominada de especial, centralizada na parte superior dividida entre Garantido e Caprichoso e uma área neutra para quem não tem preferência por nenhum dos bois e logo abaixo dessa arquibancada, encontram-se as cadeiras numeradas e designadas de tipo 1 e tipo 2. Tanto as arquibancadas especiais quanto as cadeiras numeradas são setores destinados ao público pagante, ou seja, pessoas que têm condições financeiras para comprar os ingressos oficiais com antecedência para as três noites ou de cambistas para assistir uma ou duas noites. Em 2016, os ingressos adquiridos para essa área do Bumbódromo custavam em torno de R\$ 650,00 a R\$1.050,00 reais. Na parte inferior das arquibancadas especiais, encontram-se as cabines dos jurados que são distribuídas em três lugares e ângulos diferentes na arena.

À entrada do Bumbódromo foi construída uma única área coberta chamada “tribuna de honra” designada para convidados especiais, como: prefeitos, deputados, governadores, senadores e jornalistas, em 2013 esses convidados especiais foram deslocados para o edifício principal, assim como também, os camarotes adaptados e improvisados de madeira na parte superior das arquibancadas gerais e entre as cadeiras numeradas. O centro da arena é o lugar onde ocorrem as apresentações dos bumbás Caprichoso e Garantido e os grupos de dança disputam contratos para estarem ali.

Nogueira (2008) afirma que “é a partir do Bumbódromo que os bumbás ganham projeção televisiva e se lançam para aventura mercadológica na qual se encontra hoje” (p. 40),

para o autor, é nesse momento que se produz um espetáculo dentro de uma arquitetura que atende à produção de trabalho, público espectador, meio de comunicação e patrocinador. Nesse sentido, o autor pontua que

a estrutura arquitetônica nesse espaço vem se aperfeiçoando a cada ano, de acordo com as exigências de cada um dos segmentos envolvidos com o espetáculo [...] São mais camarotes e arquibancadas para turistas e modificações que facilitam a “evolução” (apresentação) dos bumbás e a cobertura da imprensa (NOGUEIRA, 2008, p. 40).

Em 2013, o Bumbódromo²⁶ ganhou um edifício principal de concreto com investimento de aproximadamente 37 milhões do Governo do Estado (FIORE, 2017) e foram retirados os camarotes de madeira que eram construídos anualmente na parte superior da arquibancada geral, com isso aumentou o número de assentos pagos. Mas, por outro lado, foram elevados quatro pilares em cada lado da arena para som e iluminação, impossibilitando a melhor visualização desse público. No edifício principal, foram construídos 26 compartimentos de camarotes na unidade superior e na parte posterior 34 unidades, distribuídos em categorias: camarote vip, camarotes de autoridades, camarote do governador, instalações sanitárias, camarins e demais salas. Para o público pagante dos camarotes, os ingressos giram em torno R\$ 4.900,00 para as três noites.

Dessa forma, quem ocupa ou consegue acesso ao edifício principal e arquibancada especial tem uma visão privilegiada. Geralmente em espaços mais reservados estão as autoridades como o governador, deputados, secretários, empresários, famosos de TV e outras pessoas que comprem ingressos antecipadamente ou que são convidadas por meio de suas redes de relação. A imprensa se localiza na área central da arena de onde também se tem a melhor visão do espetáculo, pois “os produtores de TV precisam de imagens que justifiquem um show permanente, no caso da transmissão ao vivo” (NOGUEIRA, 2014. p. 49).

A Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso e a Associação Cultural Boi-Bumbá Garantido, conhecidas como Boi Caprichoso e Boi Garantido, foram fundadas no final de década de 1980, constituídas em entidades civis e se descrevem como personalidades jurídicas

²⁶Logo após o Festival Folclórico de Parintins, o Governo do Amazonas, por meio da Secretaria de Estado de Cultura e prefeitura de Parintins, utiliza a área do edifício principal para a execução das atividades do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, onde são oferecidos cursos gratuitos de música, dança, teatro, artes cênicas, capoeira, fotografia, além de abrigar biblioteca, museu, memorial, exposição e cinema. Os cursos, geralmente, são ministrados por profissionais das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso, principalmente, aqueles artistas que conseguiram fazer curso de capacitação ou curso superior e que comprovaram as especialidades no ato do processo seletivo.

de direitos privados, com fins não econômicos, sem finalidade política e partidária, associativa e de caráter cultural. Cada associação é coordenada pelo órgão chamado de diretoria executiva, composto de seguintes cargos: um presidente e um vice-presidente, um diretor secretário, um diretor financeiro, um diretor administrativo, um diretor de patrimônio, um diretor comercial, um diretor social e um diretor de eventos sociais. O mandato de cada diretoria executiva é de três anos.

Associações folclóricas de boi-bumbá constituem-se de estruturas organizacionais baseadas em assembleias gerais em instâncias consultivas e deliberativas, diretorias executivas e conselhos ficais. Para o funcionamento concreto do trabalho do espetáculo, as associações contam com nomeações de pessoas para assessorias, como: comunicação, jurídica, logística, administrador do curral e sede, administrador do galpão, administrador do almoxarifado, além de coordenadorias de: departamentos de recursos humanos; departamento de contabilidade; departamento cultural; departamento social; coordenador de coreografias, coordenador de torcidas organizadas e galera, coordenador de eventos (danças/shows musicais/peças de teatro) coordenador da vaqueirada, coordenadoria de itens e coordenador de arena e outros.

Dentro das associações há um número limitado de sócios e esses associados contribuem com mensalidades, que é engendrado principalmente de fundadores, torcedores e ritmistas da batucada do Boi Garantido e marujada do Boi Caprichoso, artistas que trabalham nos galpões para a confecção de indumentárias, costurarias e alegorias, assim como o Movimento Amigos do Garantido e Movimento Marujada do Boi Caprichoso, ambos de Manaus. Grande parte dos dançarinos dos grupos de dança vinculados às associações não tem vínculo formal de associados.

Em termos de construção estrutural e coordenação dos setores de produção artísticos, na década de 1990, foram criadas com o objetivo de profissionalizar o espetáculo, a Comissão de Artes do Boi Garantido e o Conselho de Artes do Boi Caprichoso, além de um colegiado de diretores de artes, dentro das associações de boi-bumbá. Um quadro composto de artistas plásticos, roteiristas, desenhistas, teatrólogo, músicos, historiadores, jornalistas. Dessa forma, compete ao Conselho de Artes e a Comissão de Artes determinadas funções específicas como: elaborar e executar o projeto artístico do boi de arena, desenvolver metas e metodologias voltadas aos trabalhos de produção, decidir sobre o calendário de trabalho que implica a construção do tema do boi de arena, produzir o discurso para a arena, revista e jornal, publicar o edital de toadas, além de providenciar a logística de acesso ao Bumbódromo, supervisionar

os artísticas que defendem na arena os itens grupais e individuais e manter uma relação direta com a coordenação de arte, de arena e produção, dentre outros.

Aos poucos as Associações Folclóricas dos Bois de Parintins foram construindo configurações dotadas de especialidades que envolvem mandatos mais duradouros e outros mais passageiros. Essas figurações envolvem redes muito específicas de poder, função de prestígio, possibilidade de trabalho, prestação de favores, organizações de espetáculos, trânsito de grupos com diferentes características de performance dramática, dentre outros. As organizações internas e externas desenvolvidas pelas associações acabaram se tornando referências para determinadas festas populares, com isso esses espaços fortaleceram ainda mais as suas diversas instâncias de poder dentro das dessas “sociedades de corte” (ELIAS, 2001).

2.4 – O boi-bumbá enquanto sociedade de corte

Como são feitas as distribuições de poderes? Quais as regras criadas socialmente e as relações de dependências em jogo para que indivíduos desses campos sociais viessem a renovar e criar novas configurações, convivendo e atuando em uma corte? Essas questões aqui pontuadas partem das análises de Elias (2001) quando se propõe a estudar a formação social da sociedade no *Ancien Régime*. A compreensão da “sociedade de corte” para o autor não diz respeito somente a estudar um rei, mas a função e a rede específica que move uma relação de interdependência recíproca de uma determinada corte. Por isso o termo de “sociedade de corte” se apresenta em duplo sentido, pois pode ser compreendido de duas maneiras: a primeira deve ser entendida como formação social das relações entre os sujeitos e as formas particulares que ligam os indivíduos uns aos outros; a segunda ocorre pelo modo de como uma sociedade dotada de uma corte e que é inteiramente organizada a partir dela. Para o autor, a corte real e sociedade são dotadas de figurações, constituídas por pessoas que precisam de elucidação.

Diante disso, a elevação da sociedade de corte está extremamente relacionada ao Estado absolutista, caracterizado por um duplo “monopólio do soberano: o monopólio fiscal, que centraliza o imposto e dá ao príncipe a possibilidade de retribuir em dinheiro; e não mais em terras, seus fiéis e servidores, e o monopólio sobre a violência legítima que atribui exclusivamente ao rei a força militar” (ELIAS, 2001, p. 16). Entretanto, essa duplicidade de monopólio faz com que o soberano articule uma estratégia para manter diversas unidades menores sobre o seu controle, que por meio das redes de interdependências formam uma grande

unidade social. Nesse sentido, a dinâmica do desenvolvimento dessa sociedade se centraliza somente nas mãos de um único homem, uma abundância de poder extraordinário.

Partindo dessas premissas, a problemática fundamental que se faz presente na análise da sociedade de corte é compreender a questão de como se “constituiu a figuração de homens interdependentes o que tornava não só possível, mas também aparentemente necessário, que milhares de pessoas se deixassem governar durante milênios, sem nenhuma possibilidade de controle da situação” (p. 28), por uma única família e por seus representantes. Essa determinada configuração possibilitou a indivíduos singulares e os seus pequenos círculos de ajudantes, manterem meios de dominação e poderes dinásticos soberanos e absolutos. Mesmo os reis, especificamente Luís XIV, exemplo máximo de soberano irrestrito pertencia a uma rede muito específica de interdependências e fazia uso de estratégias e possibilidades decisórias para garantir a sua posição de rei. É importante afirmar que as figurações humanas que sustentam essas ações estão extremamente ligadas aos instrumentos de transmissão de experiências de diferentes gerações, como por exemplo, o saber social adquirido.

Muitas figurações formais se alteraram tão pouco durante uma sequência de gerações e outras eram observadas como modelos de “tipos ideais” (WEBER, 2002) pelos indivíduos que compunham essas sociedades. O que se pode evidenciar também em uma sociedade de corte é aquele indivíduo que não fazia parte desse universo ou que não achava uma via de acesso a ela, tinha relativamente pouca chance para demonstrar e realizar o seu potencial individual por meio de ação que pudesse aparecer historicamente relevante. Dentro dessa perspectiva, a análise da sociedade de corte de Elias (2001) se mostra interessante não necessariamente para analisar um mandato específico de um governador ou de um presidente de uma determinada entidade de boi-bumbá durante o período que fiz pesquisa de campo, mas para entender as determinadas redes de configurações que os artistas percorrem e as relações de poder estabelecidas dentro dos universos de trabalhos, ou seja, o que coloco em destaque nesse momento, são as articulações individuais, posições sociais e de subserviências, os espaços de dominação e de funções específicas.

Essa conjuntura institucional construída dentro das associações folclóricas de boi-bumbá e a forma organizacional do espetáculo da arena do Bumbódromo possibilitam identificar formações sociais existentes por sujeitos que estão em diversos lugares, tanto em posição de superioridade quanto de subalternidade. As relações desses indivíduos não são sustentadas apenas por aqueles que estão na condição de poder, como por exemplo, o

presidente, mas também por aqueles que movem ações de parcerias ou que são contratados para prestar serviços de forma terceirizada e/ou que contribuem como sócios ou na forma de patrocinadores. Nesses ambientes de interações diversas, há momentos que podem ser de equilíbrio entre esses indivíduos, mas também de rompimento entre os diferentes grupos que desenvolvem o espetáculo, isso ocorre justamente por meio da interdependência que os une.

A partir das questões pautadas por Norbert Elias, discuto como as configurações dos mandatos das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá Garantido e Caprichoso devem ser entendidos na mesma perspectiva de uma sociedade de corte, pois, são pelas estratégias de dominações interdependentes que se definem as relações entre os presidentes dos bumbás, os artistas contratados e outras forças de poder. Nesse sentido, de um lado temos o presidente, o vice-presidente e a equipe por eles nomeada para ocupar cargos e pensar estrategicamente como assegurar o êxito do mandato, seja por meio da negociação com patrocinadores de empresas privadas, ou por parte do governo do Estado; de outro lado, há uma rede de artistas contratados que desempenham determinadas funções para que essa “sociedade” centralize poder em diversas instâncias. Por isso, é comum observar que as associações são “regidas” propositalmente por dois grupos, aqueles que estão no poder e aqueles que estão afastados do poder.

Essa constatação desencadeia pelo menos dois questionamentos acerca das estruturas nas quais esses indivíduos se encontram: Quais são as relações de dependência entre eles? Como essas relações são conduzidas hierarquicamente? Em se tratando das duas entidades em lume é comum perceber algumas exigências impostas por quem assume o poder, a quem quer prosperar e se manter dentro da configuração. Assim sendo, nas entidades existem os órgãos deliberativos e administrativos que são mais representativos e outros menos representativos. As estruturas organizacionais das associações constituem-se de assembleias gerais, diretorias executivas e conselhos fiscais. Para execuções de determinadas ações, essas instâncias contam com departamentos especializados e assessorias técnicas, como profissionais em áreas jurídicas, contábeis, assessorias de comunicações, planejamentos, estratégias de nomeações e contratações, dentre outros.

Essas ocupações de funções vinculam diferentes redes de agentes que transitam entre as experiências e as formações de espaços de trabalho, sendo em lugares relacionados aos cargos administrativos ou em esferas que se constituem dimensões do poder. Nessa senda, compete ao presidente representar judicialmente as associações; contratar os prestadores de serviços das

atividades por meio das vias da terceirização; cumprir obrigações de balanços anuais; nomear as comissões por meio de portarias para diversas funções, aqui ressalto algumas que carecem de mais destaque em decorrência dos pontos que pretendo explorar, a exemplo, de logística para os jurados e fiscais do festival, conselho de ética, conselho fiscal, comissão de arte e conselho de artes.

Essas nomeações estão relacionadas por pessoas que há muito tempo ocupam esses cargos e funções, sejam em uma associação ou em outra concorrente. É recorrente as associações contratarem pesquisadores de diversas áreas para ajudarem a construir os seus discursos, principalmente no que se referem às questões indígenas, mas é difícil criar um corpo de especialistas que compartilhem das mesmas ideias e que coloquem nos espetáculos fundamentos críticos. Nesse sentido, a Comissão de Artes e o Conselho de Artes são departamentos encarregados para pensarem na materialização da produção artística para os três dias de espetáculo, geralmente seguem as linhas temáticas de acordo com o regulamento. Em cada gestão o presidente nomeia um presidente/coordenador desse setor e a partir daí, é escolhida a equipe de trabalho composta de dez a quinze pessoas mais ou menos. Quando muda a gestão é possível dependendo das relações construídas e que determinados membros possam permanecer em seus cargos. Existem coordenadores das associações ou conselho que pensam em mudança por meio da inovação do discurso, ou seja, evidenciar temas de percepções sociais importantes e outros preferem não arriscar e seguir na linha baseadas na argumentação do agrado para atrair patrocinadores e investidores para o espetáculo.

Dentro da perspectiva da ideia da inovação do discurso, cito como exemplo, Erick Nakanome, coordenador do Conselho de Artes do Boi Caprichoso e professor da Universidade Federal do Amazonas que tem se mostrado atento para abordar eixos temáticos que ainda não haviam sido tocados ou mesmo que tinham se tornado invisibilizados nessas novas configurações do espetáculo, tais como: a presença negra no boi-bumbá e assuntos relacionados a intolerância religiosa, gênero e outros. Apesar do posicionamento do coordenador de artes para dar ênfase a determinados temas, no geral o Festival de Folclórico de Parintins, ainda tem dado mais destaque a romantização das vidas dos povos da Amazônia em suas apresentações de arena. É importante evidenciar, que Ericky Nakanome mantém um posicionamento diferenciado na construção do discurso dos espetáculos do Boi Caprichoso pelo fato de não depender totalmente dessas redes de relações engendradas há muito tempo no boi. O fato de estar atuando como servidor público federal em ambiente da educação que instiga o pensamento

crítico, contribui para que ele coloque alguns temas na arena que necessitam ser tocados. Essa reinvenção do coordenador do Conselho de Artes fez com que os membros da Comissão de Artes do Boi-Bumbá Garantido seguissem essa mesma linha de abordagem, devido às duas vitórias consecutivas da associação concorrente.

No universo das entidades administrativas, existem pessoas que são conhecidas por utilizarem de algumas estratégias e articulações para que determinados títulos sejam alcançados durante os seus períodos de vigências. Esses tipos de atuações podem ser denominados como ações silenciosas que ocorrem pelas entrelinhas dos jogos estratégicos das associações. Algumas pessoas são contratadas para serem “fiscais de jurados”, ou seja, das pessoas que irão julgar os itens das duas associações nos três dias de espetáculos, geralmente elas ficam encarregadas de pesquisar sobre as áreas de atuações dos jurados e de contratar pessoas para ficarem nas “casas dos jurados” durante os dias de festival. Essas pessoas dotam de ações sigilosas e ambíguas para a realização de suas supostas estratégias. Certa vez, um conhecido que vive nesses ambientes das festas populares, observado pela sua capacidade de articulação foi acionado para ficar na casa dos jurados durante os três dias de festival, para isso, teria que executar funções, como: observar os jurados, demonstrar o tema anual do seu boi de preferência e tentar convencê-los, seguir os passos do membro concorrente incumbido da mesma função, ou seja, teria que dormir muito pouco. Na época a oferta era de 5 mil para fazer esse tipo de trabalho, incluindo passagens e ingressos de camarotes para familiares, mas essa pessoa não aceitou por ter outras pretensões fora desses universos estratégicos do boi-bumbá.

Ocorrem também ações silenciosas com pessoas de diferentes instâncias e órgãos do governo do Estado, que não estão relacionadas somente as questões do Festival Folclórico de Parintins, mas também com pretensões individuais para ocupação de cargos pessoais nesses lugares, por esses tipos de relações que muitas vezes, as lutas pelos direitos culturais e apoio a cultura como dever do Estado não ganham força, pois as festas vivem situações de subserviência e ficam reféns das boas intenções dos governantes. Dentro dessas redes específicas das sociedades de corte das entidades, não são somente as ações dos presidentes que caracterizam bons mandatos, mas as suas funções sociais desenvolvidas em virtude das redes de parcerias. Nesses casos, os presidentes ocupam a segunda escala dentro da hierarquia da “sociedade de corte” pelo fato de serem dependentes do governador e patrocinadores, pois todas as redes internas e externas que regem as associações ficam aguardando a distribuição de verbas do Estado e dos comprometimentos do governador com as ações e coordenadorias das

secretarias vigentes, como: Secretaria de Cultura, Secretaria do Turismo, Secretaria do Trabalho, Secretaria de Segurança, Secretaria do Meio Ambiente, Secretaria da Saúde, Secretaria de Justiça, Direitos Humanos e Cidadania, além de empresas de turismo e outros órgãos de serviços que operam no Festival Folclórico de Parintins.

Nesse sentido, compete ao governo do Estado fazer as negociações com as empresas patrocinadoras, principalmente das multinacionais, a exemplo da Coca Cola e de outras empresas correlacionadas. No que se refere à comercialização, Cavalcanti (2000) afirma que as organizações ficam responsáveis não somente pela parte artística, mas também pela produção e comercialização do festival. “Sua renda tem quatro fontes principais: 1) o mecenato cultural no qual participam o governo estadual e o governo federal; 2) o patrocínio da Coca Cola desde 1995; 3) a venda do direito de arena a empresas televisivas; 4) a venda dos CDs oficiais” (p. 1034). Nesse sentido, ainda continuam esses os principais instrumentos de fontes de renda, mas existem muitas outras questões relacionadas às relações comerciais. Uma questão bastante consensual discutida entre pesquisadores e a população, destacada por Fiori (2017) é a magnitude da expansão econômica que o boi-bumbá de Parintins alcançou no ambiente nacional, que segundo a autora houve um “aumento da arrecadação tributária, ampliação da rede hoteleira e oferta de cursos profissionais no ramo de serviços turísticos, cobertura das diferentes empresas de telefonia móvel [...], criação de escolinhas de formação e a profissionalização de parte dos artistas” (p. 174) que passaram a trabalhar em outras festas populares, inclusive em outros eventos fora do estado do Amazonas.

Entretanto, as interações das entidades por meio de determinadas formas de comercialização, incentivos do governo do Estado, patrocínios de empresas privadas e dinâmicas de produções de espetáculos tem se constituído como modelos de ideais para outras associações que organizam as festas populares. Existem algumas pretensões particulares de alguns membros que estão em diversos departamentos das associações para continuarem mantendo o Festival Folclórico de Parintins com uma característica de centralidade. Diante disso, a segunda escala na hierarquia é composta pelo presidente e pelas pessoas que ocupam cargos indicados por ele ou pela equipe de coordenadores de determinados setores. Esses são lugares fechados dotados por membros de famílias conhecidas ou indivíduos que acederam profissionalmente e chegaram nessas camadas mais privilegiadas. Ocorrem também aqueles que conseguem “furar” essas barreiras negociando cargos nos períodos eleitorais, mas esses agentes têm mais evidência nos meses que antecedem o festival, pois são de interesses também

do Estado para manter esses artistas na base para construírem o espetáculo cada vez mais insuperável.

Esses agentes de “dentro” das associações veem os dirigentes de outras organizações, ou seja, de outras festas populares como os seus aliados no sentido contratação de serviços prestados e por proporcionarem os espaços para desenvolverem espetáculos. Nesse sentido, jogam um jogo estratégico para que mantenham sempre evidentes as suas posições de protagonistas de um dos maiores festivais contemporâneos do Brasil e que o evento continue servindo de referência para os artistas que precisam se tornar conhecidos por suas produções de trabalho e que queiram se deslocar para outras regiões. Todo esse universo que o Festival Folclórico de Parintins abrange tem sido denominado de *parintinização* (SILVA, 2011) e tem se constituído como um processo ideal para os dirigentes de associações que “sonham” que os seus festivais alcancem as mesmas dimensões que a festividade de Parintins. Dentro dessa rede de aliados, esses agentes quando contratam esses artistas lhes concebem autonomia para que ditem como devem ser os seus espetáculos.

Observando cada vez mais o crescimento de incentivo do governo do Estado, patrocínios de empresas privadas e a expansão do Festival Folclórico de Parintins para diversas regiões do país, os dirigentes de associações dessas outras festas populares, ao invés de produzirem espetáculos baseados em suas dinâmicas locais, ou seja, de fortalecimento das políticas culturais, preferem assimilar modelos de espetáculos do Festival Folclórico de Parintins. Essa aderência acaba colocando as suas políticas no âmbito da fragilidade, pois esses artistas ficam no máximo um mês nesses lugares para produzir os seus espetáculos e não há tempo para esses artistas estabelecerem relações mais concretas com as comunidades dos bairros e muito menos com os mestres que estão afastados dessas conjunturas atuais, pois os seus percursos ficam restritos, sobretudo, as dimensões dos prazos estipulados para as realizações dos trabalhos. Nesse sentido, a assimilação do processo da *parintinização* fez com que as gerações mais recentes desconheçam as próprias histórias das festas e não tenham conhecimentos dos mestres que foram importantes para as culturas locais.

Dentro desse panorama, os dirigentes e os artistas contratados que ainda não ocuparam cargos ou sonham a atuar como itens oficiais nas Associações Folclóricas dos Bumbás de Parintins, têm grandes possibilidades para demonstrarem os seus trabalhos nesses outros eventos. Muitos têm grandes expectativas para adentrarem nos espaços das entidades, inclusive os dirigentes, por isso é muito comum nas festas, por exemplo, dos bois de Manaus ouvir as

toadas do boi-bumbá do Garantido e Caprichoso, ao invés de colocarem conteúdos musicais dos compositores dos seus bois. É plausível afirmar, que essas associações se tornam espaços de preparação de itens para os bois de Parintins, pois muitos dos itens oficiais dos bumbas Garantido e Caprichoso foram itens dessas entidades, como boi-bumbá, botos, tribos, cirandas e outros. Ocorrem também de quando os membros que ocupam as “cortes” das associações se deslocam para esses lugares, ao se depararem com ideias de discursos diferenciadas para espetáculos do que estão acostumados, geralmente restringem essas opiniões nas concordâncias de outros membros que os contrataram e nos anos seguintes apresentam no Festival Folclórico de Parintins como se fossem argumentos inovadores.

Na terceira escala estão os artistas contratados pelos dirigentes que ocupam os cargos por períodos temporários. Esses indivíduos ocupam redes de configurações específicas de acordo com as suas especialidades, obedecem às ordens dos prazos estipulados dos contratantes, além dos números atribuídos de pessoas para compor a equipe, regras de espaços de trabalho e datas de pagamentos incertos. Do ponto de vista da “corte” esses indivíduos que executam as mãos de obras dos espetáculos são por um curto período de tempo de “dentro” da sociedade, ou seja, podem ficar nessas associações por mais tempo por usos de estratégias e pela aceitação dos seus trabalhos pelos coordenadores e presidentes. Essas redes que compõem essa escala estão relacionadas por contatos mais diretos de pessoas, pois envolvem relações mediadas pelo trabalho, por meio de parceria, dinheiro e negócios.

Esses ambientes de diversos grupos profissionais, cujas dinâmicas sociais correspondem às obediências das ordens impostas de “cima” da corte, são compostos de pessoas de classes sociais mais baixas, embora muitos desses agentes tenham conseguido elevar-se socialmente por conta desses trabalhos artísticos apresentados em arena. Dentro dessas próprias redes de produções existem as suas hierarquias e os níveis mais elevados dessas funções são: artista de ponta (responsável do trabalho), coordenadores de equipes, donos de grupos e outros. Muitos desses artistas não exercem outra profissão além dessas especialidades, por isso preferem jogar nessas redes das associações. Dentro das hierarquias da “sociedade de corte” das associações, a segunda escala pode ser vista como o espaço mais almejado, por conta dos trabalhos divulgados e materializados e manejos de recursos, mas é o lugar que depende tanto a primeira escala quanto da terceira.

2.5 - A arena do espetáculo

Carvalho (2010) conceitua “espetacularização” como um procedimento de execução da sociedade de massa que, geralmente, se apresenta na proporção artística ou ritualística, com gênese em expressão cultural de um grupo. Tudo que antes era transmitido por meio da oralidade ou técnica própria é transformado em espetáculo de consumo de outro grupo de poder, distante por restrição de espaço da comunidade de origem. Outra acepção feita no sentido de complementaridade com a reflexão do autor, é que o desenvolvimento da espetacularização em Parintins não afastou totalmente a comunidade de participar, pois permanece adequada em outras configurações, mesmo que de maneira invisibilizada e, muitas vezes, restrita.

De acordo com Carvalho (2010), o procedimento de transformar eventos públicos em espetáculo é recorrente na história e um exemplo mais evidente é o circo romano, isto é, o espetáculo de gladiadores no Coliseu que se tornou símbolo de distração, alienação, manipulação das massas por parte de suas elites. Segundo o autor, o sentido de um novo formato de espetáculo teve o seu princípio no início do século XIX com a intensificação da sociedade de massa do processo urbano-industrial, que “passou a ser manipulada tanto pelo Estado como pelo capital por meio da indústria cultural” (p. 47). Dessa forma, a “espetacularização” das instituições públicas e privadas no mundo moderno ocidental é um processo originado de várias transformações tecnológicas como o fonógrafo, a expansão do rádio, do cinema, da televisão e de outros meios de divulgação.

Partindo da perspectiva de sentido da espetacularização, a “arena” é uma categoria utilizada no Festival Folclórico de Parintins para designar a estrutura central do Bumbódromo, um espaço de disputa nos dias de espetáculo entre os bois Garantido e Caprichoso. Dessa forma, a arena do Bumbódromo foi se construindo como um lugar de *vitrine* para os grupos de dança e para outras festas populares amazônicas. Carneiro (2012) parafraseando Olivier de Sardan (1995, p. 74) pontua que uma arena se constitui como um lugar de “confronto entre grupos (atores) estratégicos heterogêneos movidos por interesses (materiais e simbólicos), atores esses dotados de” [...] “poderes relacionais distribuídos de forma desigual” (OLIVIER DE SARDAN, 1995: 174). Nesse mesmo espaço, ocorre também um entendimento interacionista que toma a arena como um campo social no qual os “atores possuem algum tipo de consciência das disputas que se desenrolam em seu interior” (CARNEIRO 2012, p.143).

A construção da arena do Bumbódromo consagrou o confronto entre dois grupos de boi-bumbá, Caprichoso e Garantido, e se tornou um lugar de referência para a conveniência do mercado. O Bumbódromo embora seja um espaço para o fluxo de pessoas, trânsito dos grupos

de dança e demonstração de trabalhos artísticos, nele estão inseridas fronteiras demarcadas por relações de poder que provocam a ‘desterritorialização’, ou seja, o distanciamento (CARVALHO, 2010) entre os indivíduos estabelecidos pelos status que emanam dos lugares dos quais eles se apoderam. Dentro desse aspecto, o processo de “espetacularização” coloca a produção e o artista em uma condição de entretenimento, pois, no centro da arena, os grupos de dança se apresentam, conforme o tema do boi-bumbá escolhido anualmente e de acordo com a determinação do regulamento do Festival Folclórico de Parintins. Os grupos de dança, por exemplo, seguem as regras estipuladas pelas coordenações cênicas das associações folclóricas, que resultam em normas disciplinares, ocupações de espaço, linguagens corporais e gestuais.

Os trabalhos artísticos são colocados para serem avaliados pelo público de poder e autoridades, simpatizantes dos bois, jurados e divulgadores nas redes de comunicação, TV, rádio e internet. Da mesma forma que as associações de boi-bumbá que contratam os grupos de dança são analisadas pelas autoridades e empresas privadas que investem em patrocínio. Os contratos assinados com os artistas têm como propósito a sedução dos espectadores, o convencimento dos jurados e a adesão do mercado ao grupo dos patrocinadores cujos produtos, na arena, também são apresentados como objetos de fascinação. Voltando para analogia da arena com o Coliseu romano onde os gladiadores eram “objetos de entretenimento para as massas, essas por sua vez eram também objeto de manipulação por parte das elites do poder, que as controlavam ao oferecer-lhes o espetáculo da morte exposta na arena”. (CARVALHO, 2010, p. 52). Do mesmo modo, na arena do Bumbódromo, os grupos se apresentam ao público com o objetivo de executarem os trabalhos artísticos o mais próximo da perfeição possível para não serem punidos pelos jurados e obterem a pontuação máxima.

Isso demonstra que a “espetacularização” carrega uma estrutura de assujeitamento de artistas e de público dentro da arena do Bumbódromo, por um sistema proposto, controlado pela indústria cultural e pela questão política que desenvolve e tem interesse no espetáculo. Os grupos artísticos se exibem ao público com a intenção de demonstrar a perfeição do trabalho artístico, para convencer os jurados e garantir os aplausos do público que acompanha a apresentação. O contexto exige uma obrigação coletiva de comprometimento e doação com o trabalho. É possível relacionar esse poder, praticamente invisível dentro da estrutura de organização na arena do Bumbódromo, com a termo de *poder simbólico* de Bourdieu (2007). Um poder de constituição pelo anunciado, “de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de

transformar a visão do mundo”, ou seja, um “poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força, graças ao efeito específico de mobilização” (p. 14).

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder; só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico (BOURDIEU, 2007, p. 15).

Em se tratando da exibição e das regras estabelecidas para os grupos de dança, o poder simbólico se transmite por meio da divisão de espaços e de lugares demarcados. Isso porque a interatividade que move a espetacularização acaba camuflando a realidade imediata, deixando mais evidente um mundo sustentado por meio do símbolo. Os sistemas simbólicos possuem a função de integração social e constituem um determinado consenso na estrutura. O consenso pautado é da hegemonia, ou seja, da dominação. O que ocorre em um espaço como o Bumbódromo é uma relação de comunicação, de modo interdependente, sempre permeada de poder material e simbólico por meio da forma e do conteúdo. Dentro da arena de vitrine não existe contato entre os artistas do centro (base) e a massa de espectadores (dos altos dos camarotes), pois existem hierarquias sem acessos simétricos e com barreiras sociais altamente fechadas instituídas no campo da “espetacularização”. Dessa forma, há múltiplas formas de poder engendradas tanto nas redes dos que se apresentam quanto nas dos que os assistem.

A única possibilidade para alcançar esse campo de atuação de poder é criando estratégias e fazendo acordos com pessoas que são escaladas para coordenar os diversos setores dos espetáculos. Nesse sentido, Carvalho (2010) afirma que não se deve mencionar “espetacularização” sem questionamento. O contexto do entretenimento e do capitalismo não tem interesse na preservação e expansão das tradições artísticas. Por mais bem intencionada que esta seja, há sempre uma linha de precarização e expropriação dentro dos espetáculos. Dessa forma, a “espetacularização” é vista como um fenômeno não somente no plano do estético-simbólico, mas também na base do econômico, político e social. O que é produzido pelo artista tem a pretensão de encomenda que se distancia da comunidade, pois o produto é destinado ao espectador e à mídia. Em decorrência desse mercado, é que certos grupos e associações correm o risco de descaracterização. Na verdade, o discurso “tradicional versus moderno” é muito recorrente, condicionado à perda da característica originária estética e simbólica por pretensões políticas. Isso se deve aos interesses particulares e aos cooptações de

agentes por parte das ações governamentais e de como as arrecadações de recursos estão estabelecidos nas festas populares espetacularizadas.

Nogueira (2008) enfatiza que há um deslocamento “da festa do âmbito da comunidade para o mundo da mídia (do qual a televisão é o principal agente) que atia interesses políticos e negócios que se tornam intangíveis pelos animadores culturais e políticos dessas localidades” (p. 49). É possível perceber a disputa pelo controle da festa espetacularizada por meio da visibilidade social, do recurso que se move e do poder político permeado. “Afinal, transformam-se em eventos acessíveis a milhares de telespectadores, ouvintes e leitores, potenciais consumidores e eleitores” (p. 49). O alcance da dimensão das festas populares quando detém uma elevação profissional está baseada no trabalho para atender ao mercado tanto no que se refere à forma de apresentar quanto às relações comerciais.

Em virtude disso, que a arena do Bumbódromo é um espaço representativo para visualizar os lugares que os indivíduos ocupam hierarquicamente. O edifício construído atualmente comporta camarotes reservados aos privilegiados. Logo, são lugares de notabilidade e espaços estratégicos para negociação com pessoas que detém o poder. No centro da arena, encontram-se os artistas fazendo exposições individuais e/ou contribuindo para performances coletivas. Lá, é o lugar onde o trabalho do contratado será julgado pelos jurados. Esses artistas não têm acesso aos lugares vistos como excepcionais destinados às autoridades judiciárias, legislativas e executivas da região, do estado, do país e até de outros países, pagantes, empresários e convidados privilegiados. Eles têm acesso somente aos bastidores e à arena durante as apresentações.

Sobre esse contexto de diferenciação, Elias (2001) enfatiza que a prática da etiqueta social ocorre quando o indivíduo tem o prestígio e seu status de poder confirmados pelo meio social. Assim, o prestígio se apresenta como algo necessário para garantir a autoridade das pessoas. Os dirigentes das associações se diferenciam hierarquicamente de outros membros e se promovem como idealizadores de determinados trabalhos. Em relação à questão desse ambiente de dominação e sobre a estratégia de adquirir a honra, Bourdieu (2004) diz que, em ambientes como esse, marcados pela dominação, a ideia de luta e reconhecimento perpassa como parâmetro fundamental na vida social.

No caso da arena do Bumbódromo, as associações folclóricas que obtém melhor desempenho satisfatório são aquelas cujo presidente consegue se articular bem internamente, ou seja, que desenvolve uma organização mais influente ou que se organiza por meio de

configurações específicas de poder em diversos lugares. Como já ressaltai, as “sociedades de corte” criadas nas associações de boi-bumbá se estabelecem pelo contato com o governo e empresa privada, de forma que resulte a sustentação ou eleição de mandato, por meio de investimento comercial e empresarial. Essa condição garante a expansão das redes de interdependência e asseguram a circulação (ou reprodução) social, por meio dos contratos dos grupos de dança ou outros grupos uns em relação aos outros. Nesse sentido, há aqueles que disputam e mantêm estratégias que certificam os seus exercícios no poder de forma concentrada e outros que se postulam em redes cujos fluxos são temporários.

2.6 – A dinâmica dos personagens na arena

Nos três dias de espetáculo na arena do Bumbódromo existe uma preparação intensa que exigem sintonia entre as diversas redes de artistas especialistas. Em 2016, na primeira noite de espetáculo o grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré ensaia pela manhã na quadra do curral da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, onde o almoço é servido em uma das dependências desse espaço. À tarde os dançarinos se preparam para se deslocarem por volta das 17 horas para o Ginásio Elias Assayag, distante a 250m da arena do Bumbódromo. Um caminhão faz o traslado de todo o grupo para a área de concentração. O ginásio é uma quadra poliesportiva liberada pela prefeitura para a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido utilizar como um lugar de concentração e para a equipe encarregada de fazer o traslado das fantasias, organizarem, conforme, a ordem sequencial do espetáculo. Os coordenadores e donos grupos quando chegam ao ginásio observam as fantasias dos seus grupos que estão arrumadas no chão e chamam os dançarinos para ficarem próximos a elas.

As mulheres arrumam os cabelos umas das outras fazendo diversos penteados e maquiagens de acordo com as cores do boi-bumbá. É um momento de muita expectativa para apresentar a *performance dramática* que eles ensaiaram há meses na cidade de Manaus. Todos os grupos de dança contratados e aqueles com que a entidade forma parceria se localizam no centro da quadra, como: o grupo Ágata, vindo da cidade de Presidente Figueiredo (AM); Festa do Carimbó que advém da cidade Santarém (PA); Guerreiros Munduruku deslocado da cidade de Juruti (PA), que têm danças próprias e diferenciadas umas das outras, conforme as temáticas dos módulos apresentados na arena do Bumbódromo. Há uma alternância por noite de espetáculo entre os grupos, como por exemplo, na primeira noite de espetáculo o grupo Wãnkõ Kaçaueré concorre pelo item 20 “coreografia”, na segunda e na terceira noite faz composição,

que é uma espécie de coreografia circular para acompanhar itens individuais, como Cunchã-Poranga, Porta Estandarte e Rainha do Folclore. É uma encenação que não exige tanto ensaio pelo fato de não concorrer a ponto.

Não há um tratamento diferenciado no que diz respeito à Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido entre esses grupos de dança, a única distinção é que algumas lideranças assinam contratos e outras ficam na base da relação de parceria. Dentro do ginásio, os grupos ficam alinhados na ordem de apresentação e seguem para as dependências do Bumbódromo, assim que o momento da sua *performance dramática* se aproxima. Os dançarinos ficam atentos e concentrados, Fabiano Alencar observa se estão todos os quarenta dançarinos, pois nessa altura ele também faz parte do corpo de integrantes. Isso para ressaltar que para o trabalho do Festival Folclórico de Parintins, Fabiano Alencar é liderança do grupo Wãnkô Kaçaueré e exerce a função de coreógrafo e dançarino.

Enquanto os grupos de dança aguardam para serem chamados pelos membros das diretorias, o espetáculo está acontecendo na arena do Bumbódromo. Os itens estão sendo apresentados em blocos, parafraseando Braga (2002) começando com o “musical”, exaltando a entrada do ‘apresentador’ (item 01, individual) na arena, que é considerando porta voz do “boi”, encarregado de narrar os detalhes da apresentação. Seguido do ‘levantador de toadas’ (item 02, individual), cantor e intérprete dos conteúdos musicais, que chega acompanhado dos ritmistas da ‘batucada ou marujada’ (item 03, coletivo), um conjunto de percussão responsável por manter o ritmo nas toadas. O ritmo da batucada e da marujada é distinto, conforme a especificidade e adequação de instrumento de cada bumbá.

Depois desse primeiro momento, adentra o primeiro módulo de alegoria (item 16, coletivo), são estruturas cênicas montadas pelos “bois” na arena, que se articulam, em cena aberta no Bumbódromo. O módulo “Celebração Folclórica” faz uma representação do auto do boi-bumbá, durante a encenação surge o ‘amo do boi’ (item 06, individual), que faz o papel do dono da fazenda e tirador de verso de saudação ou de desafio, logo em seguida e adentram outros itens de acordo com a história do auto do boi, que se remete à morte e ressurreição do ícone da festa. A Sinhazinha da Fazenda (item 07, individual) representa a filha do dono da fazenda, dança ao redor do “boi” com um vestido rodado. O ‘boi bumbá evolução’ (item 10, individual) é o símbolo maior da agremiação. Os movimentos são executados pelo “tripa do boi” ou “miolo do boi”, a pessoa que dança embaixo do boi alegórico, desenvolvendo balanços, giros e gingados semelhantes aos do boi. A vaqueirada (item 18, coletivo) é um grupo de

vaqueiros montados em pequenos cavalos, fazendo uma ‘dança saltitante’ carregando uma lança das cores do bumbás. A ‘porta estandarte’ (item 05, individual) aparece nesse módulo para trazer o símbolo do “boi”, com o tema do respectivo ano, dança balançando mais as pernas em pequenos passos marcados (BRAGA, 2002).

Durante o intervalo entre as cenas, ocorre um show à parte que fica por conta da ‘galera’ (item 19, coletivo) representada pela torcida tanto do Boi Garantido quanto Boi Caprichoso, que lotam o Bumbódromo nas três noites de disputa. Para a chegada de cada requisito, é usado um adereço, como “pompom”, flor de papelão, chapéu de palha, vela, sacola no formato de quadrado que, ao ser movimentado performaticamente, produz diferentes efeitos visuais, como por exemplo, o famoso “banzeiro do rio” acenando com os braços. A ‘galera’ silencia quando o levantador chega para concorrer ‘toada, letra e música’ (item 11, individual). Nesse momento ele compete como suporte musical do espetáculo, demonstrado ao espectador uma composição por noite.

O módulo ‘lenda amazônica’ (item 15, coletivo) retrata principalmente a cultura indígena e cabocla: os grupos de dança alternam para fazer as figurações, como por exemplo, o grupo Ágata de Presidente Figueiredo se destacou em 2016, por encenar a coreografia da toada “Macacos Vermelhos” na arena do Bumbódromo. Os dançarinos se apresentam com uma fantasia de macacão, mãos e cabeças de macacos, que ficaram divididos em macacos guaribas (pretos) e macacos vermelhos para interpretar uma guerra sinalizada entre as duas espécies de animais. As suas gestualidades como forma de andar, subir em árvores (cenários alegóricos), brigar e interagir lembrou os macacos reais. Foi a *performance dramática* mais comentada do festival, tanto pelo público quanto pelos bastidores, isso fez com que o grupo no ano seguinte recebesse o convite da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido para integrar o quadro oficial do bumbá, passando a ser contratado pela entidade.

Esse módulo geralmente conta com a presença da ‘cunhã-poranga’ (item 09, individual) que representa a moça mais bonita da tribo, faz uma dança baseada na cênica ali apresentada através de giros, pulos e expressão corporal. Em seguida, outro módulo apresentado é da ‘figura típica regional’ (item 17, coletivo) para exaltar as atividades do cotidiano amazônico, nesse quadro quem adentra a arena é o Grupo Festa do Carimbó de Santarém, vestindo os trajes característicos do carimbó, como: saias rodadas, calças e camisas coloridas. Na arena do Bumbódromo o ritmo do carimbó é adequado em bailado caboclo, isto é, o elemento do carimbó é associação ao ritmo do boi-bumbá. O grupo encena na base frontal da alegoria, de acordo com

o cenário da lenda, geralmente a figura central desse módulo é a ‘rainha do folclore’ (item 08, individual) que exhibe uma indumentária produzida com matéria prima da região.

Aproximando o momento tribal do espetáculo, o grupo Wãnkõ Kaçaueré se posiciona no portão de entrada na arena, os dançarinos usam trajes adornados de duas serpentes que percorrem os dois braços e vestem uma espécie de saia de fibra, além do adereço na cabeça que também lembrava uma cobra. Os dançarinos adentram a arena com os corpos curvados e iniciam a performance dramática, executando desenhos geométricos de quadrados, círculos e movimentação com rolamentos. Não foi feito nenhum salto como nos anos anteriores e que se tornaram característicos do grupo, pois Fabiano Alencar apostou em uma performance dramática mais no chão utilizando panos coloridos. Os dançarinos permanecem na arena do Bumbódromo até ao final da toada “Matawi-Kukenan” de Ronaldo Barbosa Júnior, depois se retiram de cena.

Depois desse momento de euforia, ocorre à celebração dos ‘tuxauas’ (item 14, coletivo) que representam os chefes de diferentes etnias cujas fantasias são pequenas alegorias, chamadas de “capacete”, um trabalho artístico regional. O Ritual item número 04, do regulamento (item 04, coletivo) que culmina com a apresentação do ‘pajé’ (item 12, individual) envolve a grandiosa estrutura artística de um “ritual indígena”, exaltando cada noite um aspecto da cultura indígena, como por exemplo, “ritual de passagem, guerra ou cura”. O grupo Guerreiro Munduruku²⁷ de Juruti fez a base coreográfica na parte frontal da alegoria, executando uma performance dramática com os tambores. É um momento de apoteose do “boi”, geralmente acontece no final das apresentações, e marca a representação de um grande universo simbólico. Durante a apresentação desse item é também julgada a ‘organização do conjunto folclórico’ (item 21, coletivo) momento em que os jurados avaliam a integração de todos os itens individuais e grupais em relação à temática do espetáculo daquela noite.

2. 7 - A preterização das etnias indígenas no boi-bumbá

“Índio bravo” e o “índio romântico” são dois termos que caracterizam as representações indígenas nas *performances dramáticas* em arena. As imagens objetificadas nos festivais folclóricos são aquelas que cristalizam fatos de caráter estereotipados desses povos e que se

²⁷O grupo Guerreiros Munduruku não tem vínculo com as etnias Munduruku, é um grupo de dança que tem a sua gênese no Festival de Tribos da cidade de Juruti (PA).

centralizam em reproduções pejorativas de grupos que tiveram as suas presenças negadas e excluídas da sociedade nacional. Oliveira (2016) faz uma reflexão esclarecedora sobre a história do Brasil e de como nessa perspectiva contemporânea, os indígenas são considerados populações pequenas, isoladas e de pouco contato com a sociedade. O autor pontua dados importantes em sua obra *O Nascimento do Brasil*, que ao contrário das imagens construídas, os índios foram peças fundamentais, inclusive, considerados aliados estratégicos dos portugueses e depois dos próprios brasileiros no que se referem às fronteiras. Oliveira (2016) enfatiza que a história da nação foi escrita sem reconhecer aos indígenas as suas determinadas significações e importância, o que camufla e inviabiliza qualquer tentativa de interpretação.

Muitas situações imperialistas fizeram com que as questões políticas e sociais dos grupos indígenas não fossem distorcidas de determinados preceitos. A respeito dessas constatações, Oliveira (2016) reflete levando em consideração duas razões: a primeira seria pela questão de exclusão e marginalidade mantidas desde os primeiros períodos da colonização, em que essas etnias ficaram submetidas a uma forte e direta tutela, “que outorgava a outros o direito de pensar e falar por eles”, pois esses povos sempre foram avaliados por meio de interesses e preconceitos das elites como inferiores e primitivos; a segunda estaria relacionada aos assuntos que estudiosos passaram a discutir sobre os temas indígenas, no entanto se preocupavam, sobretudo, com as questões dos resgates, “como se fossem sistemas isolados e autônomos, a organização social e a cosmologia de cada povo indígena” (OLIVEIRA, 2016, p. 13).

Nesse sentido, Oliveira (2016) afirma que é preciso fazer um esforço compreensivo para conhecer as formas concretas pelas quais as coletividades indígenas lograram a resistir e continuaram atualizando as suas culturas na contemporaneidade. Para isso, é necessário se posicionar contra as auto representações idealizadas e descrever de forma diferente às imagens que constituem o passado, atentando, sobretudo, em esclarecer como ocorreram o surgimento das estruturas de geração de riqueza, desigualdade e ampliação territorial. Para ele, a escravidão indígena, que precede a importação de escravos africanos, revela-se como fundamental para o estabelecimento dessa colônia de exploração portuguesa, que está relacionada por meio de alguns fatores, como: a relação de produção de riquezas, o genocídio, “à destruição dos recursos ambientais, às modalidades variadas de coerção ao trabalho (escravidão temporária, patronagem e tutela)” (p. 16). O autor sintetiza também, que a transformação dos indígenas, antes livres e autônomos para um processo de subalternos, violentos e arbitrários, responderam a interesses econômicos dominantes “como a apropriação da terra e a obtenção de mão de obra,

articulada com a consolidação da classe dirigente e de uma estrutura de governo" (OLIVEIRA, 2016, p.17).

Nos dias atuais, esses tipos de dominações são muito presentes, pois os indígenas enfrentam cotidianamente processo de apropriação ilegal em suas terras, por isso vivem em conflitos intensos com madeireiros, garimpeiros, grileiros, agropecuaristas, empresários, dentre outros. Mesmo estando cobertos pela lei, dificilmente há uma preocupação do governo federal para fiscalizar as terras indígenas. Mediante a isso, as populações indígenas por meio de suas agências têm evidenciado variadas lutas de resistência e vem se atualizando em diversas invenções culturais de acordo com as situações contemporâneas em que se encontram. Tomando como base esses dados reais das situações atuais dos indígenas, é possível observar que as representações em arenas do boi-bumbá, quando não sintetizam os problemas coletivos e os seus demais enfrentamentos.

Quando me refiro a “preterização” estou chamando atenção para a “espetacularização”, materialização de imagens e discursos das etnias indígenas que exaltam contextos sempre se remetendo ao passado, à representação de um tempo anterior ao atual. Há, portanto, uma ruptura com o contexto real e de enfrentamento presente para se adequar a um modelo de perspectiva comercial e turístico. Entretanto, foram com as imagens das “figuras típicas” dos “caboclos” e “índios” que as entidades administrativas encontraram como alternativa para atrair grandes públicos e patrocinadores para o Festival Folclórico de Parintins e a partir daí propagar um modelo de espetáculo para as outras festas populares e agremiações que duelam em arenas.

Dentro da perspectiva da menção indígena no boi-bumbá, Nakanome (2017) expõe que o “indígena” e o “caboclo” se tornaram peças fundamentais para firmar o festival como identidade cultural do estado do Amazonas. O autor defende a ideia de que essas categorias passaram por inúmeras ressignificações que, “embora conservando alguns estereótipos, se distanciam, cada vez mais, do sentido pejorativo e reducionista que, há muito, impregna, inclusive, na convivência diária dos amazonenses” (p. 13). Diante disso, é possível perceber que se no “auto do boi” o personagem do indígena aparecia de forma secundária, nessa nova configuração ganhou papel de protagonista, sendo utilizado como estratégia também para agradar a indústria cultural por intermédio da evidência de uma identidade amazônica.

Segundo Nakanome (2017) o processo da “espetacularização” reverberou um “novo olhar sobre o índio da Amazônia e sua cultura, partindo para uma reconstrução de novos valores da identidade regional. O espetáculo camufla o sofrimento dos índios urbanos e distancia a

miséria de quem ainda vive em suas aldeias”. (p. 15). Partindo dessas premissas é importante afirmar que as instituições que têm como objetivo principal a firmação do espetáculo por meio da demonstração dos personagens em arena, priorizaram como ferramenta principal a questão estética, o exótico e vivem em posição de neutralidade, ao invés de adotarem discursos com informações reais das realidades sociais. “A competição institucionalizada determinou a objetivação do lúdico para o espetacular, impulsionando a participação de artesãos e artistas na criação de novidades para a festa” (NAKANOME, 2017, p. 31). O fazer artístico foi sendo cada vez mais modificado, se redefinindo ao longo do tempo, atendo mais atenção para a produção das indumentárias e nos aportes cenográficos.

O que se pode constatar da questão do boi-bumbá de Parintins que a referência ao indígena e caboclos entrelaçados aos elementos amazônicos foi algo que respondeu aos interesses específicos por parte de agências governamentais e patrocinadores públicos e privados. A menção desse ambiente sociocultural amazônico na arena do Bumbódromo fez com que autoridades municipais e políticos da região considerassem o festival como uma potencialidade para atrair grandes investimentos. As entidades com apetites de transformar um festival local em um evento de visibilidade nacional, mudaram os seus regulamentos para competições em arena, colocando noventa por cento de personagens em alusão aos indígenas, caboclos e contextos amazônicos. Esses itens coletivos e individuais são apresentados em eixos temáticos no decorrer das competições.

É preciso ressaltar que a realização da festividade também movimenta milhões para a economia no município e do estado. Diante dessa perspectiva, percebe-se que o boi-bumbá de Parintins passou a ser considerado como uma importante manifestação regional, devido à agregação de turistas de diversos lugares, intensificação de parcerias e contratos de artistas especializados e determinadas ações de políticas públicas voltadas para a organização do evento. Enquanto a dimensão institucional e pública, o festival é refém de práticas clientelistas (NOGUEIRA, 2014) e institucionais sistemáticas, mas por outro lado, o festival folclórico de boi-bumbá é uma atividade de produção criativa da arte, que tem que levar a reflexão e demonstrar de alguma forma o que acontece com as realidades dos povos que ela tanto referencia. Nesse sentido, as escolhas dos temas também estão relacionadas com as intenções dos patrocinadores e que tem pouco interesse pelo conteúdo artístico e político.

Nesse sentido, não existe uma ordem assinada pelas grandes empresas que patrocinam o Festival Folclórico de Parintins sobre os que as entidades deverem evidenciar em seus

espetáculos, mas essa questão está circunscrita a partir do momento que se pensa no monopólio dessas corporações de capital estrangeiro, nacional e estatal e as suas múltiplas relações com agronegócio, como a Coca-Cola, Skol, Brahma, Antarctica, Ambev, dentre outras. A Nestlé também é uma grande aliada da grande produção agropecuária, indústrias de grãos e setores de alimentos. Dentro dessa perspectiva, pode-se ter uma ideia de como essas corporações chegam nesses lugares para patrocinar e divulgar as marcas dos seus produtos, sendo que são grandes aliadas dos governos do Estado no sentido de negociação.

2.7.1 Um exercício da percepção colonialista na festividade

Nas últimas décadas, o foco principal das disputas do boi-bumbá na arena do Bumbódromo é a representação do indígena e que muitas vezes se confunde com a figura do caboclo. Esse tipo de produção compactua com a visão de superioridade ocidental, pois reproduz imagem, narrativa e performance dramática que legitima a percepção da dominação colonial. Para os turistas, autoridades, empresários, governadores, artistas globais e demais agentes do poder, as arenas de duelos são consideradas vitrines por demonstrarem o “primitivo”, o “remoto”, o estético, sempre abordados por meio de exposições curiosas e exóticas. As exposições desses “bens simbólicos” e de primazias estéticas nos contextos das festas populares é que chamam atenção das forças dominantes e dos campos de negociações do entretenimento para possíveis investimentos.

Nos dias atuais, o que se percebe com processo de descolonização, é que a percepção colonialista dominante ainda produz muitas amarras e estimula a população a observar o “outro” pela forma mais “pura” e conservadora. O que se coloca em discussão é de como esses pressupostos de um passado tão “distante” interferem para que a arte do espetáculo possa ressaltar sobre grupos étnicos (Barth, 1969) os seus tempos presentes e vivências humanas. Nesse sentido, Barth (1969) define “um grupo étnico como um tipo organizacional, onde uma sociedade se utilizava de diferenças culturais para fabricar e refabricar sua individualidade diante de outras com que estava em um processo de interação social permanente”. (OLIVEIRA, 1998, p. 58 apud BARTH, 1969). Ou seja, um grupo étnico é aquele grupo que está junto politicamente e como grupo social.

Dentro dessa perspectiva do entretenimento, o mercado exige que o artista sempre apresente a “descoberta” de algo que ainda tenha sido exibido no Bumbódromo e que cause efeito visual para abrilhantar os olhos do público. Para isso, como afirmei no primeiro capítulo,

o compositor adota de uma característica muito parecida com os relatos dos naturalistas, muitos contam com parcerias de patrocínios, outros querem ocupar um espaço na festividade, mas a fórmula principal é encontrar o “novo” e que tenha uma criatura mítica e assombrosa. Muitos se dedicam em pesquisar assuntos da etnologia clássica, basicamente sobre os relatos etnográficos a respeito das cosmologias indígenas para produzirem os conteúdos musicais e para que depois essa ideia seja materializada em alegoria, fantasia, performance coreográfica, cênica, dentre outros.

As análises de Said (1990), mais especificamente do texto “Orientalismo: Oriente como invenção do Ocidente” que se mostram adequadas para entender essa percepção colonialista da festividade. O autor parte da perspectiva de sintetizar de como o ambiente imaginado do oriente foi construído para embasar discurso de decisões políticas imperialistas e colonialistas. “O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em urna distinção ontológica e epistemológica feita entre "o Oriente" e (a maior parte do tempo) "o Ocidente"” (p. 11). Essa percepção pode ser analisada como uma instituição organizadora de um estilo ocidental de governar, autorizar opinião pública, colonizar e se construir por meio da imagem do contraste. É importante afirmar que essas diferenças de superioridades não eram feitas por propósitos e sim por meio de vícios de dominação e poder.

Diante disso, o oriental era sempre designado como irracional, depravado, infantil, diferente, anormal, ou seja, um espaço propositalmente mais “fraco” e homogeneizante, como se tudo fosse a mesma coisa. O autor constata um tipo de processo nessa relação permeada pela desconstrução do oriente em oposição ao ocidente, ou seja, uma forma também de construção hegemônica do discurso entre a política e a cultura. A visão imperialista era marcada pela construção do imaginário e desenvolvida por meio de figuras retóricas e relatos sobrenaturais que construíam uma referência de uma identidade imaginária da cultura do “outro”. Esse universo utópico de essencialização era viável para o ocidente se manter como superior em todos os sentidos.

Partindo dessas premissas, o colonialismo que estou chamando atenção está relacionado com a preterização das etnias indígenas exibidas em Parintins e em outras festas populares que adotam esses modelos de produção de espetáculo. É importante também deixar claro que não estou criticando, os trabalhos dos artistas e as suas atividades de produção, muito pelo contrário, coloco em evidência as forças e as redes de poder nas quais eles estão inseridos. O desafio está relacionado aos agentes que tem o “poder de decidir” (CAROLINO, 2018) em suas mãos e que

devem refletir para além das formas eurocêntricas e das puras estetizações das cosmologias indígenas.

Na arena do Bumbódromo, é comum ouvir narrativas sobre o imaginário do homem amazônida engendrado por intermédio de relatos de lendas, mitos, ritos e figuras típicas que chamam ainda mais atenção para as exoticiidades do que para as realidades vividas. É também produzida a ideia da exaltação de um olhar daquele que vive na Amazônia, que, ao mesmo tempo, chama atenção para uma esfera idealizadora da região. Esta representação performática do eixo temático Lenda Amazônia, demonstrada por meio de um gigante lendário amazônico, conhecido no imaginário popular como Mapinguari, um ser com atributos míticos e fantásticos. Durante a narrativa, é possível analisar que esse ser imortal foi acionado pelas etnias indígenas para afugentar os indivíduos que pretendiam executar a atividade de caça em suas terras. Em relação a esse relato, é preciso ressaltar que a caça é também uma prática de subsistência e cotidiana dos indígenas, em que os caçadores não são vistos como os seus inimigos, o que se percebe é que há muita contradição nesses discursos produzidos em arena. Essa iconografia vista de forma positiva é comum ser demonstrada por meio de figuras, a exemplo, de juma, curupira, Matintaperê, dentre outros.

Imagem 1: Lenda Amazônica



Fonte: Acervo: Paulo Sicsú, 2015.

Os participantes dos grupos de dança que representam os indígenas ou os caboclos interagem, ora de forma assustadora ora de maneira amigável com esses seres. Durante a

encenação, soltam-se fogos de artifícios nas mediações da arena, a potencialização dos efeitos de luzes e cores é acionada, além de guindaste e sonoplastia. Em alguns momentos da performance dramática nos camarotes frontais, onde ficam a maior parte do público pagante, autoridades e convidados, em respostas positivas o que estão vendo aplaudem, enquanto o público não pagante e que concorre ponto enlouquece por aquilo que vê e porque é preciso enlouquecer, senão perde ponto para o concorrente que se apresenta logo em seguida.

Há muitos apontamentos críticos dos indígenas a respeito da representação da imagem espetacularizada no Boi-Bumbá de Parintins, sobretudo, no sentido do vocabulário discursivo de exaltação do índio, da metamorfose do pajé, da nudez exótica potencializada pela cunhã-poranga e dos trabalhos alegóricos e de fantasias que fazem homenagens às diversas etnias indígenas do Brasil. A partir do momento que o boi-bumbá exalta a Amazônia por sua espetacularização de riquezas, espaços geográficos, hidrográficos, biológicos, florestais, minerais, produções alimentares e elementos culturais, sem mencionar os problemas enfrentados pelas realidades atuais dos povos, têm contribuído para que determinadas interpretações sejam tomadas como verdades absolutas.

2.7.2 – Toada e dança: a preterização no boi-bumbá de Parintins

Dentro dessa perspectiva, comissões e conselhos moldam as produções do espetáculo de acordo com itens de julgamentos apresentados durante as noites de espetáculo no Bumbódromo. Como está descrito do art. 38 do regulamento, relativamente aos itens de julgamento, serão observados os seguintes critérios, por noite de espetáculo: I - Tribos Indígenas: No mínimo 04 (quatro) e no máximo 11 (onze) tribos, com no mínimo de 18 integrantes por tribo; II - 03 (três) Tuxauas; III - Vaqueirada: No mínimo de 30 e no máximo 40 integrantes; IV - 01 (um) Ritual Indígena com estrutura artística e alegórica; V - 01 (uma) Lenda Amazônica com estrutura artística e alegórica; VI - 01 (uma) Figura Típica Regional com estrutura artística e alegórica.

De modo geral, esses itens demonstrados nos seis incisos do art. 38 da normatização, estão todos distribuídos em blocos de apresentação acompanhados de outros itens coletivos e individuais²⁸. Esses itens grupais com as suas respectivas descrições se tornaram centrais na

²⁸Esses itens são julgados no bloco artístico conforme as especialidades dos julgadores e as informações contidas no anexo I do regulamento. Podem assumir essa função: Antropólogos, Folclorista, Etnólogos, Artistas Plásticos, Cenógrafos, Designers e Arquitetos, com pesquisas direcionadas ao folclore e trabalhos desenvolvidos sobre as manifestações culturais brasileiras.

arena do Bumbódromo, exceto a “vaqueirada” que faz parte da celebração folclórica, módulo destinado à demonstração do auto do boi-bumbá. Nesse sentido, os itens descritos nos seis incisos do art. 38 servem para evidenciar como a Amazônia tem se tornado foco do discurso, sobretudo, no que se refere à preterização das imagens dos povos indígenas. Diante disso, os compositores criam as suas toadas direcionadas a esses itens, ou melhor, de acordo com eixos temáticos apresentados nos regulamentos, por isso que anualmente as associações fazem seletivos de conteúdos musicais por meio de editais.

O primeiro trabalho nesse sentido é feito pelo compositor que procura produzir uma toada para concorrer ao edital de seleção de toadas. A preocupação em buscar informação sobre as etnias indígenas ocorre desde o final da década de 1990, quando alguns compositores foram processados pelos grupos indígenas a respeito de contextos presentes nas toadas e da representação na arena do Bumbódromo que não estavam relacionadas às práticas culturais desses povos. Nesse período, os compositores escolhiam as etnias pelas cores, sonoridades das palavras, ou seja, de algo que poderia ser mais chamativo, sem muita preocupação com os conteúdos ou ambientes históricos ligados a esses povos. Em decorrências dos problemas desses processos e pelo fato de os bois serem julgados por estudiosos e especialistas de diversas áreas de humanas; as associações começaram a exigir dos compositores referências e citações dos conteúdos musicais (BATALHA, 2012).

Dentro dessa perspectiva, muitos compositores, inclusive foram visitar os grupos indígenas e começaram a seguir em busca de trabalhos antropológicos (ensaios, artigos, dissertações e teses) sobre diferentes universos cosmológico. Nas duas últimas décadas, o site tido como referência é do Instituto Socioambiental – ISA por conceber informações necessárias para produções de toadas e materializações de espetáculos. Para citar um exemplo, no ano 2012, o compositor Geovane Bastos para concorrer ao edital de toada para o CD e tema Viva a Cultura Popular do Boi Caprichoso fez a toada chamada Mai Marakã, em parceria com Adriano Aguiar. Como podemos observar no trecho da letra a seguir.

Ao som do Aray, a canção visão, o culto sobrenatural/Aos grandes Mai, canibais, deuses celestiais/Fantasmagórico canto, cauímos aos espíritos, oferendas para o ritual/Araweté/Os deuses descenderam em busca das almas prometidas na canção visão/Mai decã, Marakã, Mai decã/Ywikatihã, gigante das águas, na busca faminta, o instinto do ataque letal/O grande xamã, o senhor Aray/Olha nos olhos da fera e enfrenta a garganta voraz/Eu sou Kãñipaye-ro, o grande pajé, não temo a morte/O sangue que corre em minhas veias é Araweté. (Geovane Bastos e Adriano Aguiar, 2012).

Para construção da letra da toada “Mai Marakã”, o artista explicou que durante um trabalho de pesquisa na internet encontrou um artigo e um blog que faziam comentários sobre o livro *Araweté: Os Deuses Canibais*, de Eduardo Viveiros de Castro. Ele se interessou pelo contexto das visões sobrenaturais do pajé e foi ler a tese do antropólogo para se aprofundar mais no assunto. A letra da toada retrata um dos pontos centrais da tese que é a análise do “canto da castanheira”, contexto que serve para ilustrar a complexidade do agenciamento engendrado nos cantos xamanísticos dos Araweté. Geovane Bastos deu mais ênfase ao “índio Kãñipaye-ro” por se tratar de uma toada para o item “Ritual Indígena” e ter como personagem principal o pajé. O compositor diz ainda, que criar uma letra para a temática dos itens “lenda amazônica” e “ritual” exige 70% de fundamentação teórica e 30% de envolvimento e imaginação. Geovane é especialista em letra de toada e sempre forma parceria com outro compositor para trabalhar o arranjo.

Desde quando fiz parte da equipe da segunda fase da pesquisa para registro do Complexo Cultural Boi-Bumbá Médio Amazonas e Parintins, que tenho trocado informações com alguns compositores que me procuram para mostrar as letras das toadas que pretendem inscrever nos editais das associações. Certa vez conversei com Geovane Bastos sobre a toada “Yanomami, filhos da terra”, ele enfatizou que a letra era para mostrar justamente os conflitos sofridos por causa da extração ilegal dos garimpeiros em suas terras, mas com grande exaltação a questão do xamanismo e chamamento dos espíritos. Outro compositor que tenho dialogado bastante é Ronaldo Barbosa Júnior, que também faz parte dessa nova geração de compositores de boi-bumbá. A mais recente consultoria deste compositor foi para saber de referência sobre a relação dos indígenas com as práticas de jurema, que particularmente acho que é um tema de atenção cuidadosa na Antropologia, por se tratar de relações de redistribuição de terras e comunicação interétnica entre esses povos. Assim também, como já fui procurada para analisar texto de roteiro para produção de espetáculo de um livro que eu tinha familiaridade, sendo que naquele momento a minha posição era de jurada daquele festival.

O que é possível observar nessa configuração atual das toadas de boi-bumbá, que por mais que os compositores mencionem em alguns trechos da letra os problemas enfrentados por esses povos, essa questão é camuflada também pelos efeitos de sonorização apresentados nos conteúdos musicais, como rugidos de onças, gritos de animais ferozes e vozes diferenciadas de backing vocal. As mais diferenciadas agradam as pretensões das comissões e conselhos julgadores. É importante evidenciar que os compositores também estão lutando por um espaço

dentro de um processo da *parintinização*, que exige a demonstração de algo diferente no que se refere letra e a apresentação de arranjo musical.

Muitos compositores que criam toadas para esses os eixos temáticos enfatizam que fazem toadas antropológicas por utilizarem fontes de pesquisas acadêmicas, livros, artigos, teses, dissertações, documentários, CDs e até visitas em aldeias e comunidades. Alguns chegam a afirmar que fazem uso de fontes e se debruçam em referências que segundo eles muitos antropólogos ainda não tiveram acesso. Em se tratando da própria disciplina da antropologia, existem vários campos de atuação e as suas lentes de pensamento não se restringem somente a uma linha de atuação, como por exemplo, etnologia indígena clássica, processo de classificação de cosmologia e ritual. No caso da antropologia como ciência ela permite ao antropólogo analisar as múltiplas formas de interações humanas, políticas, econômicas, sociais, culturais que se perpassam por diversas linhas de conhecimento, ou seja, é refletir para além dos espaços geográficos e das classificações impostas.

As coreografias criadas para dar “vida” às toadas apresentadas na arena do Bumbódromo, tem como referência a letra e o contexto temático. A base do aprendizado para a coreografia temática é a curvatura corporal primitiva, ou seja, criado numa tentativa de imitar as danças dos rituais indígenas da Amazônia. Essa forma de dançar é conhecida como “uga, uga”, que se refere à quando o brincante quebra o corpo, pisa forte com o pé direito à frente e apoiando mais atrás o pé esquerdo. Entretanto, essa curvatura do corpo da dança ritualizada no boi-bumbá pode estar relacionada à questão primitiva da espécie humana, propositalmente amarrada em preceito biológico. Ela se encontra presente na dinâmica de ensaio de aprendizado do grupo de dança Wãnkô Kaçaueré, assim como dos outros grupos que transitam nas festas populares, principalmente no que se refere à execução do movimento de curvar o corpo em posição de “primata” e balançar o quadril e parte dos ombros para seguir na imitando a dança dos “homens das cavernas”.

Essas danças reforçam ainda mais, as imagens cristalizadas e pré-concebidas sobre a Amazônia. No universo do boi-bumbá, o contexto das etnias indígenas se apresenta como elemento primordial para materialização do espetáculo, mas, em termos de técnica para a exibição em arena, as danças indígenas, nas visões dos coreógrafos são consideradas “simples”, pelo fato de serem desenvolvidas na base do “uga, uga”, por isso há uma grande tentativa de evidenciar os desenhos geométricos “círculos”, “filas”, “meia lua”, “quadrados”. Relacionando

os saltos com essa base da dança de representação do indígena no boi-bumbá o grupo Wãnkô Kaçaueré conseguiu se destacar dentro dessa conjuntura de espetáculo.

PARTE 2

2.8 - O retorno do fluxo do grupo de dança Wãnkô Kaçaueré para Manaus e o fluxo subsequente

Depois do espetáculo do Festival Folclórico de Parintins, os grupos de dança retornam as suas cidades para seguirem outros fluxos de trabalho. O deslocamento inicia pela viagem de retorno do porto da cidade de Parintins, ou seja, do mesmo local de onde ocorreu o desembarque para a participação do grupo nos três dias de festa. Pode-se constatar que a *parintinização* promove um movimento diversificado de especialistas, que não somente se restringe aos artistas de Parintins, mas também de outros lugares da Amazônia. Tais fluxos podem ser descritos em diferentes escalas, no âmbito local, regional, nacional e global e que são alcançadas dependendo das estratégias de negociações feitas pelos artistas de modo individual ou coletivo.

Diante desse contexto, o grupo de dança Wãnkô Kaçaueré retorna pelos mesmos trechos de rios (Amazonas e Rio Negro) que percorreu para chegar a Parintins, em uma viagem com duração de mais de 24 horas em barco recreio, pois o barco nesse circuito do rio navega contra a correnteza até chegar à capital do Amazonas. O grupo Wãnkô Kaçaueré regressa ao seu local de origem para seguir para outros fluxos subsequentes e que são realizados nos meses posteriores ao Festival Folclórico de Parintins. De modo semelhante ocorre com os outros grupos de dança, como por exemplo, o grupo Ágata regressa a Manaus de barco para depois percorrer a rodovia BR-174 e chega à cidade de Presidente Figueiredo por um pouco mais de uma hora. Os grupos Festa do Carimbó de Santarém e Guerreiros Munduruku de Juruti descem o fluxo do Rio Amazonas até chegar a Tapajós, lugares que não ficam tão distantes percorrendo de barco de Parintins.

As rotas dos fluxos dos grupos de dança se configuram de acordo com os calendários das festas populares que não acontecem em concomitância com o Festival Folclórico de Parintins, há sempre uma relação entre elas que está engendrada na data para a disponibilidade de recursos e na contratação de pessoas para a execução do projeto para o espetáculo. O festival dos bois de Parintins se tornou protagonista em relação às outras festas populares, principalmente no que se refere o investimento do setor público e privado para a realização do

evento que ocorre atualmente no último fim de semana do mês de junho, de acordo com o regulamentado da Lei Municipal nº 336/2005 – PGMP e, isso se dá também, pela abrangência comercial no sentido econômico, midiático, social e cultural que o festival passou a agregar para o estado do Amazonas. Diante desse contexto, as outras festas populares ficaram refém desse processo, pois dependem totalmente da disponibilidade política do Estado para a liberação de recursos, que geralmente não ocorre conforme os seus calendários específicos, haja vista, que essas festas não recebem patrocínios das grandes empresas como o festival de Parintins.

As festas ocorrem de forma sequencial sempre no segundo semestre do ano por quase toda a região Amazônica, mesmo acontecendo fora das datas dos seus calendários. Grande parte dessas festividades assimilou o processo da *parintinização* em decorrência da enorme popularidade que os bois de Parintins alcançaram. A adesão a estrutura desse modelo em suas festas populares fez com que se intensificassem os fluxos de artistas contratados para prestarem serviços nesses municípios, sendo que essas pessoas são tanto de Parintins quanto de outras cidades e que desempenham trabalhos artísticos em eventos festivos de suas localidades e que tem como contribuir de alguma forma com o projeto de espetáculo de outros lugares.

Nesse sentido, depois do Festival Folclórico dos bois de Parintins o próximo fluxo de deslocamento grupo de dança Wãnkô Kaçaueré realiza é a própria cidade de Manaus. Aqui estou me referindo ao fluxo subsequente dentro do processo de parintinização, por meio do contrato informal estabelecido com a Associação Boi-Bumbá Corre Campo para apresentação do espetáculo no Festival Folclórico do Amazonas. Geralmente, as apresentações acontecem no mês de julho, no Centro Cultural Povos da Amazônia (antiga Bola da Suframa, Distrito Industrial) ou Centro de Convenções de Manaus, denominado como Sambódromo, mas desde 2016, o calendário ficou irregular, pois não há liberação de recurso do governo do estado com data definida, e esse festival depende diretamente do Estado e da prefeitura para a sua realização.

Desde 2015 que o grupo Wãnkô Kaçaueré é contratado pela Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo²⁹ – AFCBBCC de Manaus (AM), entidade fundada em 01

²⁹Enquanto organização da sociedade civil, a associação é regida pela Lei 10.406 de 2002 (SIQUEIRA, 2015). Os recursos públicos destinados aos bois-bumbás de Manaus, a partir de 2010, com as junções de verbas da Prefeitura Municipal de Manaus e do Governo do Estado do Amazonas finalizam em torno de quatrocentos mil reais, mas oscila muito de ano para ano. Em 2017, por exemplo, recebeu em torno de 180 mil reais. São com esses apoios financeiros que a Associação Folclórica Boi-Bumbá Corre Campo contrata os artistas para trabalharem para o boi e organiza a logística para a apresentação no Festival Folclórico do Amazonas.

de maio de 1942 para defender o item “Tribo Indígena”. Em 2016, chegando do Festival Folclórico de Parintins, Fabiano Alencar entrou em contato com o Alvacir Siqueira, presidente do Boi Corre Campo para saber sobre a situação da participação do grupo no festival, que até então, ainda não havia nada definido, apenas entrevistas do governador José Melo a respeito dos cortes de verbas para todas as festas populares em que o Estado patrocina. Foi informado que realmente o Festival Folclórico do Amazonas não iria acontecer naquele ano e que, portanto, a participação do grupo Wãnkô Kaçaueré não existiria. A mesma situação ocorreu com o Festival das Cirandas de Manacapuru e com o Festival Folclórico de Nova Olinda, que por falta de verbas os fluxos subsequentes do Wãnkô Kaçaueré também não existiram.

Em 2017, foi liberada a verba para o Festival Folclórico do Amazonas, assim como para outros festivais do Amazonas. Nesse ano, o ensaio técnico do Boi-Bumbá Corre Campo ocorreu em um espaço público do bairro da Cachoeirinha, pois a associação não possui quadra própria para realizar os seus eventos. No local, foi armado um pequeno palco coberto para comportar apresentações de cantores e dançarinos. O público alcança pessoas do bairro, sócios e alguns espectadores que querem ver o Boi-Bumbá Corre Campo, mas muitas vezes se decepcionam por chegarem ao local e ouvirem somente toadas do boi-bumbá de Parintins. Grande parte dos cantores e itens oficiais do Corre Campo fazem parte do quadro de profissionais que estão inseridos nas Associações Folclóricas de Boi-Bumbá de Parintins e outros que estabelecem contrato com o Corre Campo, mas com a perspectiva de integrar no universo de espetáculo do boi de Parintins.

A partir dos anos 2000, as associações de boi-bumbá de outras manifestações culturais tornaram-se espaços privilegiados de bases sociais dos bois de Parintins, no sentido de aperfeiçoar artistas que tem interesses em ganhar visibilidade para se tornarem itens individuais e grupais das entidades, assim também, se construíram como parceiros, apoiadores e interlocutores da expansão do processo de *parintinização*. Dentro desses fluxos que congregam artistas de Parintins para esses lugares, se enquadram especialistas que fazem parte do Conselho de Artes e Comissão de Artes das Associações que tem certa autonomia no poder de decidir para contratar pessoas e quando necessitam alterar itens oficiais do Festival Folclórico de Parintins recorrem a esses ambientes.

Partindo dessa perspectiva, é possível observar como essa atual configuração se estrutura no sentido de participação em espetáculo, aqui tomando como exemplo o trânsito de alguns itens, Didja Cardoso, deixou de ser o item “Sinhazinha da Fazenda” do Boi Corre Campo

para ser a “sinhazinha” do Boi Garantido em Parintins, sendo que a sua sucessora Vanessa Costa, em um concurso feito em Parintins recebeu a função de ser “item substituto” da Didja Cardoso. A Associação Boi-Bumbá Garantido também já escolheu o item “Porta Estandarte”, Daniela Tapajós, natural de Santarém, que defendia o item “Rainha do Artesanato” pela Associação Boto Tucuxi, no Festival dos Botos de Alter do Chão. A mesma dinâmica acontece na Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso quando selecionou a Marciele Albuquerque para ser o item “Cunhã-Poranga”, natural de Juruti que já havia participado do “Festival de Tribos” pela “Tribo Munduruku”, assim como também ocorreu com o item “Porta Estandarte” Marcela Marialva, natural de Manaus, mas defendia o item “Guardiã Tribal” da “Tribo Muirapinima em Juruti. Dessa maneira, podem-se pensar esses lugares como micro espaços de “vitrines” para o espetáculo dos bois de Parintins.

Essa mesma pretensão ocorre com os outros itens que participam dessas festas populares, como: compositores, cantores, figurinistas, construtores de alegorias, produtores, grupos de dança, diretorias e coordenadoras, que almejam conseguir espaço no Festival Folclórico de Parintins. Esses festivais adquiriram grande importância para a extensão dos fluxos, mas também servem de bases sociais para o Festival Folclórico de Parintins que anualmente se desterritorializa quando se propaga através da *parintinização* por meio dessas festas populares e ganha mais força ainda, quando constrói a sua territorialização pelas potencialidades específicas que essas festas populares oferecem.

Diante dessa questão, os ensaios técnicos se tornaram especiais, aqui tratando especificamente do fluxo do grupo de Dança Wãnkô Kaçaueré no Corre Campo para o reconhecimento e interação com possíveis contratantes internos e externos que participam como mediadores da construção do espetáculo. Esses eventos podem ser descritos também para aperfeiçoar trabalho com característica da *performance dramática*. No Boi-Bumbá Corre Campo é possível observar a centralidade do Wãnkô Kaçaueré no ensaio técnico como um grupo encarregado para defender o item “tribo indígena” e o item “pajé” defendido por Fabiano Alencar. Diferentemente da dinâmica de Parintins que não exerce o mesmo protagonismo pelo fato de existirem outros grupos, que atuam na mesma perspectiva da *performance dramática* executada pelo grupo.

No centro do local, o grupo participa do ensaio técnico, no qual os dançarinos exibem a coreografia que será encenada na arena do Centro Cultural Povos da Amazônia ou Sambódromo. Em seguida Fabiano Alencar faz a demonstração da sua performance com total

interação com o público que comparece ao local. O coreógrafo e dono do grupo Wãnkõ Kaçaueré, usa calça colada no seu corpo e alguns adereços como chapéu, colares, braceletes e lentes de contatos que realçam os seus olhos, em um determinado momento da apresentação faz a encenação utilizando um tambor e no centro do espaço contracena com um ritmista da batucada do Corre Campo.

Depois desse momento, Fabiano Alencar cumprimenta algumas pessoas, como o presidente do boi, vice-presidente, coordenadores, dirigentes e conhecidos que estão nas laterais e recebe elogios sobre a sua atuação. Há muitas razões para essa popularidade do grupo Wãnkõ Kaçaueré, mas é possível perceber que isso se dá devido à articulação de Fabiano Alencar e dos saltos característicos que os dançarinos executam. Em seguida, os dançarinos se dispersam para se deslocarem para as suas residências de transporte público e Fabiano Alencar permanece no local na companhia de alguns dançarinos, que provavelmente irão em seu automóvel para a residência dele.

Para a apresentação oficial na arena do Centro Cultural Povos da Amazônia, existe um horário proposto pelo Fabiano Alencar, geralmente duas horas antes da exibição que é para os dançarinos trocarem de roupas e esperarem atentos os chamados as ordens dos dirigentes. Nos bastidores, sempre ocorre tensão por conta de atrasos e de fantasias que não se ajustam nos corpos das pessoas. Certa vez Fabiano Alencar recebeu gritos de dirigentes por causa da demora da sua pintura facial para o item pajé, pois a alegoria que ele iria encenar já estava adentrando a arena. Outra questão é que pode acontecer imprevisto na arena e da fantasia quebrar e Fabiano Alencar ter que disfarçar inventando outros passos coreográficos. Essas desavenças de tensões geralmente não se transparecem no ato da apresentação do espetáculo.

Há um fluxo contínuo dos módulos temáticos que adentram a arena sempre em sequência e que esses grupos são vistos também como protagonistas por executarem *performances dramáticas*. Esses atos públicos dos festivais tornaram-se espaços de encontros entre artistas para efetivação de contratos e espaços de sociabilidades. Nesse aspecto, tanto o grupo de Dança Wãnkõ Kaçaueré quanto a Associação Folclórica de Boi-Bumbá estão em um jogo de ocupação de espaço dentro do processo da parintinização, no que se refere também ao incentivo do Estado pela valorização cultural, além de outras possibilidades relacionadas à agregação de artistas para execução de trabalho e da participação do público no evento.

2.9- A adesão do Boi-Bumbá Corre Campo ao processo da parintinização

O modelo para a construção de espetáculo do Festival Folclórico de Parintins começou a expandir por diversos lugares da Amazônia no final da década de 1990. Mudança de regulamento, alteração melódica, coreográfica, eixos temáticos, itens individuais e grupais são ações que definem a assimilação dessa estrutura e os seus diferentes processos. Esses efeitos foram debatidos por diversas redes de pessoas de determinadas diretorias e outras que participavam diretamente da produção de espetáculo. O período que a Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo aderiu essa nova forma de composição do espetáculo foi no momento que o Festival Folclórico de Parintins ficou conhecido tanto no Brasil quanto em outros países.

Alvadir Assunção (2018), ressalta que a aderência não partiu apenas de uma decisão da administração, tiveram também alguns compositores e cantores percussores ao processo de mudança, como Duda e Zeca que chegaram, inclusive, a ir a Parintins onde entraram em contato com Jair Mendes³⁰ e se impressionaram com a expansão do Festival Folclórico de Parintins, principalmente no que se referia à divulgação das toadas. Entretanto, pessoas do bairro da Cachoeirinha, espaço social das festividades do boi, se dividiram em opiniões a favor e outras contra a *parintinização*. Os artistas que participam do boi-bumbá perceberam que poderiam ingressar nesse circuito que o Festival Folclórico de Parintins percorria, como por exemplo, algumas toadas haviam ganhado dimensão comercial através da produção de CD e em programas de TV de todo o Brasil. Em decorrência desse contexto, aos poucos foi ocorrendo às mudanças de modo bastante diverso dos espetáculos que ocorriam em Manaus.

Em relação ao processo de assimilação da *parintinização*, segundo Alvadir Assunção alguns artistas de Parintins se deslocaram à Manaus para orientar na mudança estrutural do modelo e na construção do cenário alegórico, como Jair Mendes, Juarez Lima, “Cairu” e “Dorme, Dorme”. Esse procedimento se desenvolveu pela opinião de diferentes especialistas que trabalhavam em Parintins e acabaram acionando novas pessoas para total consolidação. Houve, entretanto, efetivações de relações que vincularam diretamente entre os artistas, diretorias, presidentes das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, tanto de Manaus quanto de Parintins, que desenvolveram um novo ordenamento de projeto de espetáculo e, sobretudo, a

³⁰Artista plástico, escultor e criador da primeira alegoria exibida no Festival Folclórico de Parintins.

mudança do regulamento dos bois de acordo com os itens individuais e grupais dos bumbás de Parintins, mudança estética, forma de tocar, modo de confeccionar indumentária.

Foram esses tipos de ações de experiências de artistas e acordos entre as associações que possibilitaram a assimilação do boi-bumbá de Manaus ao modelo de apresentação do boi de Parintins. Além da adesão ao modelo, ocorreram também mudanças no sentido de contratos de pessoas que tinham experiências em produzir no molde dos bois de Parintins, se antes as contribuições para construir o espetáculo ocorriam das doações e patrocínios de comerciantes, funcionários públicos, padrinhos, as associações passaram a receber recurso do governo do Estado e prefeitura. Silva (2018) diz que a *parintinização* assim como intensificou o trânsito de artistas nos festivais amazônicos, anulou também a dinâmica do Boi-Bumbá de Manaus, causando, sobretudo, a invisibilidade de pessoas que tinham importância dentro dos grupos folclóricos³¹.

Segundo o autor, os novos fatores estéticos provocaram a retirada de elementos tradicionais do boi-bumbá e causaram a invisibilidade de uma cultura de Manaus cujo registro remonta a segunda metade do século XIX, conforme descrito por Ave-Lallemat, em 1859. Segundo relatos orais, o Boi-Bumbá Corre Campo, reunia multidões nas ruas do bairro da Cachoeirinha e em suas adjacências, principalmente, no dia de apresentação oficial, no Campo do General Osório e, posteriormente, na Bola da Suframa, onde ocorre atualmente o Festival Folclórico do Amazonas. O número de pessoas era muito superior ao público presente hoje em dia, o público participante sempre foi eclético reunindo pessoas da mais humilde a mais alta sociedade detentora de poder.

A Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo é uma das mais antigas de Manaus e sempre executou os Atos e Autos do boi-bumbá nos períodos do mês de junho. Diferentemente de Parintins, no regulamento do Festival Folclórico do Amazonas, em algumas categorias dos grupos folclóricos o Auto do Boi-Bumbá ainda é critério obrigatório a ser julgado, isso faz com que os bois ainda mencionem o chamado boi tradicional (SILVA, 2011). Fora essa questão “há uma predominância na apresentação dos bois de Manaus ao modelo dos bois de Parintins, seja no ritmo, nas indumentárias, novas características de dançar e em outros aspectos como na construção de trabalho especializado para confeccionar grandes alegorias” (p. 37).

³¹Pode-se afirmar que, no sentido formal, a entidade se apresenta com a denominação de associação junto aos órgãos de cultura, governo do estado, prefeitura; mas enquanto grupo folclórico, se define como Boi-Bumbá Corre Campo.

O autor ainda pontua que, mesmo ocorrendo narração do Auto do Boi-Bumbá na Bola da Suframa, “o ritmo e os instrumentos musicais, assim como a forma de tocar são idênticos aos bois de Parintins” (p. 37). O Boi-Bumbá Corre Campo passou a fazer as suas apresentações no Festival Folclórico do Amazonas, adequando instrumentos básicos como surdos de marcação e caixinha a outras formas de tocar, como por exemplo, utilizando baquetas com um ritmo idêntico a Parintins, que antes eram tocados com as mãos. Silva (2011) descreve um ato solene ocorrido em 2006 na Bola da Suframa que retrata bem essa questão do modelo da *parintinização*. O mestre Zé Preto completava setenta anos como cantador de boi, tendo como principal função a representação do amo, personagem do Auto do Boi, naquela noite do festival o apresentador (personagem inserido nesse processo) do Boi Brilhante chamou o mestre Zé Preto e o Melquiades ao centro da arena e anunciou que ambos estariam encerrando as suas atividades. O autor afirma que essa foi mais uma “aposentadoria compulsória” de substituição de uma forma de cantar do boi, “pela estética que tem como modelo o espetáculo dos bois de Parintins” (p. 40).

Nessa mesma noite Zé Preto disse que recebia a homenagem que lhe foi designada, mas fez questão de enfatizar que continuaria participando quando fosse convidado. Um ano depois, por intermédio de uma sacerdotisa Mãe de santo que tinha a intenção de colocar o boi nas ruas de Manaus, foi chamado para fazer o batizado de um boi, em um terreiro na Zona Norte de Manaus. Segundo Silva (2011), “após o batismo, que se deu no interior do barracão do terreiro, baixaram algumas entidades para saudar o novo “brinquedo de São João”, onde inclusive uma delas travou por uns minutos uma peleja de desafio de versos de improviso com o mestre Zé Preto” (p. 41). Isso serve para evidenciar que existem outras redes de relações sociais que possibilitam encontros e desencontros desses artistas.

Em 2015, tive a experiência de ser jurada da Categoria Ouro dos Grupos Folclóricos do Festival Folclórico do Amazonas, observei que há uma rede de pessoas de Parintins que desenvolvem trabalhos específicos para construção e materialização em espetáculo, perceptíveis em diversas categorias de boi-bumbá, como: regional, tradicional e garrote, mas ocorrem de maneira mais intensa nos três bois que atraem um número grande de público e que disputam o título de campeão da modalidade Boi-Bumbá Master A: Boi-Bumbá Corre Campo, Boi-Bumbá Garanhão e Boi-Bumbá Brilhante. Foi à segunda vez que vi o grupo Wãnkô Kaçaueré contratado para defender o item tribo indígena e a encenação do item pajé interpretado por Fabiano Alencar pela Associação Folclórica do Boi-Bumbá Corre Campo. O Festival

Folclórico do Amazonas agrega um público vindo de diversos bairros e zonas de Manaus para assistir e participar das apresentações que giram em torno de dezesseis dias de exibições distribuídas em categorias como: boi-bumbá regional, boi-bumbá tradicional, cacetinho, ciranda, dança alternativa, dança internacional, dança nacional, dança nordestina, garrote regional, garrote tradicional, quadrilha cômica, quadrilha de duelo, quadrilha tradicional e tribo.

Em média são cinco horas de apresentações dos grupos folclóricos, começando às dezenove horas e terminando na madrugada. Os jurados ficam posicionados em pequenas cabines de ferro improvisadas na parte lateral da arena Centro Cultural Povos da Amazônia. Silva (2011) expõe que o centro é um complexo construído pelo Governo do Estado do Amazonas, administrado pela Secretaria de Estado da Cultura, “conta com salas de exposição museológicas, auditórios, bibliotecas e uma arena com 5000m que serve de palco para os grupos folclóricos, mas que em outras datas tem outros usos, com arquibancada com capacidade para 35 mil pessoas” (p. 93). Estruturalmente, a arena possui arquibancadas que distanciam o público do espetáculo, sendo que os próprios jurados ficam em uma posição que é desfavorável ao espectador, pois o projeto arquitetônico não foi feito para a finalidade de receber espectadores para disputas dos grupos folclóricos.

Os organizadores do evento e os grupos folclóricos adotam medidas para tentar amenizar esse problema colocando um número maior de integrantes e aumentando em grande proporção as alegorias que descrevem visualmente as narrativas temáticas. Há um intenso fluxo de pessoas na área posterior às arquibancadas que comportam as barracas de comidas, sendo que nesses espaços o público se reveza entre transitar nas arquibancadas, acessos laterais e concentração. Existem grupos folclóricos que adentram à arena que são mais estruturados no sentido de organização, que produzem roteiros de acordo com os temas que irão demonstrar na arena, apresentam todos os itens individuais e grupais bem ensaiados, geralmente esses grupos atraem o público maior devido as suas trajetórias em Manaus.

Por outro lado, há grupos folclóricos que não são favoritos ao título de campeão, pois não conseguiram se organizar para a apresentação, o que fica evidente até mesmo nos roteiros que são entregues aos jurados. Pode ocorrer também que naquele momento o grupo esteja passando por decadência ou por uma reconfiguração estrutural de coordenação. Existem diversas opiniões a respeito do resultado do processo de assimilação dos bois de Manaus a *parintinização*, uma delas diz respeito à falta de público para prestigiar o evento que anteriormente era o triplo do que ocorre hoje em dia. Outros dizem que o boi-bumbá de Manaus

perdeu a sua verdadeira forma de brincar e se distanciou de famílias que há muito tempo participavam do espetáculo do boi-bumbá.

Com a reformulação do processo da *parintinização* os itens de julgamentos se dividem em blocos, sendo que os jurados são profissionais indicados pelas universidades, nomeadamente da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, Universidade Estadual do Amazonas - UEA, Faculdades Particulares e por outras instituições públicas. Os interessados têm que enviar os seus currículos para um e-mail disponibilizado pelo setor responsável da Secretaria do Estado de Cultura – SEC e, depois de uma análise minuciosa, a escolha é feita por meio de sorteio com a presença dos representantes dos bumbás. Os nomes dos especialistas são divididos de acordo com as suas áreas de atuação para julgarem três blocos, a saber:

Quadro 5: Itens de julgamento do Festival Folclórico de Parintins.

Itens de julgamento		
Bloco – musical	Bloco-Cênico/coreográfico	Bloco-Artístico/Visual/Cênico
1.Apresentador	3. Sinhazinha da Fazenda	7.Tribo Indígena (coreografada)
2.Levantador de Toadas	4. Rainha do Folclore	12.Auto do Boi (Amo do Boi, Mãe Maria, Pai Francisco, Mãe Catirina, Gazumbá, Dr. Cachaça, Dr. da Vida, Padre, Tribo Indígena Tradicional, Diretor dos Índios, Vaqueiros, Rapazes e Burrinhas)
9. Batucada/Ritmada/ Marujada/ Tamurada	5. Porta Estandarte	14. Alegoria (mínimo uma)
10.Amo do Boi	6. Cunhã Poranga	16. Ritual
13.Toada (letra e música)	11.Boi-Bumbá Evolução	
	15. Pajé	

Fonte: Regulamento do Festival Folclórico de Manaus (2015).

Geralmente os antropólogos, historiadores, teatrólogos, artistas visuais ficam encarregados de julgar o bloco três, artístico, visual e cênico. A respeito desses artistas

contratados de Parintins, Fred Góes, membro da Comissão de Artes do Boi-Bumbá Garantido é contratado pela Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo para desenvolver uma pesquisa a respeito do tema e apresentar um roteiro para os jurados no dia da disputa. Além dessa função, ele também ajuda na organização dos ensaios técnicos, principalmente no que se refere à questão musical. Em 2015, Fred Góes ajudou a materializar o ritual sobre o xamanismo Guarani, livro da minha orientadora de mestrado Deise Lucy Montardo, que dei de presente ao Fred Góes, no período em que desenvolvia a pesquisa de campo da dissertação. Ressalto essa questão para enfatizar que assim como os agentes mudam de papel e posição em determinadas festas populares, a mesma coisa ocorre com o pesquisador, que ora pode estar em campo e ora pode estar em uma posição de julgar esses trabalhos artísticos.

Nessa noite de apresentação, atribui notas a quatro itens grupais: 1) Auto do Boi, onde o personagem do Amo do Boi foi interpretado por Adriano Aguiar, que em Parintins faz parte da nova geração de compositores de Parintins, sendo que no Boi-Bumbá Corre Campo ele fez o papel do dono da fazenda e cantador de versos. O item Levantador de Toadas foi executado por Herland Pena, o “Prince do Boi”, cantor de boi-bumbá a 20 anos do Boi Caprichoso de Parintins. Esses mesmos fluxos de pessoas que executam diversas funções podem ser percebidos nos bois Brilhante e Garanhão, por meio da presença de coreógrafos, músicos, cantores, membros da comissão ou conselho de artes, itens substitutos dos itens oficiais dos bois de Parintins.

O item tribo indígena foi encenado pelo Grupo de Dança Wãnkõ Kaçaueré, o requisito tem como critério de julgamento, a desenvoltura da dança coreografada, fantasia, expressão corporal e criatividade. O grupo fez um dos seus saltos característicos de arena e a sua execução de arremesso foi utilizada como estratégia pela Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo. Os dirigentes ficaram sabendo que uma professora da UEA faria parte da equipe de jurados e por isso pediram ao Fabiano Alencar que treinasse o dançarino Fran Martins para realizar o salto no ato da *performance dramática*, pois na época o dançarino fazia o curso de dança e era aluno dessa jurada. Dessa forma, tudo é feito com inúmeras estratégias e os jurados são observados o tempo inteiro pelos grupos folclóricos.

Essa experiência como jurada do Festival Folclórico do Amazonas serviu para observar como ocorrem essas redes de mão de obra especializada, formadas por artistas que percorrem as festas populares amazônicas. Por outro lado, é recorrente ouvir que os bois de Manaus, Corre-Campo, Garanhão e Brilhante são reproduções do Festival Folclórico de Parintins, ou seja, o

processo da *parintinização* camuflou a característica tradicional desses bumbás, mas mesmo com adesão ao modelo de construção de espetáculo pode-se observar um Auto do Boi com personagens mais completos do que de Parintins, a dança tradicional dos rapazes, por exemplo, é uma dança com puladinhos e com os pés arrastando ao chão, muito diferente do passo tradicional “dois pra lá e dois pra cá” dos bois de Parintins. As toadas antigas com melodias e letras características ao contexto da história dos bois de Manaus se distanciam totalmente da estrutura apresentada na arena.

Outro ponto interessante de ressaltar se dá em relação aos mestres e mestras do Boi-Bumbá que assistem as apresentações em cadeiras, as quais ficam distribuídas nas laterais da arena. Há toda uma logística para deslocar essas pessoas de suas residências para a arena, que em sua maioria são idosos e não conseguem se locomover sozinhos, como é o caso do Mestre Zé Preto, antigo amo do Boi Corre Campo. Essa questão, também é um processo que ocorre de modo distinto do Festival Folclórico de Parintins, que não tem um trabalho de base e/ou resgate e não disponibilizam lugares para os mestres e mestras assistirem os três dias de apresentações na arena do Bumbódromo.

Isto é resultado de muitas lutas internas com as diretorias para implantar um projeto de resgate no Boi-Bumbá Corre Campo. A iniciativa é liderada pelo vice-presidente Alvatir Carolino e por outras pessoas que compartilham da mesma visão. O projeto iniciou mais precisamente em 2014 quando foram feitas algumas atividades nesse sentido, mas só em 2015 foi possível realizar todos os atos do auto do boi, como o “batizado do boi” que há 30 anos não era realizado. O desenvolvimento do projeto tem uma organização e demonstração dos ritos totalmente diferente da arena de disputa, principalmente no que se refere à forma de tocar, dançar, cantar e tirar verso. Mas existe um grupo de diretores que compõem a “corte” da associação que são muito resistentes aos ritos de resgate, por estarem muito imersos nas características e formas do modelo da *parintinização*.

Capítulo III – Festas populares: os fluxos culturais e as relações sociais

Este capítulo procura discorrer sobre os fluxos culturais artísticos que envolvem deslocamentos de artistas que trabalham em festas populares da Amazônia, em especial do estado do Amazonas. O objetivo principal é demonstrar como se estruturou essa configuração atual de especialidades e constatar que ela é fruto do processo da *parintinização*, por intermédio da negociação feita entre artistas e contratantes que provêm de espaços como entidades, escolas de samba e grupos de dança. Esses encontros e desencontros viabilizam formas de trabalho que, se de um lado se tem o prestígio e o contrato, do outro há a luta e a vulnerabilidade da carreira profissional. Parte-se da perspectiva que o contrato que estabelece a circulação de trabalho desses artistas assegurou a visibilidade de uma rede de especialidades e estreitos laços de negociação.

Demonstra-se ainda, o que esses artistas movimentam durante os micros e macros fluxos (HANNERZ, 1997) e como eles se articulam para se inserirem nesse circuito. Para tanto, evidencio também as conexões e as rotas dos grupos de dança na Amazônia e as posições que esses grupos ocupam em determinados espaços. De modo geral, esses artistas estão inseridos em lugares que detém campos de poder, por isso preenchem, em sua maioria, posição de assimetria durante os fluxos dos trabalhos artísticos. Revelo também, as diferentes especialidades de trabalhos artísticos feitos por agentes que atuam nesses contextos e em seguida, faço referência de modo especial, ao grupo de dança Wãnkô Kaçaueré evidenciando os seus processos de ascendências e possíveis decadências.

3. 1 - Uma reflexão sobre as festas populares e as suas barreiras sociais

As festas populares da Amazônia ganharam uma dimensão mais comercial com o investimento da indústria cultural e do poder público, com isso demandou a profissionalização do quadro de artista para produzir determinado tipo de trabalho. Os diferentes processos de mediações socioculturais designaram como “artistas especialistas” aqueles agentes que estão engendrados nas redes complexas das relações sociais por meio de seus diversos fluxos. No caso do Amazonas, o processo da *parintinização* emerge como indicador da presença de profissionais tecnicamente especializados, assim também, como instrumento socialmente diverso do aprendizado do “ofício” e da transmissão oral de um conhecimento específico.

Considera-se fluxo de trabalho artístico aquele deslocamento que Bourdieu (1996) aponta como espaço simbólico e espaço social em que diferentes agentes ou grupos são definidos pelas suas posições relativas nesses lugares. Um espaço social pode ser percebido como aquele em que se organizam as diferentes ações sociais, ou seja, quando há o intercâmbio das distintas práticas por meio de um conjunto de posições exteriores aos indivíduos. Por espaço simbólico entende-se o mecanismo constitutivo mediante dos quais os agentes são denominados e reconhecidos por representações que marcam as suas diferenças, tanto no campo social quanto no plano econômico.

As dimensões que caracterizam esses espaços são as relações de força, visto que as posições desses agentes no espaço social se vinculam pelo capital simbólico construído e em virtude das suas estratégias particulares. Em cada situação específica de trabalho, quanto maior a divulgação da produção artística do evento cultural (arenas, quadras, palcos), principalmente no que se refere à divulgação da imagem midiática, maior a probabilidade de o artista adentrar à uma posição dominante. A partir do momento em que os artistas ocupam uma posição de força nos espaços sociais por onde são conduzidos os trabalhos, conseguem uma espécie de prestígio e passam a transitar em determinados locais como pessoas conhecidas e especialistas em determinadas atividades de produção.

No Festival Folclórico de Parintins, os artistas utilizam a expressão chamada de “artista de ponta” como referência àquela pessoa que chegou ao último grau da profissão no universo do boi-bumbá e que não trabalha somente na execução de produção, mas que também coordena uma equipe escolhida por ele e recebe um valor financeiro individual pela assinatura do trabalho que se tornou responsável. Essa denominação de legitimidade faz esses artistas se distinguirem dos demais, por intermédio de questões hierárquicas que permeiam os espaços sociais. O “artista de ponta” no sistema das redes de produções especializadas para espetáculo é um executor das ordens dos dirigentes que coordenam os órgãos e departamentos das entidades e que também são negociantes das imagens “hiperbolizadas” (ALMEIDA, 2008) construídas para os espetáculos.

Nesse sentido, pode-se evidenciar que o artista que tem a sua gênese de especialização no contexto do boi-bumbá é caracterizado como uma peça fundamental para a manutenção da produção estética que o mercado exige das festas e da estratégia voltada para o bem de consumo. Dentro dessa perspectiva, os espetáculos de boi-bumbá tendem a romantizar e tratar os fatos como naturalizados, pois as imagens “hiperbolizadas” (ALMEIDA, 2008) exibidas nos

espetáculos são dotadas de estereótipos e apresentadas como se fossem “figuras típicas” e objetos de apreciação, desejos e cobiças. As demonstrações visuais desses “bens simbólicos” (BOURDIEU, 2007) atendem a um público de consumidores, socialmente diversificados e hierarquicamente diferenciados. Essas questões apontam que existem determinados membros que tem o “poder de decidir” (SILVA, 2018) em suas mãos, principalmente pelas imagens apresentadas em arenas e que servem de entretenimento para o público, autoridades, governadores, patrocinadores e empresários.

Em relação à economia e cultura, Farias (2005) ressalta que em se tratando das festas populares há uma disposição entre produção de bens culturais lúdico-artísticos reconhecidos como populares e os sistemas técnicos e empresariais de disseminação de informação e com o comércio de símbolos (p. 648). Para isso, o autor chama atenção para a interseção entre a rede monetária e o circuito de produção de bens culturais, que seguem a linha das mídias comerciais e as atividades de lazer relacionadas ao entretenimento-turismo. O autor parte da perspectiva de pensar como ocorrem as atuais articulações entre agentes e instituições que tem referência na demonstração de elementos simbólicos ressignificados, pois a recreação é resolvida por uma especialização funcional das práticas e dos sentidos nela produzidos para inserção no mercado.

Segundo Farias (2005), diante dessas alterações que regem os ambientes culturais, é equivocado discorrer sobre a incompatibilidade entre tradição das festas populares e a modernidade. Entretanto, o enlace entre cultura e economia, ao adquirirem relevância, desapontam para o desenvolvimento socioeconômico e jogam um jogo da demonstração dos fatores da modernização local e regional, em contraposição à imagem do “atraso”. Diante dessa questão pontuada pelo autor, acredita-se ser importante complementar que as festas populares utilizam determinadas estruturas modernizantes e de novos ingredientes do entretenimento, mas não são bases discursivas para desconstruir as imagens impostas no período colonial, muito pelo contrário, reafirmam mais essas representações do passado.

Carvalho (2010) compartilha dessa mesma linha de pensamento, quando faz uma reflexão acerca dos termos “espetacularização” e “canibalização” que afetam os processos estéticos, políticos e econômicos das culturas populares. Esses dois fatores estão relacionados à mercantilização das formas “tradicionais” e que passaram a serem utilizadas por serviços de turismo e do entretenimento. Mediante a essa constatação, o autor afirma que, recentemente, nos deparamos com o crescente interesse do mercado por manifestações populares que trabalham com temáticas de povos vistos como marginalizados, que por longos anos foram

excluídos pelas classes dominantes e que não havia chamado atenção da indústria do entretenimento.

Para tanto, a “espetacularização” se define como um fenômeno estético-simbólico, econômico, social e político. Enquanto a “canibalização” é o consumo da predação do exótico, daquele tempo inexplorado em que a indústria do turismo adota como ferramenta. Dentro dessa perspectiva, as imagens do “índio” e do “caboclo” amazônico se constituíram cada vez mais como símbolos que servem para o consumismo do turismo nos espetáculos amazônicos. Por isso, as festas populares têm que resolver certos dilemas para estabelecerem os limites de negociações, pois adotam em seus discursos que são portas vozes de uma “identidade amazônica”, “identidade indígena” e “identidade regional”, sendo que muitos elementos culturais que demonstram em seus espetáculos são sagrados para determinados povos ou muitas vezes estão enfrentando conflitos cotidianos que não são os “espetacularizados” nas arenas.

Diante disso, as festas populares da Amazônia adotam o modelo engendrado pelo processo da *parintinização*, principalmente nas últimas décadas, em que esse processo tem se revelado como um idealizador e propagador de um modelo de consumo de imagem. Isso se pode perceber pelo mecanismo de dominação comercial transmitido ao público, mas que ao mesmo tempo é estabelecida, pela festividade, uma rede de interdependência, movida pela questão do pertencimento. Por outro lado, as relações sociais são dotadas de assimetrias por determinados espaços de relações de poder, pois mesmo que esses artistas estejam trabalhando e atuando nos mesmos espaços, há barreiras de diferenças sociais que estabeleceram os ambientes em que essas pessoas devem transitar.

Os artistas transitam por intermédio de indicação de alguém e pelo trabalho especializado que desenvolvem, contudo, percebe-se que há uma rede de relações de parcerias que perpassam por pessoas que já estão inseridas na rede e outras que ainda almejam adentrar ao circuito. Essas redes de parcerias correspondem às relações de amizades, favores e equipes construídas para desenvolverem trabalhos em diversos lugares. Os tipos de relações não vinculam somente o contrato dos artistas parintinenses, assim como também outros artistas que ocupam determinados espaços de produção de trabalho na Amazônia. Ocorrem também deslocamentos para o carnaval de São Paulo e Rio de Janeiro em um determinado período do ano, geralmente quando esses artistas voltam para as suas localidades dotadas de mais prestígio social, pelo fato de terem produzido trabalho em eventos a nível nacional.

A propagação do modelo da *parintinização* e com os fluxos culturais dos artistas em determinados lugares da Amazônia fez com que se intensificassem as redes de interdependências (ELIAS, 2001) e essas relações acabaram reproduzindo os nomes ou denominações, cores e símbolos dos bois de Parintins, ou seja, uma espécie de extensão deles em outros municípios. Quando participei da equipe de pesquisa do registro do Complexo Cultural dos Bois Bumbá do Médio Amazonas e Parintins foi detectado algumas redes de relações como o caso do Touro Preto (parceiro do Caprichoso) e do Touro Branco (parceiro do Garantido), no município de Barreirinha, Boi-Bumbá Diamante Negro (Caprichoso) e Boi-Bumbá Corre Campo (Garantido), em Nova Olinda e, em Itapiranga, com Surubim e Mineirinho (Relatório INRC, 2014).

Essas redes de dependências constituíram configurações muito próprias, que se estruturam ao longo de seus aspectos sociais, simbólicos, políticos e de parcerias em diferentes campos de expressões culturais. Como já afirmado, se seguirmos os movimentos dos artistas anualmente, podemos chegar a diversos lugares do Brasil, como por exemplo, Santarém (PA), Amapá (PA), Porto Velho (RO), São Gabriel da Cachoeira (AM), Fonte Boa (AM), Florianópolis (SC), Boa Vista (RR), Salvador (BA) e nos carnavais de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ). Esses espaços que produzem espetáculo necessitam de pessoas que tenham experiência em mão-de-obra especializada e, é isso que faz com que esses artistas especialistas se desloquem para produzirem os maiores espetáculos do Brasil contemporâneo.

3.2 - Organizações de espetáculos e as relações de trabalho

Os grupos de dança, especificamente o Wãnkô Kaçaueré, fazem parte de uma rede de artistas contratados para a participação em espetáculo, sendo que essa forma de produção de trabalho está engendrada no modelo construído e a *performance dramática* hiperbolizada desenvolvida dentro do processo da *parintinização*. Constata-se que nos universos das entidades para organizações e montagens de espetáculo há diversos tipos de relações no que se refere o desenvolvimento da especialidade. Diante dessa perspectiva, as entidades são unidades de produção de espetáculo, como também se fundamentam pela constituição de territorialização. Oliveira (1998) define territorialização como um processo de reorganização social que podem ser descritos da seguinte maneira:

- 1) a criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora; 2) a constituição de mecanismos políticos

especializados; 3) a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) a reelaboração da cultura e da relação com o passado (p. 85).

A concepção de territorialização debatida por Oliveira (1998) traz uma discussão crítica sobre os fatores que distorcem as noções conservadas de território. Essa percepção contradiz uma herança produzida no passado colonial de conceber, particularmente, os territórios indígenas sem levar em consideração das dinâmicas dos procedimentos diferenciados de territorialização. Embora, os artistas especialistas não se tratem especificamente de grupos étnicos, acredito que essa noção ajuda a refletir o sentido dessa reorganização social, que se compõe mediante o estabelecimento de uma identidade específica, por meio da constituição de mecanismos políticos especializados. Deste modo, é a organização de diferentes fluxos culturais permeada por diferentes especialidades de trabalho que definem esses artistas como profissionais.

As políticas culturais por meio de determinados órgãos acenam para o investimento de produção de evento, compactuando com os interesses da indústria cultural. Utilizam elementos de um modelo de dominação do Estado para submeterem essas festas populares a situações de dependências, onde estes são obrigados a “esperar” por acordos de liberações de recursos para desenvolverem os seus eventos. Por outro lado, existem entre essas festas processos diferenciados de ocupação de espaço, que se dá por meio de relações estabelecidas pelas associações com o Estado para construírem territorialidades específicas das suas festividades. Territorialidade específica pontuada por Almeida (2006) está relacionada dinamicamente a delimitação de espaços/terras de pertencimento coletivo, cujo “uso é disciplinado por costumes e percepções culturais que convergem para um território”. (ALMEIDA, 2006, p. 25). Nesse sentido, as “territorialidades específicas” de grupos sociais estão relacionadas em face às trajetórias de “afirmação étnica e política”, que podem ser construídas e ressignificadas como diferenciação de outro grupo social.

A reconfiguração da organização comercial dessas festas populares na Amazônia engendra grandes investimentos públicos e privados, sendo que esse tipo de “relação” infunde que anualmente cada entidade apresente um conteúdo temático que chame atenção do público, jurados, patrocinadores e investimento midiático. Essa dinâmica aumenta as disputas internas entre as entidades civis denominadas de sociedades simples de direito privado e que fortemente estão inseridas no sistema de produção de trabalho para a construção de espetáculo. Essas entidades adaptam-se a essa forma de produzir festa, fazendo alianças e obtendo recursos para contratar profissionais que são especialistas em diferentes funções, havendo, inclusive, uma

rotatividade desses profissionais entre entidades administrativas que produzem festa de boi-bumbá, ciranda, botos, samba, tribos, peixes, onças, dentre outros.

Essa nova forma de apresentar espetáculo que perpassa pela reconfiguração das organizações e pelo processo de territorialização (OLIVEIRA, 1998) tem como fio condutor a criação de diferentes postos de trabalho. Partindo dessas premissas, a territorialização artística pode ser delineada por dois fatores intensos: primeiro pelo movimento político-administrativo das entidades e os seus planejamentos estratégicos para o recebimento de apoio financeiro, intensificados, principalmente na década de 1990; segundo pela inserção dos artistas no desenvolvimento do trabalho, por determinados mecanismos de construção das identidades, sendo observados por diversas especialidades desenvolvidas, que porventura deixam as suas ações mais concretas e deram subsídio para diversos tipos de fluxos culturais.

Os fluxos culturais aqui pontuados são refletidos pela percepção de Hannerz (1997) quando destaca três conceitos de fluxos: o primeiro referente à reorganização cultural no espaço por intermédio da reconfiguração de identidade, processo este marcado pela possibilidade de mudança; o segundo ocorre pela interação de “fronteiras e limites” que acontece através dos contatos de diferentes grupos sociais; o terceiro se desenvolve pela dinâmica “híbrida” de enxergar uma realidade fronteiriça como um fenômeno de “transculturação”. Baseado nessa questão do movimento diferenciado, o autor compreende que a cultura é construída a partir das interações e os fluxos são capazes de gerar as ideias e as maneiras de pensar. Para manter a cultura em movimento, os atores por meio de determinadas redes, têm que inventar, refletir, experienciar e transmitir.

Para Hannerz (1997) as redes de influência cultural ocorrem por meio de trocas e movimentos contínuos entre atores sociais que ocorrerão em fronteiras fluidas, que a tendência é reordenar conforme os contextos interativos. Nesse sentido, Barth (2000) parte da análise de interpretar a cultura em termo processual, como algo herdado e transmitido. Para Barth empreender uma análise da diversidade cultural de uma sociedade complexa é algo que deve passar necessariamente pelo processo etnográfico, para isso, é necessário elucidar dados empíricos para se esboçar algumas hipóteses ou ideias sobre uma sociedade. Adequar a teoria aos dados empíricos é uma tendência das suas abordagens, no que concerne ao tema das fronteiras étnicas. Para ele a etnicidade nem sempre é acionada como instrumento legítimo de identidade. Há várias maneiras de se pertencer a um grupo. E esse pertencimento é acionado

pelo próprio indivíduo nas suas relações cotidianas, não é o estado que determina seu vínculo a um grupo.

Diante disso, a “territorialização” dos artistas se define pelas reorganizações socioculturais de amplas proporções que eles passaram a ser inseridos. Desse modo, com a pretensão de redefinir espetáculo por meio do desenvolvimento da mão-de-obra especializada, o trabalho de produção passou a ser medido pelo tempo estabelecido no calendário e pelo deslocamento de profissionais. Dito de outra forma, esses artistas construíram as suas identidades em decorrências das especialidades praticadas por eles e pelos espaços que percorrem durante o ano, nos quais acabam se autodefinindo como artistas de alegorias, artistas de fantasias, artistas de músicas, artistas de danças, dentre outros.

Diante dessa perspectiva, o termo identidade tem sido usado para designar os diferentes processos das formas coletivas e organizações culturais artísticas, mas sem se restringir a dimensão de grupos etnicamente diferenciados (OLIVEIRA, 1998) percebidos como protagonistas de formações distintivas e que reivindicam os seus interesses e direitos perante o Estado. É importante reforçar, que a noção de “territorialização” de Oliveira (1998) serve para analisar a questão dos artistas enquanto coletividade organizada e de firmação de uma especialidade, mas no sentido de uma reivindicação de representatividade étnica e posicionamento político para demonstração de problemas sociais, o universo artístico das festas populares é muito restrito. No que se refere a coletividade artística, o que tem chamado atenção dessas identidades artistas é o desenvolvimento de uma nova configuração social, de especialidades, que incluem diversos grupos de participantes para a produção das festas populares. Também essa questão se justifica pela construção de carreira e firmação da luta do reconhecimento profissional.

Nesse sentido, é possível pensar em especialidade artística quando o indivíduo por meio de sua articulação individual e coletiva “assina” o seu modo de fazer, ou seja, a sua marca e o seu conteúdo, fazendo-o tornar conhecido no mercado de trabalho. Esses artistas por configurarem fluxos e cumprirem demandas de trabalho nas festas vivem em pleno movimento constante da profissão, pois não há algo que se estabeleça como fixo e concreto ou até mesmo no campo em situação de privilégio. O profissional dentro desse mercado vive em plena ascensão ou na fragilidade do declínio constante e permanente. Esses artistas irão se aperfeiçoar em habilidades especializadas de acordo com as suas pretensões de mercado e necessidades específicas particulares. Para esses profissionais o reconhecimento acontece quando assinam

trabalhos, pois os seus nomes são divulgados por meio midiáticos ou chefiam equipes para o desenvolvimento de produção de trabalhos em eventos de grandes proporções.

Em se tratando das festas com maior visibilidade midiática do Brasil, tanto o boi-bumbá de Parintins quanto o Carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo podem ser considerados grandes possibilidades de trabalho para os artistas que executam mão de obra especializada, pois esses grandes eventos ampliam cada vez mais as suas escalas de relações de trabalho e prestações de serviços. É interessante mencionar que as divisões de trabalho, principalmente em Parintins é distribuída de acordo com a pretensão da entidade organizativa e pela mediação do artista com os coordenadores e dirigentes que estão com o “poder de decidir” naquele momento, geralmente quem se insere nesse campo de poder consegue ser chefe de equipe ou coordenador de artes plásticas, cênicas, música e dança. É o chefe da equipe, em Parintins, conhecido como artista de ponta que é contratado e negocia o valor do trabalho com o contratante e é ele que informa o número de pessoas que necessita para desenvolver o trabalho. Por outro lado, o contratante estipula o tempo e como quer que seja desenvolvido o trabalho.

Dessa forma, entende-se que a construção de um determinado espetáculo implica em diferentes formas de cooperação artística com temporalidades diversas e que são combinadas e transmitidas por meio de relações em diferentes lugares. Quando esses artistas são contratados para trabalharem para as escolas de samba de São Paulo e Rio de Janeiro, se deslocam de suas regiões seis meses antes das realizações dos eventos, mais precisamente nos períodos de agosto a março. Os artistas que trabalham com a mão de obra especializada na construção de alegoria ou carro alegórico atuam com a precarização no sentido de permanecerem em galpões e barracões por meses e sem garantias de planos de saúde, pois trabalham em ambientes de risco e de vulnerabilidade.

Ocasionalmente, jornais noticiam ou redes sociais divulgam acidentes de artistas em plena atividade de trabalho, como quedas de carros alegóricos ou alegorias de altura com cerca dez metros, e geralmente não resistem aos ferimentos. No entanto, as relações de trabalho ocorrem de diversas maneiras e, no geral, são feitas por intermédio de contratos informais. A “profissionalização artística” se dá em decorrência da contratação da mão de obra especializada e, é esse fluxo de trabalho artístico que se caracteriza como uma rede de configuração marcante do período atual.

3.3 – Os espaços de trabalhos e de produções artísticas

As produções artísticas são estabelecidas em lugares que congregam organizações de territorialidades que se compõem, como espaços em que os agentes se constroem para objetivas posições ocupadas dentro desses limites. Essas ocupações de trabalho ocorrem por meio de escalas hierárquicas e de diferentes formas de relações sociais, em que Bourdieu (1996) especifica como “campo de poder”. Esses espaços sociais se formatam de tal maneira, que quanto mais estiverem inseridos em redes de interações por intermédios dos grupos, equipes e instituições, mais organizadas ficarão em suas lutas de afirmações internas.

As redes de trabalho de produção se caracterizam pelas tendências de segregações nos espaços sociais, embora geograficamente elas possam se construir distantes umas das outras. As congregações desses tipos de relações para a efetivação dos trabalhos de produções podem ganhar força dependendo das entidades em que se encontram, mesmo que seja por um breve período. A partir do momento em que o artista é contratado para construir a produção, ocorre dois modos de definição dos espaços: o primeiro é aquele que faz parte de uma área da entidade ou pode ser um espaço alugado por esse contratante; segundo é quando o artista faz de um espaço público o seu ambiente de treinamento, com horários e espaços marcados para a execução da sua atividade.

3.3.1 – Os lugares públicos como atividade de trabalho

“O CSU é onde ocorre o ensaio de treinamento do Wãnkô Kaçauré”, disse Fabiano Alencar, em 2016, se referindo à utilização do espaço do Centro Social Urbano – CSU como um lugar para a realização de trabalho do grupo de dança. A construção do centro foi feita com o recurso do Programa Nacional de Centros Urbanos – PNCSU, decreto nº 75.922, de 10 de julho de 1975 e a inauguração ocorreu em 25 de julho de 1977. O espaço se organiza como forma de lazer, principalmente no horário do final da tarde, onde há de modo mais intenso a circulação de pessoas que residem nas proximidades do bairro, em grande maioria para fazer atividade física. Fabiano Alencar ensaia o seu grupo dependendo no espaço que estiver disponível no CSU, como ao redor da piscina, quadra de futsal, palco de eventos ou em uma área que comporta cobertura, localizada logo na entrada do centro social. O trabalho de produção da *performance dramática* do Wãnkô Caçauré é construído por redes de territorialidades, totalmente marcada pelas relações de trocas e diferentes formas de negociações.

Diante dessa perspectiva, o CSU pode ser entendido como um espaço público simbólico que dá arcabouço para o grupo Wãnkõ Kaçaueré construir a sua identidade, através da sua rede de negociação para a produção de trabalho, ou seja, um lugar onde se constroem papéis, escolhas de participantes e a sustentação de pessoas para desenvolver espetáculo. O espaço é caracterizado também como ponto de referência do grupo, onde qualquer contratante pode encontrar Fabiano Alencar para fechar contrato e promover a circulação. De forma, que essa expansão pode alcançar os circuitos mais locais, visto que o alcance e efetivação dos deslocamentos são determinados pelas estratégias adotadas e apropriações de determinadas formas de negociações em que as entidades adotam para efetivarem diversos tipos de contratos.

Outros espaços utilizados para as realizações dos trabalhos das *performances dramáticas* são as quadras de escolas municipais e praças de bairros. Certa viagem que fiz para Presidente Figueiredo, encontrei o grupo Ágata ensaiando na praça principal da cidade. Katiuscia Nunes, coordenadora e dona do grupo de dança, disse que a praça era o local de trabalho “é aqui que estamos realizando o ensaio para o festival folclórico daqui da cidade, por isso convidei um coreógrafo de Parintins para ensaiar os dançarinos. Nesse local também o público pode acompanhar se quiser os ensaios de treinamentos. As pessoas da cidade sabem que o grupo trabalha aqui”. Diante dessa perspectiva, o grupo Ágata tem o espaço público como finalidade de trabalho, assim como os comerciantes de lanches que ficam posicionados em barracas ao redor da praça.

Nesse espaço, o grupo fica visível para todos os moradores de Presidente Figueiredo que passam pela praça, assim como também para as pessoas que chegam para visitar a cidade, principalmente, nos finais de semana quando se deslocam de Manaus ou de outros municípios para conhecerem áreas de recursos naturais, como cachoeiras, corredeiras, cavernas, grutas, igarapés, trilhas, sítios arqueológicos e outras áreas turísticas que a cidade proporciona. Segundo o Ministério do Turismo do Amazonas, o município de Presidente Figueiredo abriga mais de cem quedas d’água, grande parte utilizada economicamente através do ecoturismo. Diante desse contexto, há um maior investimento no comércio, redes de hotéis, agricultura, pecuária e eventos culturais, por conta dessa questão o grupo Ágata recebe patrocínio de empresários e comerciantes, além do apoio da prefeitura para deslocamento e logística em festas populares.

Foi em uma viagem a passeio em Presidente Figueiredo que encontrei o grupo ensaiando na praça, estava acompanhada de conhecidos, dentre eles o vice-presidente Associação

Folclórica Cultural Boi Bumbá Corre Campo. O grupo ficou sabendo do meu interesse de compreender o processo de circulação dos grupos de dança na Amazônia e que naquele momento também, tinha a possibilidade de mostrar o trabalho do grupo para um membro de uma entidade, que posteriormente poderia ocorrer uma negociação de contrato. A coordenadora do grupo pediu para os dançarinos se posicionarem em frente a nossa mesa e o grupo dançou uma toada dos bois de Parintins. Depois do ocorrido conversei com a Katiuscia Nunes sobre a dinâmica de ensaio do grupo na cidade e em outros lugares da região, ela convidou para participar de eventos que o grupo iria participar em Manaus.

Partindo dessa perspectiva de utilização dos espaços públicos como lugares de trabalho, o Grupo Regional Festa do Carimbó faz uso das quadras das escolas municipais e são nesses espaços que o grupo percorre para fazer as apresentações nos períodos de eventos festivos. De acordo com as informações do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, o carimbó foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 11 setembro de 2014, que teve como referência à identificação feita por pesquisadores dessa expressão nas Mesorregiões Nordeste Paraense, Metropolitana de Belém e Marajó. O Grupo Festa do Carimbó faz parte desse circuito e abrange a festa do boi-bumbá de Parintins. O ensaio na quadra é um ato coletivo, apesar de cada par de dançarino desenvolver uma forma de dançar individual, a coreografia é única para todos os integrantes.

A atividade também pode ser considerada como uma ocupação de lazer nesse espaço público, por desenvolver trabalhos e ao mesmo tempo servir para divertimento e formação social. Há uma escolha mais criteriosa do coordenador Ricardo Campos a respeito da inserção dos dançarinos, grande parte dos integrantes que compõem o grupo são altos e mulheres de cabelos longos. Para as quadras são levados os garrafões de água, materiais descartáveis e caixa de som para iniciarem os ensaios. Cada evento exige que tenha um tipo de coreografia, pois dependendo do contrato de trabalho, o grupo pode ficar semanas ou meses treinando. O coordenador estabelece uma escala de pessoas que irão compor as apresentações em quadras, eventos culturais e nas festas populares.

3.3.2 – Galpões e barracões

Galpões e barracões são espaços de trabalho designados para a produção dos espetáculos, no que se refere às atividades de construção e confecção de alegorias ou carros alegóricos, fantasias de diversos segmentos de itens ou requisitos, costurarias, dentre outras.

Esses espaços são de propriedade das associações ou agremiações, ou seja, fazem parte do patrimônio dessas entidades ou são espaços construídos pela prefeitura. Os galpões e barracões abrigam uma sofisticada infraestrutura que possibilitam uma visualização melhor da divisão de trabalho em suas áreas mais internas. Há setores ou divisórias de trabalho para concepção de ferro, serralheria, pastelagem, montagens de esculturas, tanto para grande poste quanto para pequena estrutura. São nesses lugares que os contratantes que trabalham para as entidades administrativas supervisionam as produções ou pode ocorrer de as empresas contratadas se encarregarem desse papel de vistoria.

Nem todas as entidades administrativas possuem esses espaços de galpões e alegorias, principalmente no que diz respeito ao boi-bumbá e escola de samba com menos estrutura. Há muitas dificuldades que predominam as atividades de produção e para sanar tais problemas as entidades constroem soluções em decorrências de alianças feitas por meio de acordos e parcerias com agremiações carnavalescas e associações de boi-bumbá. Vale ressaltar, por exemplo, a situação da Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo de Manaus, que anualmente enfrenta problemas de repasses de recursos financeiros e com isso não há uma previsão de data para que o Festival Folclórico do Amazonas volte a existir em uma única data, como geralmente ocorria no mês de junho ou no máximo em julho. A associação para superar essa dificuldade de pouco recurso e falta de espaço para a construção do desenvolvimento do espetáculo, negocia com as escolas de samba para adquirir provisoriamente um espaço para a produção de trabalho. Dentro dessa situação, é comum que opte pelo espaço do grêmio recreativo que ofertar o mais baixo valor.

Os galpões e barracões são espaços amplos e onde se dá grande parte da produção dos elementos visuais e estruturais, especialmente alegorias ou carros alegóricos, adereços e fantasias. Partes desses ambientes são precários por não oferecem condições mínimas para os artistas como: ventilação, segurança, intensa jornada de trabalho, manuseio e cheio forte de materiais químicos. É possível verificar de acordo com a dinâmica de determinada festa popular as diferentes formas de ocupações dos galpões ou barracões, como por exemplo, existem associações ou agremiações que contratam empresas para ficarem encarregadas dos serviços, como é o caso da Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo. Para terminarem os trabalhos esses artistas que muitos são de outras cidades, especialmente de Parintins, dormem nesses locais inapropriados. Essa situação de trabalho não é diferente de quando artistas de

deslocam para trabalhar no Festival Folclórico de Parintins, Festival de Nova Olinda de Norte, Festival dos Botos de Alter do Chão, Carnaval do Rio de Janeiro e São Paulo, dentre outros.

Nas Associações Folclóricas dos Bois de Parintins são contratados artistas que ficam responsáveis pela organização de equipes e desenvolvimento de trabalho. Esses artistas são supervisionados pelos coordenadores dos galpões. Em 2015, quando houve o acompanhamento de algumas atividades da Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo de Manaus, ela havia contratado a empresa Uni Publicidade Organização de Eventos LTDA para prestação de serviços de criação, produção, montagem de cenário alegórico, material de mão de obra, colocação e remoção da alegoria da arena de apresentação. As produções dos trabalhos ficam distribuídas em vários lugares da cidade, por isso que a sua logística espacial é de difícil acesso, devido a construção do espetáculo ocorrer em diversos lugares da cidade.

3.3.3- Os lugares alugados e improvisados

As organizações de produção engendradas nos ambientes das festas populares vinculam formas de parcerias, acordos e redes coletivas que movimentam determinados tipos de criações. Os artistas encarregados de desenvolverem as atividades geralmente são especialistas na função, conhecidos dos contratantes ou ocorre também de serem indicados por alguém que está inserido dentro da entidade administrativa. Existem aquelas pessoas que assumem posições de coordenações ou chefes de equipes escolhidas por eles. Esses lugares não funcionam somente pelos motivos das efetivações dos contratos, costumam representar verdadeiros espaços de trocas e de transmissões de conhecimentos. Tudo é organizado por meio de diferentes hierarquias e a transmissão dos saberes se dá em decorrência do contato direto e da prática cotidiana e temporária do ofício.

Os espaços de produção podem ocorrer em diferentes lugares, sejam em áreas internas de galpões e barracões ou em ambientes afastados, como em casas dos artistas que irão realizar o trabalho e recintos alugados provisoriamente pelas entidades. A Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo faz uso de diferentes espaços, pois mesmo tendo mais de setenta anos de existência, somente em 2017 adquiriu um terreno através do governo do estado para a construção da sua sede, mas até o momento não conseguiu patrocínio para o desenvolvimento da obra.

Em 2015, para o desenvolvimento do espetáculo foram alugadas as dependências da quadra da Escola de Samba Andanças de Ciganos, situada no bairro da Cachoeirinha, no qual

a associação forma parceria para a construção das fantasias dos itens coletivos “tribos indígenas”. No mesmo bairro, a família da Dona Ana Lisboa ficou encarregada da confecção de tribos especiais e a reforma do arquétipo do boi-bumbá, sendo que os materiais para execução do trabalho foram destinados para a casa da Dona Ana, que na época era madrinha do boi. A roupa dos integrantes da batucada ficou por conta do costureiro, conhecido como Maracá, residente do bairro São Francisco, que além de executar o trabalho faz doações de tecidos ou reaproveita materiais dos anos anteriores. Dentro dessa mesma dinâmica, os chapéus dos integrantes da batucada são feitos na residência da Cristina, diretora administrativa dos ritmistas, que reside do bairro Petrópolis, distante de 3,1 km do bairro Cachoeirinha. Essas pessoas atuam há muito tempo no boi, muitos começaram ainda jovens como brincantes por conta dos seus familiares, que já eram envolvidos nessas atividades.

Nesses casos, as dependências das casas servem como espaço de produções de trabalhos, por isso, é recorrente observar o desenvolvimento das atividades em áreas frontais das residências, ou seja, nas varandas ou em alguns cantos dos quartos. Há também casos de entidades fecharem espaços para alugarem por dois a três anos em caráter temporário, como são os casos das Associações Folclóricas dos Bois de Parintins, esses lugares servem para montagem de ateliês de artistas que geralmente trabalham com as fantasias dos itens individuais, pessoas que dotam de um privilégio e que exigem lugares mais reservados para processo de confecção de fantasias, outros lugares mais restritos também servem para os treinamentos dos processos de criações das coreografias. Esses espaços não se situam nas dependências dos galpões ou barracões e nem nas áreas das quadras dos currais, onde acontecem as festas e ensaios de treinamentos.

3.4 – Como se autodefinem os artistas especialistas em festas populares amazônicas?

Os artistas se autodefinem pelas especialidades que executam nos ambientes de produção e dessa forma são identificados por seus pares nos espaços sociais das festas populares. Entende-se por artistas especialistas aqueles profissionais ou concentrações coletivas de pessoas que circulam durante o ano inteiro desenvolvendo trabalhos artísticos como “forma de ação coletiva” (BECKER, 1982). É possível pensar os artistas especialistas engendrados em um “mundo artístico”, empreendidos em redes sociais com as quais dialogam para viabilizar as suas ações. Para o autor, o que caracteriza um mundo artístico é aquele universo desenvolvido

por pessoas cujas atividades são necessárias para a produção daquele ambiente, ou talvez, em outro espaço que se defina como arte.

Diante dessa perspectiva, o jogo na arte enquanto ação coletiva faz com que as pessoas se mobilizem pelas redes específicas que estão inseridas dentro da produção de espetáculo. Os artistas que executam essas atividades têm categorias particulares que utilizam para diferenciar as suas equipes de ajudantes e essas designações lhes são atribuídas de acordo com as funções que executam. Nesse sentido, Becker (2010) afirma que,

sempre o artista depende de outras pessoas, existe uma cadeia de cooperação. As pessoas com quem coopera podem compartilhar completamente as suas ideias sobre como o modo do trabalho deve ser executado. Este consenso existe quando os participantes exercem qualquer uma das atividades necessárias, sem que, apesar da divisão do trabalho, se constitua um subgrupo em torno de uma função especializada. (p. 46).

Essas redes de cooperações que envolvem profissionais especializados é que se encarregam de exercer tais demandas, geralmente os seus membros têm preocupações com os serviços, trabalhos estéticos e possibilidades financeiras diferenciadas. Por outro lado, esses tipos de relações direcionam os artistas a trabalharem em redes, pois elas não existem isoladamente, mas sim dentro de um sistema complexo e interdependente. As ocorrências de conflitos, principalmente nas retas finais dos trabalhos, ocorrem em decorrências das cargas horárias que se triplicam ou quando não há data definitiva para a efetivação do pagamento, pois é muito comum que ocorram greves dos artistas para a liberação de alegorias e fantasias dos galpões.

A respeito da precariedade e profissionalização, Santos (2006) diz que o artista enfrenta descartabilidade diante da negociação feita por meio da falta de um contrato formal de trabalho. “A própria noção de categoria profissional, tal como ela foi organizada no Brasil após os anos 1930, em sua forma corporativa, ou seja, com filiação compulsória aos Conselhos, monopólio de representação e tutela do Estado precisa ser matizada no caso desses artífices” (p. 63). O Estado não se constituiu como uma voz atuante dos artistas e o diploma universitário não é de total exigência para mediar determinadas funções, pois o que passou a contar mais nesse universo do saber especializado é a competência do saber específico do artista³², isto é, indicação e negociação.

³²Em termos profissionais pode-se considerar que esses artistas se encaixam no saber do artista técnico em espetáculo, descrito na Lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978, que regulamenta as profissões de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões. O art 2º, inciso II destaca que esse profissional “participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas espetáculos e produções”.

Pelo fato desses artistas ficarem dependentes das entidades por intermédio das redes de contratos formais e informais, não conseguem se articular de modo mais concreto para a luta da regulamentação da profissão e efetivação de um pagamento mais propício para a categoria em que o artista se enquadra. Essas redes hierárquicas instaladas dentro das entidades e as disputas por espaços no ambiente de trabalho podem ser consideradas um empecilho não só pela regularização da profissão, mas por lutas internas dos contratos e acordos estabelecidos com as pessoas atuantes naqueles mandatos, sendo que grande parte desses artistas não são contratados com carteira assinada, ou seja, muitos não têm direitos trabalhistas como FGTS, seguro-desemprego ou auxílio-doença e por esse motivo não se aposentam por tempo de serviço.

Essas situações estão relacionadas às próprias questões de pertencimento que movem esses artistas dentro de determinados espaços sociais, por se sentirem prestigiados, envolvidos e afetados por estarem ali e muitas vezes, acabam não reivindicando os seus próprios direitos trabalhistas, ainda, em decorrência dos contratos com as entidades que os artistas se autodefinem enquanto especialistas e se constroem por meio de identidades coletivas. As categorias artistas especialistas que envolvem diversas dinâmicas de trabalho representam em si esses mundos particulares e se constroem como atividades profissionais, relacionadas com as ocupações de espaços sociais e simbólicos, e, sobretudo, as competências dos saberes e formas de conhecimentos.

A partir dos depoimentos que descrevem as especialidades dos artistas e dos agentes das entidades que efetivam os contratos, é perceptível observar que esses artistas são tratados de maneira diferente dependendo dos espaços de atuação. Os artistas que se definem como artistas não são somente os que trabalham com as alegorias, mas também aqueles que apresentam conhecimentos em produção de trabalho para as festas populares, como dança, música, fantasia, costuraria, pinturas, desenhos, artesões, dentre outros. Essas categorias engendram diversas redes de pessoas com diferentes saberes e que são organizados por diferentes escalas hierárquicas, os grupos de dança, por exemplo, são representados pelas lideranças que, dependendo do contexto e situação social do grupo, também podem ser chamados de

coordenadores, coreógrafos, donos, que muitas vezes contam com auxiliares, patrocinadores, colaboradores e dançarinos.

Os conhecimentos adquiridos para que se construía a autodefinição dos artistas, ocorrem pelas transmissões de saberes repassados por mestres (as), ou seja, por pessoas especialistas em determinadas funções. Essa especialização também acontece pelo processo de circulação dos artistas para outros lugares, tal como ressaltado pelo artista de alegoria, Rossy Amoedo, em uma entrevista para o jornal amazonas, diz que “nós investimos muito na plástica. Hoje muitos artistas trabalham nos grandes carnavais pelo Brasil. Não apenas Rio de Janeiro e São Paulo, mas interior de São Paulo, Macapá, Manaus e outras cidades. Esse intercâmbio enriquece as duas festas”. Isso implica ressaltar que os conhecimentos são adquiridos e transmitidos a esses lugares que os artistas transitam, é algo distintivo que se realiza na produção do espetáculo.

Partindo dessas premissas, os artistas não precisam somente dos materiais para a execução de trabalho, como ferro, isopor, tintas, tecidos, penas, colas, máquinas, mas também construir a sua técnica diferenciada, se tornar um especialista naquela atividade, que não deixa de ser um conjunto de técnicas de manuseios, sobretudo, corporais. No trabalho de produção, o corpo é um instrumento de ação, desenvolvimento e construção. Mauss (2003) define como técnicas corporais aquelas maneiras em que os homens têm de servir-se de seus corpos. Todo processo técnico exige dedicação e aprendizado, fatos estes que são impostos culturalmente aos indivíduos, já que cada segmento social tem hábitos diferenciados. Essas técnicas assumem grande relevância no que se refere à construção da identidade do artista pela especialidade em que ele se autodefine como conhecedor.

Para demonstrar como os artistas especialistas atuam em festas populares amazônicas, por meio do desenvolvimento das produções de trabalhos e através deles circulam durante o ano inteiro em uma dinâmica de contratos temporários formais e informais, evidencio alguns trabalhos de artistas especialistas quando realizei a pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais, denominado de Complexo Cultural dos Bumbás de Parintins e Médio Amazonas para tornar os bois como patrimônio brasileiro, no qual tive a oportunidade de acompanhar essas novas configurações de trabalho e as dinâmicas enfrentadas por esses artistas.

3.4.1 – O artista especialista em alegoria

As alegorias são grandes estruturas montadas no ato do espetáculo e apresentadas em módulos e consumidas dentro da uma arena de disputa. Segundo Cavalcanti (2011) as alegorias

servem para “serem vividas, apreciadas e consumidas no ato de sua apresentação festiva; existem para a fruição daquilo que fazem acontecer de modo eficaz” (p. 234). Esses objetos operam em diferentes espaços, bem como se definem pelas formas e imagens hiperbolizadas que transmitem ao público. As alegorias ou carros alegóricos são construídos com cerca mais ou menos 20 metros de largura e 27 metros de altura e se diferenciam totalmente por suas tonalidades e representações visuais de seres das florestas e das águas ou imagens fantasmagóricas do mundo sobrenatural.

Dentro do processo de produção das alegorias, Cordeiro (2017) enfatiza que os artistas são responsáveis pelas robóticas dos personagens e articulam diversos metros de cabos de aço através de roldanas, manivelas e pedais para que os seres que aparecem das alegorias, caminhem e movimentem as suas partes corporais, como cabeças, braços e pernas. Com essas técnicas é possível que acendam e fechem os olhos e abram as bocas. Segundo a autora, “dentro da alegoria, num calor de mais de 36 graus os artistas de movimento- como são chamados os homens que trabalham dentro das alegorias - articulando os cabos de aço, manivelas e roldanas. A comunicação entre eles é feita via rádios de portáteis” (p. 255). Todas as ordens de execução dos movimentos são feitas pelos coordenadores responsáveis pelos módulos alegóricos e apresentação dos conjuntos folclóricos nos espetáculos.

Esses artistas especialistas em alegorias ficam em torno de quatro meses em Parintins para desenvolverem os cenários alegóricos para os módulos temáticos que são apresentados na arena do Bumbódromo. Esses artistas também são denominados como artistas de galpão por serem encarregados da produção de alegoria. O contrato é feito por meio de negociação que estabelece pagamento total por um trabalho executado, que geralmente essa renumeração se dá depois do festival quando ocorre a liberação da verba disponibilizada pelo governo do Estado ou das empresas privadas. Passando esse período, os artistas seguem para outras atividades de trabalho, geralmente o fluxo ocorre para São Paulo e Rio de Janeiro, em que permanecem em 3wwtorno de sete meses nesses lugares e se estende também para outros festivais amazônicos onde os trabalhos ocorrem em ciclos mais curtos, semanas ou um mês no máximo.

O projeto do cenário alegórico é repassado para o artista de ponta que é aquele responsável por toda a construção da estrutura alegórica. O trabalho de cenografia ou do complexo alegórico é elaborado pela Comissão de Artes ou Conselho de Artes e distribuído ao artista que dispondo da prerrogativa de inferência o ajusta a possibilidade de confeccioná-lo. É a partir desse momento que o artista de ponta contratado pela Associação Folclórica de Boi-

Bumbá monta a sua equipe que geralmente são artistas especialistas já conhecidos ou companheiros de trabalho de festivais passados ou de outros lugares fora de Parintins. Nesse sentido, pode-se afirmar que o artista de ponta é o que recebe o contrato da associação e tem total conhecimento sobre todas as etapas de produção da alegoria, é ele quem coordena as atividades de acordo com o tempo estipulado pela associação, estabelece os prazos internos e dá os retoques e conselhos finais a feitura da alegoria.

De acordo com o relatório do INRC (2014) os artistas de ponta também se especializam em um determinado tipo de alegoria. O artista Juarez Silva, do Boi-Bumbá Caprichoso, por exemplo, prefere trabalhar com Lendas Amazônicas, enquanto Rossi Amoedo, prefere o Ritual. Existe artista que prefere mesclar entre as duas temáticas, Ritual Indígena e Lenda Amazônica como é o caso do artista Júnior de Souza e Roberto Reis. Assim, o Conselho de Arte e a Comissão de Artes passam os desenhos especificamente para o artista mais habilidoso ou experiente com determinado tipo de trabalho cênico. De acordo com o regulamento do Festival Folclórico de Parintins, é obrigatório no mínimo apresentar nove alegorias por cada boi, ou seja, três por cada noite de apresentação (INRC – Complexo Cultural dos bois-bumbás de Parintins e Médio Amazonas, 2014).

Diante disso, a rede de relação construída para o trabalho de construção da alegoria pode ser descrita como uma espécie de mosaico, conceito utilizado por Sales (2014), para descrever as funções desempenhadas pelos trabalhadores ao longo de uma cadeia produtiva. O autor enfatiza, que “os agentes desenvolvem atividades distintas, sendo estas fundamentais para permanência da constante dinâmica da cadeia, concomitantemente as identidades vão se constituindo cujos critérios de autoidentificação não são inertes” (p. 143). Em se tratando da cadeia de trabalho que permeia a construção das alegorias há diversas especialidades que configuram um único módulo temático, como por exemplo, artista de ponta é responsável por escolher as pessoas encarregadas da soldagem, movimentação de cenários, desenhos gráficos, esculturas, pinturas, auxiliares, dentre outros.

Partindo dessas premissas, as Associações Folclóricas dos Bois de Parintins enfatizam somente o artista de ponta como prestador de serviço, os ajudantes dele não são de encargo da associação, embora tenham um contrato de três meses em uma empresa criada dentro da associação para emissão de notas e efetivação de pagamento. Por outro lado, há um controle grande a respeito de quem é colaborador de artista para evitar trânsitos de pessoas que não executam trabalhos nos galpões. Esses especialistas que compõem a equipe do artista de ponta

recebem valores entre 5 mil, 4 mil ou 3 mil de acordo que as hierarquias estabelecidas em relação ao desenvolvimento das funções.

Os contratos estabelecidos com os artistas para a confecção de alegorias atingem valores altos, por isso que é uma questão de prestígio exercer essa função, uma vez que a pessoa que chega a esse nível significar ter o seu trabalho reconhecido na cidade e na região do estado. Há uma escala interna dentro das associações de valores dos módulos alegóricos, alegoria para ritual que exige um trabalho maior de dedicação e demonstração de algo que impressione, afinal é o momento mais esperado do espetáculo, gira em torno de 50 mil para o artista, além de a entidade disponibilizar a compra do material, também estabelece um valor salarial para que esse artista contrate ou negocie com a sua equipe. Da mesma forma é feita para as alegorias de “Lenda Amazônica” que se estipula um valor de 40 mil e para “Figura Típica Regional” de 30 mil. Nesse sentido, Braga (2002) afirma que:

Existem artistas que trabalham há vários anos para o mesmo boi-bumbá, inclusive firmando contrato por mais de um ano, com o compromisso de exclusividade artística para o respectivo boi-bumbá. Há casos em que um artista pode estabelecer contrato com o boi-bumbá por um período de três anos, inclusive com a possibilidade de renegociar o valor do contrato nesse período. Às vezes, um artista famoso pode trocar de boi, ou seja, prestar os seus serviços para o outro boi, mediante a celebração de um novo contrato. O que conta, na verdade, é a melhor proposta oferecida pelos bois-bumbás ao artista plástico, bem como o material colocado à sua disposição para executar o trabalho artístico contratado. (BRAGA, 2002, p. 100-101).

Dentro desse contexto, o reconhecimento do artista é resultante de longos anos de trabalho de dedicação aos bois, sobretudo, contribuindo para que a associação receba o título de campeão. As alegorias são trabalhos artísticos de grandes estruturas que geralmente a largura e tamanho se limitam pelas proporções dos espaços dos galpões dos bois-bumbás. Em se tratando do Festival Folclórico de Parintins, os galpões das associações folclóricas de boi-bumbá estão situados em lugares distintos, como por exemplo, as estruturas arquitetônicas dos currais são parecidas onde ocorrem os eventos festivos. O curral da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso³³ fica localizado na Rua Senador José Esteves, no lado leste da cidade, os

³³Alguns dias antes do Festival Folclórico de Parintins, a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido retira todos os módulos alegóricos dos galpões para ficarem na área de concentração do Bumbódromo, conhecida como Praça dos Bois. O trabalho é feito por um diretor do boi que comanda uma equipe formada por mais ou menos 100 pessoas, denominados de Caçauerés em referência aos “guerreiros Sateré-Mawé”. Existe uma equipe composta para o traslado dos módulos alegóricos e outra para as três noites de espetáculo no Bumbódromo. Os galpões do Boi Garantido se localizam mais distantes do que o curral do Boi Caprichoso, situado mais ou menos duas quadras do Bumbódromo, uns 600 m. No Boi Garantido é preciso criar uma operação de logística, pois a distância entre a “Cidade Garantido” e o Bumbódromo, é de aproximadamente 2 km, segundo Google Maps o percurso a pé leva em torno de 24 min, sendo que empurrando a alegoria esse trajeto pode se estender em média para 1h30min. Para isso conta com apoio de órgãos como Departamento Estadual de Trânsito do Amazonas (Detran), Empresa

seus três galpões estão localizados no bairro Palmares, próximo ao Bumbódromo. O curral da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido³⁴ fica localizado na parte oeste na cidade, na margem do Rio Amazonas, em um terreno grande que congrega o curral e os galpões e uma grande área verde, ou seja, tudo é feito nesse mesmo espaço. Por isso que o traslado das alegorias para a área de concentração do Bumbódromo é feito de modo mais demorado. Diante dessa dinâmica, as alegorias são construídas como se fossem peças separadas de um “mosaico” (SALES, 2014) e alinhadas em uma única peça alegórica durante o espetáculo na arena do Bumbódromo.

Assim como a maioria dos parintinenses, o artista de ponta e cenógrafo, Juarez Lima começou a adquirir conhecimento com o irmão Miguel de Pascalle, missionário vindo da Itália e fundador da primeira escola de artes plásticas na cidade de Parintins, através da qual ensinou a arte sacra para as crianças. Em meados da década de 1970 aprimorou ainda mais o seu aprendizado artístico observando o trabalho do artista Jair Mendes, que fundamentava sua arte utilizando material da floresta e a técnica “artesanal”. O mestre Jair Mendes foi o grande responsável por fazer a movimentação das estruturas alegóricas do Festival Folclórico de Parintins por meio de mecanismos manuais ou adaptações realizadas ao motor elétrico. Foi justamente observando este avanço da arte na brincadeira de boi-bumbá em Parintins que motivou o começo e a continuação do trabalho de Juarez Lima³⁵ enquanto artista de boi, especificamente do Boi Caprichoso.

Municipal de Trânsito de Transportes (EMTT), Polícia Militar e Corpo de Bombeiro e concessionária Amazonas Energia.

³⁴A Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso denomina os empurradores de alegoria de paikicés, uma “referência ao guerreiro do povo Munduruku”. Essas pessoas escaladas para trabalharem nas três noites de espetáculo têm que arrumar as peças das alegorias de tal forma que facilite a armação na arena do Bumbódromo. Esses trabalhadores geralmente são dos bairros de periferia da cidade e que aceitam prestar serviços porque necessitam de trabalho para sustentar as suas famílias. Muitos já têm experiência na execução da tarefa e exercem a atividade há quatro ou cinco anos. É um trabalho extremamente exaustivo, perigoso, devido aos riscos que ocorrem durante os traslados, acidentes graves já aconteceram e até mesmo óbito. Durante a minha vivência no universo do boi diversas vezes presenciei a reclamação de pessoas que trabalharam e não receberam o pagamento como foi estipulado pelo diretor. Até porque os escritórios e departamentos das associações depois do festival ficam em sua maioria fechados.

³⁵Em entrevista do jornal da ilha no de 2017, o artista de alegoria Juarez Lima enfatiza que já trabalhou no intercâmbio que liga o eixo Manaus, São Paulo e Rio de Janeiro. “Em 1989, por uma carta de recomendação da escola de samba “Sem compromisso” de Manaus, fui para o Rio trabalhar na Beija-flor que na época vivia seu auge com o revolucionário Joãozinho Trinta, quando entrei no barracão da escola, senti que estava entrando numa Disney brasileira”. (Jornal da Ilha, 2017). Nessa mesma matéria ressalta ainda que era deslumbrante observar o gigantismo dos carros alegóricos e conhecer os demais setores da escola. Diante dessa troca de saberes, contribuiu com o conhecido que havia aprendido com o Irmão Miguel, a pintura plástica e com o Mestre Jair Mendes, a “tecnologia artesanal” e também aperfeiçoou ainda mais nessa viagem a utilização das técnicas de ferragens.

Em 1998, Juarez Lima já trabalhando no quadro de artistas do Boi Caprichoso foi designado para comandar uma equipe de artistas levada diretamente de Parintins para a construção de oito carros alegóricos da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro do Rio de Janeiro. Segundo Souza (2018):

[...]a agremiação vermelha e branca se exibiu com diversos carros com movimentos articulados, entre eles o que trazia a lenda da cobra-grande. Ficou a cargo do artista parintinense Juarez Lima o comando da equipe que realizou os movimentos em cinco das seis alegorias apresentadas pela agremiação (p. 11).

Em quase todas as estruturas dos carros foram implantadas a reprodução dos movimentos em carros alegóricos que traziam animais da floresta, sereias, cobras grandes, mapinguari, elementos que simbolizavam a Amazônia. Nesse desfile, ficou visível a movimentação feita nos carros alegóricos utilizando a técnica dos cabos de aço aprimorada pelos artistas de Parintins.

Em decorrência do reconhecimento do seu trabalho, Juarez Lima possui uma empresa de produção chamada “arco” que é dirigida por sua esposa e seus dois filhos. Através dela o artista já percorreu e se desloca anualmente por diversos lugares do Brasil, como o festival dos botos de Alter do Chão do Pará, o Festibal de Juruti, oeste do Pará, o Festival Folclórico de Barreirinha, por meio da disputa do Touro Branco e Touro Preto, o Festival Folclórico de Nova Olinda do Norte, o Festival das Cirandas de Manacapuru, o Festival Internacional de Tribos do Alto Solimões. O artista diz que esses municípios têm identidades próprias e se exercem da influência da cultural parintinense. Também já trabalhou na Festa de Vinho em Santa Catarina, além de prestar serviço para a empresa multinacional Coca-Cola. E a respeito da circulação do trabalho artístico é otimista quando se refere à ideia do empreendedorismo cultural e em relação a isso diz,

A potência da nossa arte ainda vai migrar por ser chamada de empreendedorismo cultural, ainda vão existir pessoas que vão acreditar nas forças dos projetos temáticos como forma de revitalização do Estado e vai virar referência e futuramente um centro de excelência de alta produção e depois se pode exportar isso. Hoje você pode montar uma peça alegórica e levar para onde quiser (Juarez Lima, 2014).

Por outro lado, afirma que apesar do trabalho artístico de Parintins ser um elemento fundamental do Festival Folclórico de Parintins, a própria cidade não possui nenhum museu para preservar a história e as técnicas desse tipo de trabalho. Em 2014, com mais de trinta anos de experiência dedicadas às artes alegóricas, Juarez Lima viveu uma experiência única que foi de materializar a alegoria da toada Wayana-Apalai, composta pelo seu filho Juarez Lima Filho,

em parceria com Gabriel Moraes e Joel Almeida. Nesse caso, há uma rede de relações que se engendram nos núcleos familiares, é muito comum os artistas repassarem os seus conhecimentos aos seus filhos e os seus espaços de trabalho conquistados.

Dentro dessa perspectiva, o artista de alegoria Juarez Lima detalha as redes que constituem a sua equipe de trabalho e de como elas são compostas rotativamente de acordo com a demanda e o tempo estabelecido pela Associação Folclórica de Boi-Bumbá, que se inicia com o projeto gráfico até a demonstração do cenário alegórico na arena do Bumbódromo. Inicialmente é feito um trabalho de desenho gráfico sobre o contexto da toada do módulo temático Lenda Amazônia. Em 2014, Juarez Lima junto com o seu filho fizeram vários moldes em desenhos de diversos tamanhos até chegar a uma única definição. É importante ressaltar, que depois da divulgação das toadas ocorre um minucioso trabalho com a equipe de desenhistas que materializam as ideias com desenhos feitos a mão, tanto dos cenários alegóricos quanto das indumentárias de todos os itens individuais e grupais. O desenho gráfico do Juarez Lima é feito por meio de discussões com os membros do Conselho de Artes da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso. Entretanto, o artista faz apenas a execução de um projeto ordenado por um grupo de pessoas que tem o “poder de decidir” (SILVA, 2018) e que dizem o que querem que seja materializado.

Em seguida, ocorre a escolha da equipe de trabalho e a partir da conversa com essas pessoas, o artista Juarez Lima discute como será feito a estrutura e as suas demais ideias de funcionamento. Esse tipo de planejamento é feito por meio de uma maquete que faz a simulação de todo o projeto, inclusive dos movimentos e as medidas da alegoria, ou seja, a maquete é proporcional a peça grande de ferro. Quando chega nesse processo o artista já tem informações gerais do Conselho de Artes de qual é o item individual e do número de figurantes que irão encenar em cima da alegoria, inclusive, essas pessoas que fazem a cênica relacionada ao contexto alegórico, eles classificam como figurações ou composições de cenários.

Diante disso, a rede de especialidade do artista de alegoria é construída para o desenvolvimento de um único trabalho. Juarez Lima contrata uma pessoa de sua confiança que coordena a equipe de mais ou menos vinte soldadores e mais auxiliares. Em 2014, esse trabalho era feito por Evaldo Souza que se denomina como artista plástico como profissão, mas em Parintins exerce a função de soldador, ou seja, coordenador da equipe de soldagem. Essa equipe trabalha primeiramente com a soldagem dos ferros de diferentes dimensões e segundo eles é a parte mais demorada e mais cara do procedimento de trabalho. Há um reaproveitamento dos

ferros nos galpões dos anos anteriores para a construção da base da alegoria. Os materiais utilizados pela equipe de soldagem são os ferros, metalon, furadeira elétrica, lixadeira, parafusadeira, maçarico e outros equipamentos de oficinas de grande porte. A base da alegoria é feita de vergalhões e tubos galvanizados e nas extremidades são colocadas roldanas que permitirão o deslocamento da estrutura alegórica.

Passando essa fase de utilização da técnica da ferragem, começa o trabalho de mecanização da movimentação do cenário alegórico por meio de cordas de náilon, enrolada em pequenos cilindros e puxadas manualmente ou através de movimentos mecânicos feitos por cabos de aço, engrenagens e roldanas. Nos moldes das esculturas são utilizados materiais de isopor e tintas, sendo que as folhas dos isopores são usadas na etapa do preparo das esculturas e em seguida o processo de revestimento é feito através da pastelagem e a finalização ocorre com a pintura por meio da aplicação de diferentes tipos de tintas de tecidos, acrílica, pistolas, pincéis e outros.

Nesse cenário, há no desenvolvimento de uma alegoria diferentes categorias que são definidas hierarquicamente, tais como o *artista de ponta* que é a liderança do trabalho, uma pessoa socialmente conhecida na cidade e que conquistou o seu espaço dentro das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá. O artista de ponta conta ainda com a ajuda de *artistas auxiliares* que são aqueles que executam a atividade, mas ainda não assumem grandes responsabilidades para coordenarem equipes. O trabalho como auxiliar implica em cumprir tarefas solicitadas e observar os trabalhos feitos pelos artistas de ponta, ou seja, aprender fazendo. Ele tem que adquirir experiência e efetivamente dominar o ofício para executar de forma autônoma.

Os *soldadores e serralheiros* são especialistas na construção e reaproveitamento das ferragens para moldarem a estrutura alegórica. Esse grupo de pessoas fica na responsabilidade do um coordenador geral da soldagem que é um especialista, geralmente um amigo do artista de ponta. Juarez Lima negocia um com esse especialista em soldagem e ele contrata uma equipe para prestar o serviço e estipula a remuneração diferenciada por execução de trabalho.

Os *marceneiros* também têm um coordenador que estabelece contrato por atividade, em decorrência da demanda de trabalho constrói a sua equipe. O material usado pela essa equipe é feito por meio de madeira em um espaço recomendado para execução de encenação cênica. Esse procedimento mantém sintonia com a equipe de ferragem, pois são eles que têm total domínio das medidas, tanto de altura quanto de largura. É comum ficarem na composição de cenário e encenação cênica cerca de trinta a quarenta pessoas, dependendo da temática que a

alegoria é apresentada. Os escultores e pintores estão praticamente agregados as mesmas equipes e que também possuem um coordenador. Esses dois processos exigem desses especialistas diversos tipos de habilidades para esculpir os isopores em formatos de desenhos e utilizar distintas qualidades de tintas, como fluorescente, plástica, acrílica, dentre outras.

3.4.2 – O artista especialista em fantasia

Os artistas de fantasias são especialistas e experientes no processo de criação, que geralmente ficam encarregados de realizarem mãos-de-obra diversas, dependendo da necessidade de trabalho da entidade. Para as festas populares amazônicas ficam encarregados da confecção de fantasias das tribos indígenas, tuxauas e indumentárias de itens individuais de coletivos. Há uma técnica muito específica para o desenvolvimento desse trabalho que implica na ornamentação de costeiras, cocares, tangas, manuseio de penas artificiais e caneleiras. É possível pensar na arte das fantasias como uma atividade que cria elementos visuais e adereços, que ao circular dentro de um determinado contexto, passa a ser considerado importante para aquele tipo de evento. Nesse sentido, o artista especialista nessa arte se define por um trabalho minucioso, pesquisa sobre a arte plumaria da etnia que será representada pela característica de trabalho e observa cada detalhe para criar algo que se aproxime daquele artefato cultural.

Em uma entrevista em 2014, na cidade de Parintins, com o artista Mário Oliveira, que até atualmente trabalha para a Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, enfatiza que aos 19 anos iniciou o seu envolvimento com a arte, trabalhando de ajudante do seu primo, Edvan Oliveira, na década de 1990. Depois disso, fez curso de aperfeiçoamento em escultura e pintura e começou a se interessar pelo ambiente da produção de fantasia. Em 2003, fez o seu primeiro trabalho de fantasia e começou a construir a sua equipe de trabalho. A primeira demanda de trabalho foi para confeccionar as fantasias de figurantes de alegorias, que representam etnias indígenas e alguns animais da floresta.

O artista especialista em fantasias, principalmente no circuito das festas populares amazônicas, não produz somente as indumentárias que representam as etnias indígenas, eles também ficam encarregados as roupas dos itens individuais, vaqueirada e tuxauas que são trabalhos totalmente diferentes. Nesse sentido, Mário Oliveira, se identifica mais em criar a lança do item vaqueirada, por exaltar que esse tipo de confecção exige cuidado com o mínimo detalhe. Mário Oliveira comenta que existe um quadro artístico no boi-bumbá que classifica o

nível de artista e a distribuição de trabalho e os valores de pagamentos ocorrem de acordo com essa divisão hierárquica.

Muitas vezes esses artistas de fantasias recebem maior pleito de trabalho, com um tempo curto para entrega final, apesar do difícil acesso, recebem a demanda designada pelos coordenadores das entidades. Mario Oliveira enfatiza que dentro das estruturas das entidades, o serviço é repassado de acordo com o destaque do artista entre os demais que realizam serviços parecidos. O artista expõe que se sente honrado por receber demanda de trabalho excessivo, é uma questão de prestígio e confiança dos membros das entidades no potencial do seu trabalho e se sente no dever de cumprir com um prazo estipulado que é comum girar em torno de dois meses.

Nesse caso específico, o conceito de honra pode ser pensando de acordo com Mauss (2003), como algo engendrado no complexo de trocas obrigatórias e voluntárias descritas pelo autor como “sistema de prestação total”. Para o autor, “os homens souberam comprometer a sua honra e o seu nome bem antes de saberem assinar” (p.106), ou seja, é uma forma de contrato instituído por determinado grupo e esse domínio institui um mecanismo de aprovação e prestígio social. Quando Mario Oliveira ressalta que se sente honrado por receber uma demanda dupla ou tripla de trabalho é porque a sua carreira individual está em jogo, isto é, o reconhecimento profissional. A honra nesse sentido perpassa pelo valor social de um direito em si, embora não seja um direito de todos, sempre adquire significados e concepções em espaços de grupos diferenciados. A respeito dessa questão, Mário Oliveira (2014) enfatiza,

Hoje em dia, trabalho com uma equipe de trinta pessoas que são distribuídos de acordo com as suas especialidades e a demanda de trabalho é a seguinte: a) produção de fantasia de item individual como pajé ou cunhã-poranga, sendo que esse tipo de trabalho exige um manuseio com material de pena importada; b) construção de três tuxauas para uma das noites de espetáculo, especificando que os tuxauas são pequenas estruturas que simbolizam o formato do suposto cocar do chefe da tribo; c) construção de mais ou menos 40 fantasias para tribo coreografada; d) confecção de mais ou menos 60 fantasias para composição de alegoria. (Mário Oliveira, junho de 2014).

Para iniciar o trabalho, o artista faz uma reunião que ele denomina de laboratório, que são as instruções repassadas pelos membros do Conselho de Artes de Boi Caprichoso. Diante disso, o conselho fornece ao artista o direcionamento geral do trabalho, identificando os elementos culturais indígenas, ou seja, aqueles que podem ser aproveitados no sentido da fantasia, como pinturas corporais, cores, arte plumária e outros. Tudo para chegar uma

fidelidade mais próxima dos povos indígenas e dos significados que representam em seus contextos sociais.

A partir desse momento, o artista faz o orçamento do material necessário para a realização dos trabalhos, como por exemplo, se a tribo indígena vai ter costeira, uma espécie de fantasia em que os participantes carregam nas costas, para isso é necessário estipular qual tipo de ferro será necessário, ou seja, “saber a bitola do ferro, se é 3/16 ou 4.2 se é um ferro mais fino com a solta proporcional. Chegando o material, o primeiro passo é o trabalho com o soldador para a produção do ferro; o segundo passo, o revestimento com o papelão e o terceiro é o acabamento com pena e decoração” (Mário Oliveira, 2014). Nesse sentido, o artista desenvolve diferentes usos de materiais e técnicas de trabalho, como penas artificiais coloridas que servem para a confecção de cocares e ornamentação de caneleiras e tangas, além de palha, corda, pano e cola de cheiro.

Mário Oliveira, enfatiza que o artista só tem noção da mão-de-obra e de quantas pessoas irá contratar para a jornada de trabalho quando ele constrói a primeira fantasia. O prazo estipulado pela entidade é também o gerador do número de pessoas. Geralmente o orçamento é feito tendo em base dois meses de trabalho, mas a compra do material é demorada porque a associação depende da liberação da verba e patrocínio de empresas privadas. Essa diversidade de trabalho exige diversas listas de materiais, por exemplo, para a confecção da lança da vaqueirada, geralmente é utilizado cetim com dourado, revestimento da estrela, fita metálica, dentre outros. Para a roupa da cunhã-poranga, rainha do folclore ou pajé e demais itens individuais são comprados penas de chinchila, rabo de galo, faisão no Rio de Janeiro, mas o material é solicitado de outro país.

Para uma demanda de trinta fantasias já tenho mais ou menos noção que vou precisar de sete pessoas para concluir o trabalho em pouco tempo. Divido a minha equipe da seguinte forma: dez pessoas para trabalhar com a vaqueirada, oito ou dez para trabalhar com tribo indígena e mais seis para trabalhar nos três tuxaus e três com item individual. Descentralizo a equipe para ninguém ficar aglomerado no mesmo local por causa da jornada intensa de trabalho e do estresse. (Mário Teixeira, junho de 2014)

As pessoas que trabalham como ajudantes geralmente são mais jovens e que almejam chegar ao posto do artista chefe. Essa área estrutural do galpão é denominada de QGs que é uma concentração próxima ao galpão. Por mais que as especialidades estejam divididas elas estão ligadas umas às outras por diferentes escalas, como por exemplo, são comuns os participantes de tribos usarem uma roupa colada no corpo, geralmente pintada de acordo com

a simbologia da etnia homenageada. Para esse tipo de trabalho existe um grupo de costureiras contratadas e que ficam as disposições para costurar as roupas dos batuqueiros, vaqueiros, participantes que atuam na cênica e de outros itens que envolvem os personagens mais tradicionais dos bois. Essas costureiras precisam levar as suas próprias máquinas para uma das áreas dos QGs e o pagamento ocorre pelo serviço efetuado e por demanda de trabalho.

Esses profissionais executam outras funções, como no caso de Edna Magalhães, que tinha ficado com a função de costurar e confeccionar as flores para ornamentar os chapéus dos componentes da batucada, ou ainda, mais de quatrocentos chapéus o que incidia em centenas de rosas vermelhas a serem produzidas. Desse modo, esses artistas congregam funções diferenciadas e redes de dependência (ELIAS, 2015) que mantêm um ordenamento no resultado do trabalho de produção. Dentro desse ambiente, o artista de fantasia estabelece relação direta com o artista de alegoria e com o coreógrafo da tribo que ele está produzindo a fantasia.

3.4.3 – O artista especialista em coreografia

A noção de coreografia aqui pontuada se refere aquele especialista que cria os movimentos/passos e que treina um grupo de pessoas para se apresentarem nos espetáculos das festas populares da Amazônia. Diante desse contexto, os corpos dos dançarinos são construídos em decorrências dessas práticas que vivem em processos constantes de transformação e dos contratos estabelecidos com as entidades e empresas organizadoras de eventos. Os grupos constroem as suas identidades pelas *performances dramáticas* que os tornaram conhecidos, como danças tribais, lendárias, regionais, dentre outros. Cada coreografia é construída de forma diferente mesmo que tenha a mesma designação, pois cada grupo tem a sua característica marcada pela sua própria trajetória, valores simbólicos e realidades sociais.

Em se tratando das festas populares amazônicas existem os diretores que trabalham nas entidades que são responsáveis pelos contratos dos coreógrafos, denominados também em suas localidades de coordenadores, donos e liderança de grupos de dança. O quadro de coreógrafo é efetuado de acordo com as necessidades de trabalho e pelas redes de relações que os diretores estabelecem com os contratados. No contexto do Festival Folclórico de Parintins, por exemplo, existem aqueles coreógrafos que trabalham há muito tempo nas Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, mas é recorrente o artista transitar de um boi para outro devido à reformulação da equipe que geralmente ocorre quando se inicia o novo mandato de um presidente.

O contrato instituído é por demanda de trabalho com pagamento estabelecido em uma única parcela previsto sempre para depois do festival. Esse profissional também corre o risco de receber o pagamento e ficar acumulado de dois ou três anos dentro da associação. Diante dessa perspectiva, o coreógrafo que trabalha para a Associação Folclórica de Boi-Bumbá de Parintins, tem três possibilidades de trabalho durante o ano inteiro, o primeiro ocorre para as coreografias de palco que são aquelas danças exclusivas para serem apresentadas no palco dos “currais”, tanto em Parintins quanto em Manaus. Para esse trabalho, o coreógrafo recebe um número de toadas do coordenador geral e através da letra cria a coreografia e depois de produzida, ele ensina para os dançarinos dos grupos de dança que são vinculados a entidade. Esse tempo de trabalho gira em torno de dois meses e geralmente é fechado um pacote de pagamento com a associação. Os coreógrafos ainda são solicitados para ensinarem as coreografias para os grupos que prestam serviços de Manaus (AM), Presidente Figueiredo (AM), Maués (AM), Santarém (PA) e Juruti (PA). Esses grupos compram as passagens desses coreógrafos e eles ficam hospedados nas residências dos coordenadores ou donos dos grupos em torno de dois ou três dias.

A segunda demanda de trabalho ocorre para as coreografias de arena, que são aquelas apresentadas nos três dias de disputa do espetáculo, exigindo, essa forma de trabalho, um treinamento intenso de três meses com os grupos de dança da associação. Existem coreógrafos que trabalham com cento e cinquenta a duzentas pessoas. A terceira empreitada de trabalho ocorre em apresentações para os navios de turistas que ancoram na cidade, há um período mais intenso dessa temporada que se dá de setembro a novembro. Os coreógrafos que ensaiam os grupos de dançarinos para as apresentações recebem um valor de cem reais por navio e cinquenta para os dançarinos que forem escalados para as exposições. Esses tipos de trabalho fazem com que os coreógrafos e os dançarinos dos grupos internos das associações folclóricas de boi-bumbá se mantenham em atividade e pratiquem as suas danças.

Observando essas demandas de trabalho pode-se chegar à conclusão de que os coreógrafos ficam em atividades durante o ano inteiro e realmente é isso que acontece, mas em termos de pagamento financeiro, principalmente dos trabalhos relacionados aos eventos da própria associação não existe um pagamento salarial, pois os acordos são por empreitada de trabalho. Desde 2013, acompanhando esse tipo de atividade diversas vezes ouvi relatos dos coreógrafos a respeito da falta de pagamento, eles diziam que as pessoas de fora da dinâmica dos bastidores quando veem os resultados dos trabalhos na arena do Bumbódromo, acham que

pelo fato dos coreógrafos permanecerem o bastante tempo nas associações, dispõem de condições financeiras razoáveis, “mas não é isso que acontece na realidade, temos contrato de trabalho só que mais “de boca” com os presidentes, não é nada oficial e nada assinado”. Esse mesmo coreógrafo relatou-me certa vez, que na associação que ele trabalha tem várias pendências de pagamento, geralmente no final do festival a associação paga como se fosse um único pacote os trabalhos feitos para a entidade, por um valor mais baixo do que era prometido de fato.

Outro coreógrafo que tive contato foi Jair Almeida, o qual relata que fez curso de formação de dança clássica, moderna e teatro com o professor Ruy Brito, na cidade de Parintins. Atualmente trabalha como coreógrafo especialista em dança tribal, ou seja, ensaia um grupo grande de componentes que homenageiam as etnias indígenas na arena do Bumbódromo, ele também é contratado para ser o coordenador geral das danças dessa temática dentro do Conselho de Artes do Boi Caprichoso. Por isso é da sua incumbência supervisionar todos os trabalhos de outros coreógrafos que treinam coreografias para as temáticas de rituais e que concorrem ponto pelo item “coreografia” de acordo com o regulamento dos bois.

Trabalho com a parte tribal, mas a dança também está inserida dentro de outros contextos folclóricos, dependendo do tema que o boi apresenta. Então, já vou atrás de pesquisa de outros coreógrafos que possam fazer parte da equipe e estejam desenvolvendo trabalho na linha que o boi vai precisar. Faço esse trabalho de correr atrás, pesquisar e instruir os coreógrafos que irão atuar na coreografia específica. (Jair Almeida, 2014).

No Boi Caprichoso, o trabalho de projeção de ideia inicia em novembro com reunião sobre o tema e proposta para o ano seguinte. Com a escolha das toadas começam os trabalhos com as equipes de coreógrafos para construção das coreografias de palco. Segundo Jair Almeida, as coreografias de palco são pensadas para demonstrar uma linguagem de interpretação das letras das toadas, mas a informação repassada para os coreógrafos é que eles criem coreografias mais fáceis para o público acompanhar. Dentre essas coreografias as toadas temáticas que são feitas para os módulos de rituais indígenas e lendas amazônicas seguem uma linha de expressividade corporal intensa, com movimentos mais elaborados e estudados em vídeos, jornais, artigos, sites e livros.

As coreografias para a arena do Bumbódromo exigem contato maior com os pesquisadores e historiadores do Conselho de Artes. Essas pessoas realizam as pesquisas a respeito das etnias indígenas que serão representadas no espetáculo e em se tratando de ritual indígena é necessário fazer um trabalho minucioso que demonstre diversos contextos das

cosmologias dos “grupos étnicos”, ou seja, que retrate algumas “viagens” ao mundo sobrenatural. O coreógrafo tem o dever de apresentar uma *performance dramática* que relembrem as simbologias corporais das etnias, embora a dança hoje em dia também tenha base da dança clássica e contemporânea.

Quando a gente parte para o lado prático, já estamos com a parte da pesquisa toda pronta. É quando vamos dividir já as toadas para cada coreógrafo e qual se assemelha mais com aquele estilo de dança. Cada um deles faz a sua coreografia e depois vamos analisar junto com o conselho. O Neto Beltrão, por exemplo, tem mais aptidão para as toadas tribais. O Erick Beltrão, irmão dele, consegue trabalhar melhor a coreografia cabocla, esse lado mais contemporâneo. O Marcos Falcão trabalha também esse lado caboclo. (Jair Almeida, 2014).

Nesse depoimento, Jair Almeida enfatiza que dentro do quadro de coreógrafos do boi a distribuição é feita conforme o tipo de especialidade de cada artista, mas segundo ele, não pode deixar que a característica de cada especialista quebre com a identidade da dança do boi. “Gosto muito de ouvir meus amigos que tem experiência porque gosto de trabalhar com o clássico, dou algumas escapadas e eles dizem: você não acha que tá muito balé? Aí volto tudo de novo para arrumar a coreografia” (Jair Almeida, 2014). Dessa forma, pode-se perceber que o trabalho é feito em conjunto, apesar de cada coreógrafo assinar aquela toada que lhe foi concedida pelo coordenador geral que faz parte do Conselho de Artes.

Jair Almeida comenta, que já trabalhou em alguns lugares como professor de dança, atuou também na academia com atividades sempre relacionadas ao tema e na execução de alguns projetos. Esse artista especialista em coreografia, depois do Festival Folclórico de Parintins, viaja para Alter do Chão, no município de Santarém. Nessa cidade, desenvolve pesquisa e coordena uma equipe para uma das associações que organizam os botos, Rosa e Tucuxi.

“A festa de Parintins é tão grande como referência, que acaba influenciando o formato de outros festivais. O grande diferencial que Santarém tem um ritmo muito diferente do daqui. Aqui é boi-bumbá e lá é carimbó. O ritmo é uma identidade própria do Pará e ainda tem grupo que dança arrastando o pé, com muita força e você ainda ver poeira subindo” (Jair Almeida, 2014).

Segundo Jair Almeida, a inscrição para as tribos indígenas do Boi Caprichoso inicia em abril e depois de cerca de duas semanas começam os ensaios. Depois disso, é feito uma observação sobre a desenvoltura de cada integrante porque existem pessoas que não tem noção de dança, mas querem participar e o coreógrafo tem que arrumar uma forma de enquadrar esse participante no grupo. Não há pagamento para esse tipo de atividade, a única condição é participar com frequência dos ensaios para ganhar fantasia e dançar na arena do Bumbódromo. Grande parte dos integrantes é jovem e vivem nos bairros da periferia da cidade. O Jair Almeida

disse que pelo fato de ficar em convivência diária com essas pessoas, ele acaba sabendo dos problemas cotidianos e pessoais dos dançarinos e tenta orientar sempre que pode.

Durante esse período o Jair Almeida permanece em diálogo com o artista de fantasia, no caso Mário Oliveira, que segundo o coreógrafo, o figurino é uma questão que vive sempre em discussão.

Antes não existia o item coreografia, existia o item tribo, eles entravam na arena e ficavam na lateral com umas roupas imensas, agora com o processo de coreografia é preciso que a roupa se adeque para não limitar o trabalho. Já conseguimos eliminar muito a questão do capacete enorme das costas e ajustar as roupas a uma linguagem mais moderna (Jair Almeida, 2014).

Jair Almeida também assina o ensaio com vaqueirada que é um trabalho totalmente geométrico e mais uma vez conversa com Mário Oliveira para que os vaqueiros se adaptem com a lança produzida por ele. Existe uma dança baseada da imitação do trotar do cavalo, os vaqueiros carregam uma lança muito pesada e ficam quase com o corpo reto dançando em fila, círculo, quadrado, “vetores” e outros. No enredo do “auto do boi” eles são considerados os guardiões do boi. Hoje em dia têm um momento que eles também evoluem e a evolução deles é por meio de desenhos geométricos.

O coreógrafo afirma que todos os participantes da vaqueirada são de Parintins, mas há uns seis anos os participantes ficaram divididos com os componentes da comunidade do Parananema, que fica a seis quilômetros da cidade em uma estrada que liga Parintins e a comunidade. Esses integrantes dotam de uma idade mais avançada, por essa questão não há um processo rotativo dentro do grupo. Pelo fato de serem em sua maioria pais de família, trabalhadores e que estudam a noite para concluir o ensino fundamental e médio em escolas municipais da cidade, Jair Almeida estabelece horário de ensaio sempre das 22 h às 23 h, comumente depois das aulas. E como são pessoas que já têm experiências na execução da apresentação na arena do Bumbódromo, os ensaios marcados pelo o coreógrafo serve apenas para marcação de alinhamentos e posições.

3.4.4 – O artista especialista em artes cênicas

A cênica dos bois de Parintins é feita para ser demonstrada em cima das alegorias e o participante tem total interação com o cenário alegórico. Para esse tipo de trabalho são contratados pelas associações os artistas especialistas em artes cênicas. Em 2014, Clodoaldo Oliveira assumia essa função na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Comenta que é professor de arte e educação, com especialização em arte e educação inclusiva. Começou a

trabalhar no Boi Caprichoso, atuando com o Professor Ruy Santos e fazendo trabalho de preparação do ator. Recebeu o convite de Telo Pinto, na época presente da entidade, para dar início a um trabalho na associação com um público que abrangia crianças, adolescentes e adultos.

Cada ano o boi tem um projeto de arena. Então, a partir do projeto você vai estudar passo a passo o trabalho que irá acontecer nas três noites, cada noite é uma temática diferente, por exemplo, digamos que na primeira noite seria o pescador, segunda o castanheiro e terceira o juteiro, são figuras caboclas mais diferenciadas, né? Não deixa de ser caboclo. Primeiro passo é fazer uma pesquisa em cima desse material e observar a questão do movimento do “camarada”, como ocorre a gestualidade no cotidiano dele. E a partir daí, tu vais criar os laboratórios de teatro. Aí fomos criando esses laboratórios baseados em técnicas de autores famosos, diante dessas técnicas a gente trabalha a psicologia do ator, questão da expressão corporal e até o trabalho de movimento cênico de como ele vai andar e proceder. Então, por exemplo, tu vais cortar de terçado uma juta, todo esse movimento tem que ser trabalhado. (Clodoaldo, 2014).

Dentro desse grupo não existe muita rotatividade entre os participantes sempre são as mesmas pessoas de um ano para o outro. É um grupo que ensaia para as três noites de espetáculo, pois não existe outra atividade anual do boi que insira essas pessoas. Clodoaldo diz que tem uma equipe de quatro pessoas, inclusive o neto de Lindolfo Monteverde, o fundador do Boi Garantido. Dentro da equipe, um é designado para fazer o trabalho de acervo de alegoria, ou seja, a catalogação do material que será utilizado como utensílio da *performance dramática*, como cuia e outros instrumentos que sejam mais atrativos para os jurados e para o público que assiste.

Os ensaios de preparação ocorrem durante os três meses que antecedem o festival por meio de encontros de segunda a sábado. Parte desses integrantes frequentam as faculdades UEA ou UFAM e alguns trabalham na linha da arte cênica.

O “boi” trabalha sempre com 60 atores. Às vezes muda, por exemplo, temos uma temática de profissão, a gente pega esses 60 e mais 140. Agora temos os laboratórios ao vivo que ocorrem nessas paisagens bonitas aqui no Garantido, que é um transtorno para o boi no período de cheia, mas para a gente acaba se servindo para o cenário da arte. Então, é assim que se procede a trabalho do boi. A cada ano que passa se torna mais profissional. (Clodoaldo, 2014)

Quando o artista se refere à enchente como sendo um problema para o Boi Garantido é por conta do terreno que comporta os galpões e o curral que está situado na margem do Rio Amazonas e sempre sofre inundação durante a cheia, ou seja, quando o nível da água aumenta para além do comum. Esses 140 que participam do grupo são públicos que não estão inseridos nas tribos indígenas e, que também não costumam brincar na vaqueirada e nem na batucada.

São trabalhadores e moradores do Itaúna, da Baixa do São José e de outros bairros da cidade. Os ensaios ocorrem no auditório do curral ou na Escola de Arte Paulinho Faria, mas isso tudo é feito por meio do projeto do boi, nada de forma aleatória.

Em 2014, na Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso era feito também esse trabalho de atuação cênica pelo artista Ricardo Peguete, mas ele iniciou a sua carreira do Boi Garantido, inclusive foi o primeiro coreógrafo a ser contratado pela associação em 1996 e por lá permaneceu até em 2006. De 2007 até em 2014 estava no Boi Caprichoso exercendo a função de diretor cênico. Durante esse período foi criado um departamento cênico que começou a ensaiar em uma sala debaixo do palco do curral, depois foi alugado o salão de um artista do boi para execução da atividade. Em 2014, o local alugado era o Cenário do Amazonas, que segundo o artista era um espaço mais propício para trabalhar. A respeito do trabalho desenvolvido na Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, comenta:

Temos uma síntese resumo porque o compositor quando ele faz a toada, tem todo um trabalho de pesquisa para chegar a um determinado produto. Esse produto quando é selecionado passa a ser do Caprichoso já vem com essa parte do material de pesquisa, mas isso que não me impede de pesquisar mais, porque quanto mais elementos eu tiver melhor. Na dança para ritualização procuro saber qual o ritual, se é de iniciação, de cura ou de guerra. Tendo essa informação, trabalho em forma de dramatização as gestualidades das realidades cotidianas. Chego a Parintins no começo de abril e até o final do mês e início de maio estou finalizando a pesquisa para começar a executar mais ou menos no dia 10 de maio. (Ricardo Peguete, 2014).

O artista especialista em arte cênica através do departamento abre inscrição no mês de abril, dependendo da cênica do projeto do boi é preciso um número de 200 pessoas, tem quadro cênico que necessita de oitenta pessoas. Segundo Ricardo Peguete, anualmente circulam pelo departamento uma faixa de 800 pessoas para ensaiar para o módulo “Lenda Amazônica”, “Figura Típica Regional” e “Exaltação Indígena” e qualquer outro movimento que venha a precisar na arena do Bumbódromo em relação à dramatização.

Ricardo Peguete enfatiza ainda, que tem figurantes que se deslocam da Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro que já fazem parte da equipe há mais ou menos 15 anos, pessoas que queriam participar e acabaram gostando do tipo de trabalho realizado. Para isso, eles têm que chegar umas semanas antes do Festival Folclórico de Parintins para ensaiar. O artista conseguiu obter essa experiência por intermédio da circulação que realiza nas festas populares, pois faz parte de eventos culturais do Estado do Amazonas e do norte do país. Independente de Parintins, o artista trabalha na Ciranda de Manacapuru, no Boi de Nova Olinda, dos Botos de Alter do Chão, do Festival de Tribos de Juruti, do Boi-Bumbá Manhoso em Porto Velho, da Arara Azul em Roraima.

O festival de Parintins se tornou uma vitrine para eu trabalhar nesses lugares. Além desses que já te falei, sou carnavalesco em Macapá, na Escola Império da Zona Norte. Atualmente nessa mesma cidade, trabalho em uma festividade folclórica de origem africana centenária, denominada de Marabaixo, onde ocorrem as danças de cores de tambores. Também trabalhei no Rio Grande do Sul, no Império do Sol. (Ricardo Peguete, 2014).

É importante observar nesse depoimento a ideia de vitrine do Festival de Parintins, por isso que os artistas almejam efetivar contrato em uma das associações para se manter no circuito e pelo reconhecimento do trabalho desenvolvido e divulgado nos três dias de evento e obterem a possibilidade de transitar para outras festas populares. O trânsito de troca de saberes em diversas festas potencializa as especialidades desses artistas e eles acabam se destacando cada vez mais e assumindo coordenação de trabalho dentro das Associações Folclóricas de Parintins.

3. 5 - As configurações das redes de produção dos artistas especialistas

Em decorrência das novas configurações que perpassam o trabalho artístico no Festival Folclórico de Parintins e os seus fluxos culturais para outros lugares do Brasil, pode-se observar que essas redes sofrem determinadas variações, dependendo das negociações e das dimensões que as festas populares alcançam. Em certos lugares esses artistas fazem parte de uma equipe e em outros eles podem ser coordenadores de uma grande parte do trabalho. Nas últimas décadas, a procura da mão-de-obra especializada para o desenvolvimento de produção artística aumentou significativamente, passando a ser de interesse das festas de grandes proporções como o carnaval do Rio de Janeiro, Carnaval de São Paulo e Festival Folclórico de Parintins.

Esses eventos acabaram se tornando vitrines para a divulgação do nome e do trabalho do artista e contribuindo, sobretudo, para o surgimento de diversificados tipos de relações de trabalho que não perpassam somente as festas populares, abrangem também apresentações em eventos, bandas de diversos ritmos, coordenações de equipes, figurações de produções, dentre outros. Essas especialidades artísticas dependendo das redes que elas ocupam não podem ser pensadas como estáticas, pois elas sofrem transformações o tempo inteiro. Dessa forma, a formação desses indivíduos é desenhada por meio dos lugares sociais que eles ocupam, de suas relações com as regras de trabalho e condições estabelecidas pelos contratantes.

Partindo de uma análise de releitura do próprio objeto da sociologia, em sua obra *A sociedade de Corte*, Elias (2001) apresenta alguns conceitos fundamentais como: configuração, interdependência e equilíbrio das tensões. Dentre eles, a configuração se apresenta importante para refletir essa ideia das relações que são permeadas pelas redes contratuais formais ou informais dos artistas. Segundo o autor, é possível partir de uma perspectiva de saber “de que

modo e por que os indivíduos estão ligados entre si, constituindo, assim, configurações dinâmicas específicas” (p. 213).

Dentro dessa conjuntura, o conceito de configuração pode ser pensado como uma formação social, cujas dimensões podem ser de tamanhos variados, como um grupo de jogadores de cartas, uma sociedade de vendas de produtos naturais, uma sala de aula, uma cidade, uma nação, em que os indivíduos estão ligados uns aos outros por modos específicos de relações. Elias (2001) evidencia como central as redes de interdependências que faz com que cada ação dos indivíduos dependa de uma série de outras coisas, colocando sempre em jogo, por sua vez a situação do jogo social. E em relação ao conceito de interdependência diz,

Como um jogo de xadrez, cada ação é decidida de maneira relativamente independente por um indivíduo representa um movimento no tabuleiro social, jogada que por sua vez acarreta um movimento de outro indivíduo – ou, na realidade, de muitos outros indivíduos –, limitando a autonomia do primeiro e demonstrando a sua dependência. (ELIAS, 2001, p. 158).

A imagem que pode destacar o processo de relação em cadeia é a do próprio tabuleiro de xadrez, que para o autor cada modalidade variável pode ser longa, complexa e coercitiva. Dessa maneira, as estratégias de jogo são fundamentais em se tratando das negociações que perpassam a dinâmica de construção de espetáculo de uma entidade. A imagem produzida pelos membros das entidades é sempre aquela imaginada, ou seja, que não é real, mas é esse tipo de apresentação que ganha visibilidade no universo da comercialização dos bens de consumo e dos patrocinadores de empresas privadas e do governo do Estado.

Nesse sentido, há uma visão colonizadora dos indígenas exibidas em grandes estruturas alegóricas, com seres e animais que habitam os rios e florestas, sendo que essa exaltação é complementada com as letras das toadas, performances dramáticas, composições alegóricas e por outro lado, ocorre uma exposição romantizada da vivência dos caboclos amazônicos, como se fossem uma extensão da natureza, sem problemas e conflitos sociais. Os artistas aparecem apenas como executores desses tipos de trabalho, isto é, eles constroem aquilo que é dito pelos membros das entidades que são encarregados de projetar o tema e os subtemas de cada noite de apresentação.

Diante desse contexto, o Festival Folclórico de Parintins pode ser visto como o precursor da formação social, pois a partir do momento em que as Associações Folclóricas de Boi-Bumbá se organizam institucionalmente, surge a emergência da profissionalização dos artistas e se desenvolvem as dinâmicas dos contratos das mãos-de-obra especializadas. Nesse aspecto, o processo da *parintinização* serve como base para refletir sobre grande parte dos universos que

englobam as festas populares e as suas redes contratuais e trocas de saberes. Por meio do detalhamento das especialidades artísticas é possível identificar que um determinado trabalho congrega categorias distintas de redes de produções, por exemplo, a equipe do artista de ponta encarregada na construção de alegoria congrega diferentes redes de especialidades, como de desenhistas gráficos, soldadores, marceneiros, escultores, revestidores, pintores e auxiliares.

Dentro de uma perspectiva, Elias (2015) exemplifica que nas sociedades de mercados locais, onde existem pequenas divisões de trabalhos, com cadeias limitadas de interdependência e com níveis de qualidades de vida extremamente baixos, podem designar sociedades com redes sociais de longo alcance, “com grande variedade de profissões especializadas, longas cadeias de interdependência e um nível de vida relativamente alto” (p. 174). Este é um tipo de acontecimento muito comum, pois assinala as diferenças existentes entre as configurações. Em se tratando especificamente das redes de especialidades do Festival Folclórico de Parintins e das subredes internas de dentro das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá podemos perceber que elas não são fechadas entre si mesmas, mas que estão conectadas com outras redes de produção, como redes de alegorias, redes de fantasias, redes de coreografias, rede de artes cênicas ou podem também está relacionada a redes externas por meio de micros e macros fluxos de trabalho artísticos. As subredes de alegorias, por exemplo, atuam em função da materialização do trabalho alegórico, mas quem assina e tem o nome divulgado na arena o Bumbódromo é o artista de ponta.

O trabalho de construção alegórica coordenado pelo o artista de ponta está ligado à rede do artista de fantasia. Esse artista também tem a sua equipe que perpassa pelo trabalho do especialista em soldagem e revestimento de papelão e depois para as técnicas da tecelagem e colagem manual, denominada ainda de equipe de decoração. Os artistas de fantasias, ao mesmo tempo são responsáveis pelas indumentárias dos tuxauas, itens individuais, vaqueirada, pois dominam a tessitura de diferentes formas de confecção e do utensílio de materiais. Eles executam os projetos repassados pela Comissão de Artes e Conselhos de Artes que especificam informações detalhadas sobre o que precisam que sejam materializados, do mesmo modo avisam compartimentos de trabalhos que cada artista irá trabalhar nos galpões, além da disponibilização dos materiais para iniciarem as atividades.

Essas equipes dos artistas de fantasias estão relacionadas com os trabalhos dos coreógrafos que criam as coreografias das toadas feitas pelos os compositores, especialmente para os módulos temáticos. As danças apresentadas na arena do Bumbódromo interagem o

tempo inteiro com o cenário alegórico, mas para isso, os coreógrafos necessitam das fantasias elaboradas pelos artistas e que muitas vezes tem que adequar a movimentação coreográfica ao modelo da fantasia. A sintonia de trabalho entre os dois especialistas tem que ocorrer para que não haja imprevisto no momento da apresentação da *performance dramática*, até porque já aconteceu diversas vezes de o coreógrafo produzir a coreografia e de não ser executada perfeitamente por causa do tamanho da fantasia.

Existe um coreógrafo contratado pelas associações para treinar os itens individuais que concorrem pontos, como cunhã-poranga, pajé, rainha do folclore, porta-estandarte e sinhazinha da fazenda. São os artistas de fantasias que criam as indumentárias desses itens e para isso são comprados materiais especiais e os detalhes para a confecção, incluindo, os retoques finais podem levar em torno de algumas semanas. Durante a pesquisa, um membro de uma das associações de boi-bumbá me informou que o material era comprado de um fornecedor do Rio de Janeiro e que uma pena de faisão custava aproximadamente 250 reais. Essa associação fez uma articulação interna e o presidente no mês de setembro de 2017 foi comprar na China, ou seja, diretamente do vendedor os materiais e com todos os impostos cobrados, baixou para 75 a 80 reais. Uma compra que fechava em torno de 700 a 800 mil baixou para 300 mil, mas devido à falta de documentação da empresa contratada para realizar a compra, essa mercadoria foi apreendida e ficou presa durante um ano. Para o festival de 2018 foi preciso pagar uma multa para a liberação do material que não foi baixa, mas em compensação o material foi liberado mais cedo para a realização do trabalho em galpão, mesmo com todos os imprevistos algumas atrasadas foram quitadas.

Esses itens surgem das alegorias produzidas pelos artistas de ponta e vestem as indumentárias feitas pelos artistas de fantasias, é comum a cunhã-poranga aparecer de uma alegoria da *Lenda Amazônica*, o pajé de uma alegoria do *Ritual Indígena*, a rainha do folclore de uma alegoria de *Figura Típica Regional* e a sinhazinha da fazenda da *Celebração Folclórica*. Tanto o nome do artista de alegoria quanto do artista de fantasia é mencionado pelo o apresentador na arena do Bumbódromo, quando o “item” faz a sua exibição individual para os jurados. Durante esses atos representativos atuam também os participantes que compõem os cenários alegóricos treinados pelos artistas especialistas em artes cênicas. Essas redes de artistas têm que estar em consonância com os artistas de fantasias e com os artistas de alegorias, pois geralmente se apresentam em uma altura de 5 a 10 metros que são montados e desmontados na arena do Bumbódromo.

Dependendo dos fluxos culturais de produção e dos acordos de contratos, determinados artistas podem desenvolver funções diversas, ou seja, se em certos lugares eles fazem parte de uma rede de especialidades, em outros exercem a função de lideranças para coordenar uma equipe de especialistas. Norbert Elias (2015) diz que as configurações sociais são constituídas por teias de interdependências de pessoas e em se tratando das especialidades dos artistas essas cadeias ficam ainda mais afloradas durante o processo de execução de trabalho, como por exemplo, as funções podem ser descritas em diversos níveis hierárquicos: nível 1 – Presidente, Vice-Presidente, membros da Comissão de Artes e do Conselho de Artes e de outros departamentos da Associação Folclórica de Boi-Bumbá; nível 2 - Artistas de Alegorias, Artistas de Fantasias, Artistas Coreógrafos, Artistas de Artes Cênicas; nível 3 – Soldadores, Marceneiros, Desenhistas Gráficos, Escultores, Revestidores, Auxiliares, Pintores, Artesões, Costureiras; nível 4 – dançarinos de tribos indígenas, brincantes de torcidas organizadas, brincantes dos módulos cênicos, brincantes da vaqueirada, dentre outros. Nesse sentido, os agentes através das suas interdependências e do modo como as suas ações se interpenetram e formam determinados tipos de configurações.

Nesse sentido, Elias (2001) analisa como as redes de interdependência estavam engendradas nas extremidades das relações sociais. O autor deixa claro que na estrutura, o mandato do rei e a sociedade de corte eram pautados pela lógica do prestígio, da representação e da dependência ao *habitus* cortesão. As habitações e a etiqueta se apresentavam como elementos definidores de distinção social. A distinção é aqui entendida como elemento chave para explicar a estrutura de dominação da sociedade de corte e a força coercitiva que a adesão a conduta social de um determinado grupo exerce sobre seus pares.

Dentro da linha de pensamento de Elias (2001), as Associações Folclóricas de Boi-Bumbá podem ser caracterizadas como sociedades de corte pelo fato de os mandatos dos presidentes instituírem redes de interdependências que asseguram domínio e o prestígio de quem governa e de algumas pessoas específicas que estão ao seu redor. Essas sociedades de corte das associações não podem deixar de serem pensadas como lugares de centralização de poder e que comportam uma configuração que está ligada extremamente a elite. As relações recíprocas estabelecidas com os artistas servem também para sustentar esses lugares de dominação e por isso que muitas vezes quando os artistas são questionados sobre a precarização do trabalho, acidentes diversos e problemas de saúde ficam em silêncio ou camuflam as irregularidades quando há fiscalização do Ministério do Trabalho nos galpões. Muitos

necessitam desses empregos e por isso são obrigados a vender as suas forças de trabalho. Mesmo as entidades pagando por demanda de trabalho, sempre que esses artistas quando precisam de recursos financeiros para gasolina para locomoção ou alimentação conseguem de 30 a 50 reais com os membros das comissões e conselhos de artes e que podem ser descontados dos valores de pagamentos. Por outro lado, esses artistas têm interesses em se manter em suas funções, pois muitos não têm empregos fixos e os que não são artistas de ponta almejam chegar a esse patamar, é como se fosse o ápice da carreira para quem trabalha com produção artística.

Dessa forma opta-se por alinhar essa discussão com as análises de Foucault (2017), que enfatiza que o poder é uma prática construída historicamente, com formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. Nesse contexto, o poder está localizado em diversos lugares, exercido por indivíduos, grupos, instituições, estado, ou seja, os poderes se preenchem em níveis variados e em pontos diversos das redes sociais que são integrados ou não ao Estado. Segundo o autor, existem múltiplas formas de dominação que podem se exercer na sociedade “não o rei em sua posição central, mas os súditos em suas relações recíprocas: não a soberania em seu edifício único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no social” (FOUCAULT, 2017. p. 161).

Foucault (2017) afirma que é necessário descentralizar as análises para ter compreensão dos problemas de dominação e da sujeição. Para isso, impõe alguns caminhos metodológicos que acho necessário ressaltar três deles: primeiro, “captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, lá onde ele se torna capilar; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais” (p. 161); segundo, “ao invés de perguntar como o soberano aparece no topo, tentar saber como foram constituídos, pouco a pouco, progressivamente, realmente e materialmente os súditos, a partir da multiplicidade dos corpos, das forças, das energias, das matérias, dos desejos, dos pensamentos, etc” (p. 162); terceiro, “o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia”. (p. 162).

Essas três precauções apontadas pelo o autor orienta o trabalho para a questão da dominação, dos operadores materiais, das formas de sujeição, dos usos e das conexões da sujeição pelos sistemas locais e mecanismos estratégicos. As associações de boi-bumbá captam recursos financeiros de vários seguimentos e a partir do momento que ocorre uma eleição e se tem um presidente eleito ele monta a sua equipe, ou seja, pessoas que ele irá atribuir os cargos e funções administrativas. Há muita negociação envolvida, existem pessoas que possuem cargos, mas claramente não executam trabalhos práticos nas associações e existem aqueles que

estão no poder que usufruem de recursos financeiros e, outros recebem apenas aquilo que está descrito em seus contratos.

Dentro dessa perspectiva, os artistas se encontram em posições muito demarcadas e com afazeres distribuídos conforme com os contratos realizados. Esses indivíduos trabalham de acordos com as posições sociais que eles ocupam nesses espaços, sejam elas com contratos formais assinados ou contratos informais. Por essas práticas de relações e negociação que perpassam o poder e que estão distribuídas em inúmeras redes, onde os indivíduos exercem e materializam interações pessoais, impessoais e até formas institucionalizadas com operações mais restritas.

3.6 – Uma possível decadência dentro do fluxo de trabalho: situação social do grupo Wãnkõ Kaçaueré

Durante o tempo que acompanhei o grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré na cidade de Manaus, foi possível observar algumas situações de possíveis decadências muito relacionadas a problemas e situações que o grupo vivia durante as negociações e os fluxos de trabalhos artísticos. É oportuno mencionar que nem sempre a condição de prestígio é o contrato estabelecido, mesmo mantendo a relação de trabalho com uma determinada entidade, o grupo precisa demonstrar uma *performance dramática* que se diferencie dos grupos que concorrem nos mesmos espaços de atuação. Esse tipo de situação contribui para que as próprias lideranças se posicionem muitas vezes de maneira contraditória durante o processo de realização do espetáculo.

Essa dinâmica de contratos temporários estabelecidos entre as entidades com os grupos de dança, faz com que esses artistas vivam em um ambiente de ambiguidade e de negociações constantes. Situação que colabora para que esses grupos criem um discurso que não condiz com as suas realidades sociais, é como se quisessem demonstrar para o outro que vivem uma condição de prestígio o tempo inteiro. Por isso, que o pesquisador deve estar atento para saber lidar com determinadas situações durante o trabalho de campo, me reporto ao pensando epistemológico de Bourdieu (1997), que diz que as relações de pesquisas se constroem por meio dos contratos estabelecidos nos espaços pelos quais os agentes interagem.

No espaço social estão os agentes, as agências e as coisas que fazem parte do campo de pesquisa. Nesse contexto, as relações são estabelecidas e cada agente orienta seu sentido de pertencimento, seguindo uma identificação mútua entre seus pares, de acordo com o “campo” do qual fazem parte. Bourdieu (1997) propõe uma grande ruptura sobre essa questão da

interpretação dando ênfase a fala do agente social, no caso a entrevista deve fazer sentido para ambos: agente e pesquisador, sobretudo, o direcionamento que o próprio campo irá tomar e nessa conexão no campo aparecerá mecanismo teórico fazendo uso da reflexividade metodológica. Diante disso, o autor diz,

Ainda que a relação de pesquisa se distinga da maioria das trocas da existência comum, já que tem por fim o mero conhecimento, ela continua, apesar de tudo, uma relação social que exerce efeitos (variáveis segundo os diferentes parâmetros que podem afetar os resultados obtidos) [...] Só a reflexividade, que é sinônimo de método, mas uma reflexividade reflexa, baseada num “trabalho”, num “olho” sociológico, permite perceber e controlar no próprio campo, na própria condução de entrevista, os efeitos da estrutura social na qual ela se realiza. (BOURDIEU, 1997, p. 694)

Contudo, Bourdieu (1997) aparentemente dá muita importância a reflexividade para a compreensão do trabalho etnográfico, deixando visível à interpretação do pesquisador sobre o grupo estudado. O uso desse método proporciona o controle de determinada situação ou até mesmo negociação no campo. A reflexividade é um ato baseado no olhar sociológico de perceber e controlar, os efeitos em que a entrevista se realiza. Nesse sentido, a construção da relação se dá através de uma maneira não violenta, ou tentar pelo menos reduzir ao máximo de violência simbólica. Cabe ao pesquisador controlar as suas finalidades em relação à pesquisa e, sobretudo, sobre o entrevistado, sem causar nenhuma ilusão e muito menos uma proporção sem controle da eficácia da sua ação.

Diante desse contexto, as situações e problemas sociais do grupo Wãnkô Kaçaueré me fizeram refletir sobre as próprias condições dos artistas nessas dinâmicas de trabalho. Em 2016, por exemplo, Fabiano Alencar não tinha certeza do deslocamento, devido aos cortes de recursos do Estado para as festas populares do Amazonas, a viagem era incerta até mais ou menos cinco dias antes do início do espetáculo. No ano seguinte, o Festival Folclórico de Parintins volta a contar com o apoio do Governo do Estado do Amazonas, sendo assegurados R\$ 4 milhões para a realização do evento. Desse montante, R\$ 2 milhões foram destinados para cada uma das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, Garantido e Caprichoso, ou seja, um R\$ 1 milhão para uma das duas. Os outros R\$ 2 milhões restantes foram designados para a estrutura da festa. Outros patrocínios também foram confirmados como o da multinacional Coca-Cola, Eletrobrás, Correios, dentre outros.

Nessa conjuntura de liberação de verbas e patrocínios, era negociado também o contrato de trabalho do grupo com a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Nesse ano, a minha viagem para acompanhar o grupo parecia ocorrer de modo mais concreto, até porque eu já

conhecia as pessoas do grupo e a liderança que negociava os contratos. Foi um ano que fiquei mais afastada do grupo por conta de problema de saúde pessoal, diferente de como eu havia feito em 2016, acompanhado o grupo em diversas apresentações de trabalho. No início do ano, o grupo foi indicado pelo Grupo Regional Festa do Carimbó, localizado na cidade de Santarém (PA) para fazer figuração da novela “A força do Querer” de Glória Perez, que teve algumas cenas gravadas na Vila de Acajatuba e no Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA), em Manaus. O grupo foi escolhido para apresentar uma variedade rítmica, no caso o ritmo do carimbó que fazia parte do contexto das cenas.

No total participaram 23 dançarinos do grupo que se revezavam nas gravações. Teve também a participação na novela de uma atriz e humorista, Rosa Malagueta, que inclusive viajou para o Rio de Janeiro para interpretar na trama uma paraense, chamada Neide. Na ocasião o grupo também fez divulgação do Boi-Bumbá Garantido, distribuindo camisas e CD para os atores e diretores que participavam da novela. A própria página da Associação Folclórica do Boi-Bumbá fez uma postagem a respeito da atuação do grupo, evidenciando que ele fazia parte do quadro oficial de artista do boi.

Mesmo desde 2013, o grupo Wãnkõ Kaçaueré participando do espetáculo do Festival Folclórico de Parintins pela Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, todo ano tinha que articular o processo de contrato, ir até os diretores, realizar ligações para o presidente e se destacar entre os grupos que concorrem aos mesmos espaços de trabalho. Nesse sistema, o grupo fica sempre em uma condição de vulnerabilidade de não efetivar o processo de circulação. Por isso que Fabiano Alencar sempre dizia que o grupo dançava no festival, mas era de quem fizesse a melhor proposta de contrato. Nesse ano, no mês de janeiro já ficou definido que o grupo Wãnkõ Kaçaueré continuaria no Boi Garantido e faria a sua participação defendendo o item “coreografia” e acompanhando de itens nos atos de suas apresentações na arena do Bumbódromo.

Depois de quatro meses da participação do grupo Wãnkõ Kaçaueré na novela, o companheiro de Fabiano Alencar e considerado o seu “braço direito”, Henry Carlos faleceu por problemas graves de saúde. Durante o velório os participantes do grupo lembraram que ele era considerado o “paizão” e sempre aconselhava os dançarinos sobre determinadas questões que aconteciam em suas vidas. Fabiano Alencar fez uma postagem dizendo que o grupo manteria as suas atividades por ser também uma vontade do Henry Carlos. No início do mês de junho fui ao ensaio do grupo no CSU para conversar com Fabiano Alencar e com as pessoas que

participavam dos treinamentos. Naquele momento era um dos coreógrafos internos do grupo que assumia a função de organizar os ensaios e repassar as coreografias. Alguns dançarinos que dançaram em 2016 saíram do grupo porque pretendiam seguir novas experiências e muitos não compartilhavam da maneira como a liderança do grupo conduzia determinadas situações, isso fez com que outros dançarinos adentrassem ao grupo.

Conversei um pouco com Fabiano Alencar e ele comentou sobre a sua vida pessoal e da maneira como ele estava resolvendo algumas questões, sempre com lágrimas nos olhos, chorou ao relatar os seus problemas pessoais e como sempre fez um discurso de exaltação do grupo e dos seus dançarinos. Acertamos um dia de entrevista e para eu acompanhar um pouco da sua rotina de trabalho, que a princípio foi uma sugestão dele, no qual me falou que tinha material do grupo que queria me mostrar. No dia combinado ele não atendeu mais as minhas ligações e nem respondeu as minhas mensagens. Ficou num silêncio que fui entender apenas depois de algumas semanas quando fiz a viagem a Parintins para encontrar o grupo.

3.7 – O desencontro com o grupo Wãnkõ Kaçaueré e o encontro com outros grupos de dança

Em 2017, segui para Parintins no Barco Ana Carolina II, na companhia de dois amigos, Denis Pereira e Ney Coutinho na tentativa de encontrar o grupo que já se encontrava na cidade, conforme informações nas redes sociais. A minha preocupação maior era encontrar o grupo Wãnkõ Kaçaueré, sobretudo, Fabiano Alencar. Para a minha surpresa quando desci do barco no Terminal Portuário de Parintins, Fabiano Alencar se encontrava aguardando um amigo, na parte lateral do prédio do porto. Pediu para eu ligar meia hora depois, disse que o grupo ia ensaiar à tarde, mas não me falou exatamente o local. Quando cheguei à residência da minha irmã Oriane Batalha, liguei e ele continuou não atendendo as minhas ligações e nem respondendo as minhas mensagens. Tentei contato com o Presidente do Boi Garantido, Adelson Albuquerque, mas também não obtive resposta. Como se trata de uma associação e, o grupo pertencia naquele momento ao quadro de artista contratado para participar do espetáculo, achei que seria uma alternativa ter acesso ao Wãnkõ Kaçaueré pela autorização do presidente.

Depois dessas tentativas, resolvi entrar em contato com as pessoas que participaram do campo da minha dissertação e por eles tive acesso aos outros grupos de dança que participam da associação. A Juciara Matos, coordenadora da “Companhia de Dança Garantido Show” sempre se mostrou muito prestativa em relação a minha pesquisa. Em vários momentos me

acionou através de redes sociais para comentar sobre a situação da companhia, que foi criada dentro da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido e por essa questão se encontra totalmente ligada às atividades do boi que ocorrem em Parintins. A Companhia de Dança Garantido Show tem interesse de se desvincular da associação e se firmar como uma empresa prestadora de serviço e até mesmo concorrer em editais para incentivos culturais, isso não quer dizer que a companhia queira se afastar da associação, mas que isso ajudaria a criar um pouco mais de independência.

Para isso, os coordenadores do grupo começaram a negociar com candidatos a mandatos políticos locais, com a pretensão de receberem apoio, inclusive de patrocínios nos momentos que o Boi Garantido não está em atividade. Eles também fizeram uma catalogação de dados sobre a história do grupo com a pretensão de posteriormente organizarem um livro a respeito da Companhia de Dança Garantido Show. Foi Juciara Matos que gentilmente me levou até o grupo Ágata de Presidente Figueiredo, naquele momento realizava ensaios na quadra do curral. Katiúscia Nunes, coordenadora e dona do grupo. É ex-dançarina do Boi Garantido e já me conhecia de uma viagem que fiz a Presidente Figueiredo, na ocasião encontrei de forma rápida com o grupo que ensaiava na praça da cidade. Katiúscia Nunes é professora de uma escola estadual e em paralelo a esse trabalho coordena o grupo Ágata e recebe apoio do seu esposo em relação à organização do grupo.

O grupo de dança Ágata foi criado em 2005 pela professora Katiúscia Rodrigues. É especialista em dança indígena, principalmente na categoria que se enquadra ritual indígena, além do grupo existe na cidade de Presidente Figueiredo o grupo Jgadem e Pássaro Galo da Serra. Desde 2007, o grupo Ágata disputa o Festival Folclórico de Presidente Figueiredo, como também começou fazer algumas participações no Festival Folclórico de Parintins, pela Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Em 2017 foi convidado para integrar como grupo oficial para apresentar *performance dramática* os três dias de disputa, na arena do Bumbódromo. Esse grupo não possui contrato com a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, ele mesmo arca com as suas despesas para ir ao festival através de patrocínios de empresários da sua cidade.

Em 2017, o grupo foi patrocinado por um empresário, amigo da coordenadora. Essa pessoa que não gosta do nome revelado, arcou com o aluguel do barco e comprou alimentação por mais ou menos 10 dias, ou seja, os dias que o grupo passaria em Parintins. A viagem de ônibus de ida e volta de Presidente Figueiredo a Manaus foi patrocinada pela prefeitura.

Katiuscia Nunes afirma que não possui nenhum contrato com a associação e que faz tudo por amor à dança, mas que gostaria que o “boi” valorize o grupo por se tratar de um trabalho artístico. Segundo a coordenadora, existem alguns problemas que podem ser considerados menores do que os próprios recursos de financiamentos, mas que muitas vezes se tornam graves e difíceis de resolver, como por exemplo, quando um integrante do grupo adoece durante os dias da viagem ou dias que o grupo permanece em Parintins para cumprir a agenda de ensaios técnicos, para esse problema, a associação não disponibiliza dinheiro para remédio e nem a logística para levar ao hospital. Remédio, água para beber e alimentação é por conta do grupo, ou seja, problemas internos que a coordenadora tem que resolver porque os integrantes estão sob sua responsabilidade.

No ano anterior, o grupo Ágata de Figueiredo apresentou a dança dos macacos vermelhos e a coreografia foi a mais elogiada do festival, praticamente deu o título ao Boi Garantido, dando a possibilidade também da circulação do grupo para outros lugares do estado. Em 2017, o grupo ficou nos 10 dias em um barco fretado no porto da Cidade Garantido. Depois da conversa que tive com a coordenadora Katiuscia Nunes do grupo Ágata, Juciara Matos me levou aos integrantes do Grupo Regional Festa do Carimbó. Segundo Ricardo Campos, o Grupo de Dança Regional Festa do Carimbó de Santarém (PA) foi criado em 1993, no Bairro de Aldeia. Iniciou treinando com 24 pares, sendo 12 homens e 12 mulheres. O Grupo Festa do Carimbó tem como característica a dança do carimbó, mas dança também outros ritmos regionais. Durante o ano realiza quatro deslocamentos de apresentação de trabalho em eventos de grande proporção, como o Festival Folclórico de Parintins (AM), Festival Folclórico do Carimbó de Santarém (PA), Festival dos Botos de Alter do Chão (PA) e Festival da Mandioca de Monte Alegre (PA), além de festas juninas ocorridas no município, como festas nas comunidades rurais e em festas de quadras na própria cidade.

A Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido contrata para o festival dois coreógrafos do grupo, eles são os únicos que recebem os pagamentos e tem a responsabilidade de ensaiar a coreografia para dançar em Parintins. A parceria ocorre desde quando Chico Cardoso e Fred Goés (coordenadores da Comissão de Artes na época) foram participar do Festival do Carimbó em Santarém, viram o grupo e resolveram contratar. Em Parintins o Grupo Regional Festa do Carimbó dança no módulo “Figura Típica Regional”. O grupo ficou nos 10 dias no Centro Educacional Infantil Alvorada, Escola Pública Municipal, dormindo em colchão inflável e

almoçando na Escola de Artes Paulinho Faria, que fica localizada quase em frente ao curral do Boi Garantido. Em relação ao grupo, Samuel Tiago, enfatiza:

O grupo é por nossa conta porque o grupo funciona em Santarém e a gente junta à turma que tem disponibilidade para viagem e para fazer o trabalho. A dispensa como passagem e hospedagem é por conta do boi. A gente fica em uma escola e temos que trazer nossos colchonetes de ar e tal. Tem horário de alimentação, o café é oferecido na escola e o almoço é serviço na escola de artes. A gente tem interesse de participar aqui pela visibilidade que o Festival Folclórico de Parintins abrange. Porque em Santarém a gente vive de cultura o ano inteiro. Aqui a gente faz defende o item Celebração Folclórica e a Figura Típica Regional. Acho que é preciso muito mais atenção para os grupos que vem de fora, principalmente a questão da logística e estrutura. O pouco que dão a gente tenta levar até o fim, mas seria melhor melhorar a acomodação e alimentação. A gente cria a coreografia e aqui mostrados e nos inteiramos com os outros grupos. (Samuel Tiago, 2017).

Dessa forma, o festival Folclórico de Parintins é considerado como uma possibilidade de trabalho para esses grupos que tem como objetivo a circulação, por isso que a presença no festival faz com que esses grupos intensifiquem os seus fluxos. Existe também a questão de repassar uma mensagem de prestígio performático para o público que assiste as três noites de espetáculo na arena do Bumbódromo, seja em Parintins ou em outros lugares do Brasil. Prestígio performático no sentido que os artistas que executam mão-de-obra especializada não gozam de determinados prestígios, o que pode ocorrer com aqueles que conseguiram ingressar através de cargos dentro dos departamentos da associação ou demais coordenações.

A participação do grupo executor da mão-de-obra especializada em Parintins pode ser descrita de três maneiras, primeiro a aceitação do trabalho ocorre por uma questão econômica em decorrência do contrato assinado ou até mesmo da possibilidade de contrato; segundo por intermédio da aquisição de um capital cultural de trocas de saberes e conhecimentos, pois são grupos que executam vários tipos de danças com inúmeras classificações; o terceiro é um capital simbólico de honra e prestígio (BOURDIEU, 2010). Assim, a participação de um grupo de dança no espetáculo está relacionada à posição de prestígio no sentido de ocupação de um espaço, sendo que esse prestígio é definido de acordo a aceitação da *performance dramática* que ele apresenta.

Há um interesse por aquilo que ocorre dentro da arena do Bumbódromo, o que é chamativo e o que causa euforia no público? São coreografias perfeitas com saltos e desenhos geométricos bem executados ou que apresente uma *performance dramática* com passos sincronizados. Se o grupo consegue que o público grite e aplauda a sua apresentação e os jurados atribuam uma nota máxima ele consegue a sua condição de prestígio performático. E pode ganhar de bônus de fazer parte do quadro oficial de artista da Associação Folclórica do

Boi-Bumbá, mas o tipo de relação e tratamento permanece o mesmo, como ocorreu com o grupo Ágata em 2016, quando apresentou a coreografia da Lenda dos Macacos Vermelhos. Fazer parte do quadro oficial de artistas da entidade quer dizer que o grupo fechou parceria por dois ou três anos na mesma associação.

Nos bastidores dos grupos de dança ouvi reclamação sobre o tratamento que eles recebem das associações. Em síntese, pode-se refletir que essa festa popular comporta uma estrutura de espetáculo voltada para o público de elite, principalmente para os que assistem dos camarotes, políticos, autoridades, empresários, artistas de TV e para as redes de comunicação. Os artistas que não fazem parte dessa realidade social e precisam divulgar os seus trabalhos têm que ocupar esses espaços, como por exemplo, brincando na batucada, ensaiando em tribos indígenas, figuras típicas regionais, quadros cênicos, vaqueirada, torcida organizada e outros apresentados na arena do Bumbódromo.

Em relação à questão da inserção dos espaços das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá existe também uma estratégia estabelecida por meio do contrato com pessoas que estão em posição de decisão ou aqueles que fazem parte de uma determinada associação de outros espetáculos amazônicos, sendo que os membros que fazem parte dos quadros das diretorias de associações ou agremiações almejam ocupar um espaço em Parintins. Quando encontrei Fabiano Alencar no porto ele estava acompanhado do diretor de Artes do Boi-Bumbá Corre Campo de Manaus que esperavam um cantor de toada do boi-bumbá. Naquele momento também ele queria dar atenção aquela pessoa por estabelecer um contrato de trabalho com a Associação Folclórica Boi-Bumbá Corre Campo.

Durante a segunda noite do Festival Folclórico de Parintins, o grupo Wãnkô Kaçaueré fez a sua apresentação na arena do Bumbódromo e a *performance dramática* foi comprometida por causa da redução da toada, pois o grupo pretendia exibir o nome do grupo escrito por uma junção de letras, cada uma demonstrada por um determinado dançarino e a palavra não se formou de modo correto. No período do festival tudo é feito com muita rivalidade entre as duas Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, o boi adversário praticamente não admite erros por ser algo fundamental para ganhar o título de campeão. Tudo é motivo de muitos rumores e ocorreram muitos “memes”³⁶ sobre a imagem do grupo produzida durante o espetáculo.

³⁶O termo é bastante conhecido e utilizado no "mundo da internet", referindo-se ao fenômeno de "viralização" de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, dentre outros, que se espalhe entre vários usuários rapidamente.

Os próprios dançarinos do grupo se pronunciaram nas redes sociais em relação ao ocorrido, afirmando o descontentamento com a diretoria, dizendo que foram meses de dedicação, noites sem dormir ensaiando e construindo a coreografia para serem humilhados daquela forma pelo próprio boi. Na madrugada dessa mesma noite, Fabiano Alencar fez uma transmissão ao vivo pela rede social explicando o ocorrido e demonstrando a sua própria indignação.

Cada dançarino se esforçou muito, nós gastamos muito em Manaus, com passagem de ônibus, água, lanche, gelo. Machucaram-se! Praticamente demos a nossa vida para tudo isso porque realmente gostamos demais de fazer, infelizmente nós não podemos mostrar o nosso trabalho na arena, pelo simples fato do boi ter extrapolado o seu tempo. Colocaram a gente e não podemos mostrar a nossa coreografada completa, os nossos dançarinos estão muito triste pelo simples fato de nós não conseguimos mostrar o nosso trabalho. Dói muito porque prometemos para a galera vermelha e branca que espera o wãnkõ por ser um grupo que sempre traz novidade. É uma decepção muito grande, mas estou vindo aqui esclarecer que não foi culpa nossa. (Fabiano Alencar, 2017).

Fabiano Alencar faz uma justificativa para o público do ocorrido com a coreografia e deixou aflorar uma questão ouvida apenas nos bastidores que é da precarização do trabalho e das condições que os grupos se submetem para produzirem as coreografias. Uma semana antes do grupo de dança se deslocar para Parintins, o Wãnkõ Kaçaueré intensifica os ensaios e adentra até na madrugada para que todos os dançarinos tenham domínio e se sintam seguros para desenvolverem os saltos. Há distribuição de lanches para os dançarinos e é feita uma logística para conduzir as pessoas que residem distantes do local de ensaio, pois as linhas de ônibus circulam até meia noite na cidade.

Eu Fabiano Alencar peço desculpa porque tenho certeza que cada dançarino meu estava com muita vontade de fazer o melhor, a gente não quer ser melhor do que ninguém, simplesmente fazer o nosso trabalho, ser reconhecido e ser tratado como pessoa. A noite que foi colocada na nossa mão era a terceira e depois ficou para a segunda, não deu certo. Quero agradecer a minha família, a cada coordenador, cada um que gastou dinheiro para a sua passagem que muitas vezes ajudou comprar o gelo para os ensaios. (Fabiano Alencar, 2017)

No dia seguinte foi retirado o vídeo da página e os comentários dos dançarinos. A diretoria do Boi Garantido alegou que se tivessem a intenção de prejudicar o grupo não teriam contratado para dançar pela Associação Folclórica de Boi-Bumbá. Na terceira noite foi dada uma nova chance para o grupo se apresentar na arena do Bumbódromo, mas a *performance dramática* que tinha como novidade e exibição das letras ainda foi exibida de maneira errada. O que vale ressaltar também que o grupo Wãnkõ Kaçaueré vivia um momento de decadência e que se encontrava em fase de reorganização interna, devido ao falecimento do Henry Carlos.

O próprio afastamento do Fabiano Alencar pode ser pensado dessa maneira, por mais que ele tenha dado andamento nos ensaios, todos os integrantes do grupo sentiram a perda do Henry Carlos, inclusive muito me perguntaram sentimentalmente das entrevistas que eu havia feito com ele sobre a dinâmica do grupo. Então, essa questão de dizer e mostrar o prestígio performático do grupo é muito comum, mas as realidades que esses grupos de dança enfrentam ficam somente nas internas do grupo. Durante os dias de apuração das notas dos jurados, o grupo Wãnkô Kaçaueré recebeu a nota máxima no item “coreografia”, ou seja, o problema das letras demonstradas em arena não foi motivo para alteração das notas da equipe julgadora, talvez questão da decadência do grupo tenha sido mais problema interno do que externo.

Depois do festival de Parintins, o grupo Wãnkô Kaçaueré retornou a Manaus e já começou a ensaiar para a sua apresentação na Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo. Fui aos ensaios e Fabiano Alencar voltou a me procurar e disse que queria disponibilizar mais informação para ajudar a concluir o trabalho. Em Manaus, há outro tratamento porque tenho mais proximidade com a diretoria e o grupo não disputa um espaço por meio de uma intensa rivalidade como ocorre em Parintins. E talvez o grupo também receba o maior recurso financeiro, pelo fato de não gastar tanto em ensaio e logística.

Depois da conclusão desse trabalho, o grupo seguiu o Festival da Canção em Itacoatiara (AM) – FECANI, cuja distância em linha reta entre Manaus e Itacoatiara (ambas no Amazonas) é de 175,89 km, mas a distância de condução é de 269 km, com duração de quatro horas de viagem. O festival é um evento musical que agrega diferentes categorias de pessoas e diversas manifestações artísticas perceptíveis no concurso por meio do campo da poesia, artes plásticas, pintura, artesanato, culinária, artes cênicas, dentre outros (GAMA, 2007). O Wãnkô Kaçaueré participa desse festival dançando em apresentações individuais de cantores de boi-bumbá. A mesma dinâmica ocorre para participar da Festa do Cupuaçu, em Presidente Figueiredo, localizada a 107 km ao norte de Manaus, percurso leva em torno de uma hora e vinte minutos pela rodovia BR-174. O evento é realizado anualmente e reúne atrações conhecidas nacionalmente no cenário musical, durante a festa ocorrem apresentações de cantores de boi de Manaus que alguns dançarinos do Wãnkô Kaçaueré se apresentam.

Para o Festival de Cirandas, localizado na cidade de Manacapuru, com 27.175 habitantes (IBGE, 2010), situada na margem esquerda do Rio Solimões, a 79 km, da capital Manaus. O festival sempre ocorria no mês de agosto, mas em 2017 a sua programação foi alterada para dezembro. O evento divide a população da cidade pelas Cirandas Guerreiros Mura, Tradicional

e Flor Matizada. Fabiano Alencar conseguiu contrato para levar o grupo Wãnkõ Caçaueré para iniciar a apresentação da Ciranda Guerreiros Mura, fazendo uma adequação coreográfica dos saltos com os passos de ciranda. A viagem para Manacapuru foi feita de ônibus por se tratar de um número maior de integrantes e no próprio carro do Fabiano Alencar. Quando os deslocamentos que exigem poucos dançarinos, com participações em bandas, sejam de forró e boi-bumbá, o traslado é feito no próprio carro do Fabiano Alencar, como ocorreu em Itacoatiara e Presidente Figueiredo.

Capítulo IV – Caminhando entre as políticas culturais, eventos e o processo de registro do boi-bumbá do Amazonas

Hobsbawm (1984) referencia o conceito de “invenção das tradições” por meio da questão dinâmica, “incluindo tanto as tradições propriamente inventadas e institucionalizadas, quanto àquelas que surgem repentinamente e da mesma forma se estabelecem, permanecendo tal como as outras, como se sua origem fosse remota, ainda que durem relativamente pouco” (HOBSBAWM, 1984, p. 9). Com essa interpretação, o autor pontua que por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, geralmente regulamentadas por normas e regras publicamente aceitas e podem ser consideradas como reações novas que assumem outras formas de referências de situações anteriores. O foco principal dessa constatação é estudar como as tradições surgiram e se estabeleceram.

O autor evidencia, da mesma forma, que “tradição” deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, principalmente no que se refere às sociedades tradicionais. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. Nesse universo, o passado mencionado impõe regras normalmente formalizadas, por meio de repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante, ou seja, não evita inovações e permite mudar até certo ponto. Diante disso, o costume pode representar um direito adquirido, uma prática defendida pela ação perene, por isso ele não é invariável. De tal forma, que a decadência do costume provavelmente modifica a tradição à qual ele geralmente está associado.

Partindo dessas premissas, Hobsbawm (1984) especifica que em decorrência do processo de Revolução Industrial, as sociedades foram naturalmente levadas a se inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções com frequência maior que antes. Essas dinâmicas funcionam melhor quando transformadas em hábito e procedimentos automáticos ou até mesmo em reflexos, elas necessitam ser imutáveis, que podem de algum modo afetar as exigências necessárias das práticas, a capacidade de lidar com situações imprevistas. “Esta é uma falha bastante conhecida da automatização ou da burocratização, especialmente a níveis subalternos, onde o procedimento fixo geralmente é considerado como o mais eficiente” (p. 11). Nesse sentido, as redes são criadas para facilitar operações práticas que podem ser modificadas ou abandonadas de acordo com as mudanças necessárias.

Diante desse contexto, o autor reflete o conceito de tradição como um processo político e que se fortalece pela reinvenção do passado com fins de reconhecimento e mobilização. Com isso, Hobsbawm (1984) permite compreender a dinamicidade das relações construídas pelos artistas por meio das políticas culturais, incluindo as lutas pelos reconhecimentos de bens culturais, como por exemplo, as formas de expressão em que se referem às categorias de boi-bumbá no Amazonas. O que é permitido pensar também a invenção da tradição como construção de identidades, tanto individuais quanto coletivas, pois elementos engendrados à tradição ganham relevância em decorrência dos saberes adquiridos e transmitidos entre gerações. De tal modo, que essa invenção estaria mais voltada para afirmação das diversidades em ambientes multilocalizados e com objetivos maiores de criar redes em espaços regionais, nacionais e globais (HANNERZ, 1997). Vale mencionar que essas conjunturas são ativadas por demandas de pertencimentos e por luta de garantia de estabilidade permanente ou provisória de existência humana e que se vincula também por intermédio da construção da carreira profissional.

Sem dúvida, esse contexto atravessado pela circulação de pessoas em festas populares tem penetrado trabalhos de produção que se desenvolvem por meio dos objetivos comerciais e estratégicos das entidades. Essas instituições se inventam e se mantêm pelas políticas culturais que resultam em liberação de recursos financeiros para os festivais, como: contratação de mão-de-obra especializada, empresas privadas, divulgação midiática e negociação com as autoridades do Estado. Diante dessa perspectiva, essas entidades seguem modelos de espetáculos que agradam o mercado e são indicativos de valores simbólicos e recreativos, além dos costumes e demonstração de contextos ideais para o universo da comercialização. Esses processos sociais compartilham diversos mecanismos de fatores econômicos, simbólicos e culturais, principalmente quando se tornam visíveis para a comercialização.

Essa dependência das festas populares com o poder público tem engendrado inúmeras transformações sociais, principalmente no que se refere o trabalho de produção artística, adequação para agradar o mercado, negociação com os meios de comunicação e o turismo. Nesse contexto, as festas populares têm impulsionado uma nova configuração e diversos tipos de transformações que visam agregar muitos turistas, em um processo que tem como elemento principal a “espetacularização” das culturas. Esses diferentes formatos em que as festas populares se desenvolvem nos momentos atuais criam sentidos em decorrência do processo da

globalização e pelas invenções construídas, que estão sempre em contato com as tradições das culturas populares, incluindo os trâmites de processo de registro.

Diante dessa perspectiva, esse capítulo além de fazer uma discussão mais teórica sobre as políticas culturais no Estado do Amazonas, expõe também dados etnográficos sobre a minha experiência como pesquisadora dentro do processo de registro das referências culturais do boi-bumbá do médio Amazonas e de Parintins, elencando intervenções da própria autarquia do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN com as empresas contratadas para realizarem os inventários, bem como a análise das diferentes etapas e as suas relações com as entidades administrativas e grupos de diferentes categorias de boi-bumbá, além dos posicionamentos dos artistas para que o registro fosse concretizado.

Diante desse trabalho, os conjuntos expressivos se revelaram como pontos fundamentais para que a pesquisa não se centralizasse em apenas aos bois de Parintins, pois as artes feitas por especialistas se desenvolvem em diversos formatos de produção e campos de atuação, como: danças, cênicas, musicais, cenas teatrais, cenários alegóricos, performances dramáticas e que se expressam em exibições contemporâneas de repertórios culturais e expressões de identidades que extrapolam a Amazônia e seguem para diversos lugares do país. Esses tipos de trabalhos se internalizam com as esferas do mercado e elementos simbólicos em uma aproximação do campo semântico com a arte do entretenimento.

4.1- Cultura e arte/simbolismo: políticas culturais no estado do Amazonas

4.1.1 Cultura

Segundo Oliveira (2003) há diferentes modos de conceituar cultura. Nessa senda, o termo cultura pode ser discutido levando em consideração dois tempos de estudos antropológicos: o primeiro, feito pelos os evolucionistas que ressaltavam cultura no singular, como um amplo processo civilizatório, cumulativo e sem fronteira. Mais tarde, com o processo do trabalho de campo, especificamente, do funcionalismo e do relativismo, “os antropólogos passaram a falar de cultura sempre no plural, como fenômenos ancorados em distintas e isoladas latitudes do planeta, formando sistemas relativamente integrados e autorreguláveis” (p. 171). A ênfase era o trabalho de campo e as descrições densas sobre as diferenças das culturas.

Oliveira (2003), argumenta ainda, que existe um uso a mais do termo cultura muito utilizado entre os antropólogos e sociólogos, principalmente aqueles que têm como objetos as

“sociedades complexas”. “Nessa acepção, cultura é todo conjunto de símbolos que permite a comunicação entre os homens e implica o estabelecimento de obrigações recíprocas e a convergência em termos de crenças e valores” (p. 171). Para o autor, os conjuntos simbólicos engendram diferentes níveis de abrangência, incluindo fenômenos que podem se apresentar em escala “infra societária” (quando se refere aquela cultura peculiar pautada em certas categorias ocupacionais, geração étnica, habitantes ou frequentadores de determinados espaços urbanos), ou se estender a contextos mais amplos, “Inter societários” (como a diplomacia ou o ambientalismo) ou a aspectos transnacionais (como as religiões universais, associações culturais e recreativas e algumas ideologias políticas).

Partindo destas premissas, uma sociedade é composta por múltiplas dimensões culturais, mas nem sempre vive um processo de harmonia e integração, pois em sua maioria, vivem em um sistema de exclusão e conflito por conta das esferas das indiferenças. Dentre esses autores, que trabalham com processos de circulação e significações, é possível destacar Barth (2000) quando diz que “cultura e sociedade estão marcadas pelos questionáveis pressupostos do holismo e da integração: celebram a conexão entre instituições discrepantes, a adequação dos costumes a um dado lugar e estilo de vida e o compartilhamento de premissas, valores e experiências” (p. 106). Esse contexto é tratado pela linguagem do estruturalismo, dando ênfase, sobretudo, aos padrões possíveis de abstrações e visibilidades as heterogeneidades das formas. Para o autor, as realidades pessoais dos indivíduos são compostas de construções culturais e se apresentam de modo consentido e por materiais inevitáveis, nesse caso, o consentimento está fortemente alocado em representações coletivas, como “as linguagens, as categorias, os símbolos, os rituais e as instituições”.

Barth (2000) pensa a cultura como uma realidade construída por meio da forma do aprendizado, ou seja, ela é introduzida em decorrência da experiência que se dá entre as pessoas. Nesse viés, não se deve afirmar que cultura está localizada em um determinado lugar, mas como uma forma de identificar onde está sendo produzida e reproduzida. Essa afirmação do autor de que a realidade é culturalmente construída não resolve a questão de como surgem os padrões culturais e não significa dizer que esses padrões são autônomos e independentes. Segundo ele, assumir esse argumento da construção cultural da realidade aumenta a necessidade de explorar empiricamente a padronização na esfera da cultura e a diversidade das fontes desses padrões. Dito de outra forma, a cultura se caracteriza em uma continuidade complexa e padronizada, pois não pode ser vista como unidade delimitada e homogênea.

Em outro texto, Barth (2005) argumenta ainda, que a cultura está em um contínuo fluxo estruturado e expresso nas interações sociais, o que gera processos de transformação e variação cultural dentro de grande parte dos grupos. O autor convida o leitor a observar a cultura em termos globais e entender que ela apresenta variações contínuas e que pode ser percebida da seguinte maneira, primeiro, em decorrência de uma continuidade complexa que transbordam em seus limites e se difundem de forma diferenciada; segundo, por meio da aquisição das trocas de experiências em que são compartilhados diversos modelos culturais; terceiro, analisar a cultura em estado de fluxo constante. Não há abertura e muito menos paralisação nos materiais culturais, porque estão constantemente em recomposição, devido à experiência trocada entre as pessoas.

Barth (2005) ao enfatizar que devemos pensar os materiais culturais como algo que está basicamente em estado de fluxo e aproxima a sua linha de pensamento de Hannerz (1997), quando evidência a circulação das tradições culturais vinculadas dentro de diferentes unidades sociais. O autor utiliza a noção dos fluxos culturais para destacar que “o caráter não-estrutural, dinâmico e virtual é constitutivo da cultura”. Para ele, é preciso compreender a cultura de duas formas, primeiro, ir além das metáforas para que se tenha um entendimento constante e geral da aquisição cultural; segundo, compreender de forma plural as diversas formas e variações culturais.

Hannerz (1997) afirma que a cultura para se manter em determinado espaço, tem que estar sempre em movimento por meio das redes de pessoas, tem que se inventar, articular e trocar experiência. Isso é possível através do trânsito da cultura em fluxo, seja de pessoas, imagens e significados, que se enriquece e se diversifica de diferentes maneiras. O autor afirma que os fluxos culturais são constitutivos de cultura, essa dinamicidade faz com que tenha uma base ampla de comparações. De acordo com esse entendimento, como já especifiquei no terceiro capítulo, Hannerz (1997) utiliza três conceitos: o que ele chama de “fluxo”, quando ocorre uma reorganização da cultura no espaço durante o processo de reconfiguração de identidade; a “fronteira e limite” podem ser percebidos pelo contrato com as interações e o “híbrido” possibilita visualizar um contexto fronteiriço como um fenômeno transcultural.

Para Oliveira (2009) “a troca cultural não destrói necessariamente uma cultura”, (Oliveira, matéria de jornal publicada em 2009), ao se referir a situação de contato dos indígenas com diversas práticas culturais. Diante desse comentário, pode-se constatar que a cultura, em seus diversos níveis de relacionamentos no que se referem às organizações simbólicas e

produção de significados, pode ser percebida, sobretudo, de forma heterogênea e em decorrência da diversidade de múltiplos processos socioculturais. Baseado nisso, a cultura pode ser pensada como uma rede de significados através dos quais os indivíduos compartilham as suas experiências, constroem e desenvolvem as suas ações.

4.1.2 – Arte/simbolismo

Uma das principais vertentes do campo antropológico tem como parâmetro a questão dos símbolos e nela se destacam alguns autores, dentre estes: Clifford Geertz (1991) e Victor Turner (2005). A matriz ritual que rege a questão simbólica visa à compreensão da vida social por meio de modelos de diferentes sociedades, no qual pensaria o procedimento social a partir no mecanismo ritual. Dentro deste contexto, Geertz (1991) e Turner (2005) abrem dois caminhos de análise: a antropologia simbólica e a antropologia da performance e da experiência, sendo o primeiro da Antropologia Americana e tem como maior influência Max Weber, através de Parsons; o segundo da Antropologia Britânica, extremamente baseado nas ideias de Émile Durkheim pelo fato de demonstrar as formas de operar a sociedade.

O simbolismo para Geertz (1991) está relacionado à ideia e valores expressos em símbolos. Em Turner o símbolo não é abstrato. É sempre manifestado numa determinada temporalidade e engajado no âmbito do concreto. Diante dessa perspectiva, Geertz (1989) defende que o conceito de cultura é semiótico, ou seja, “acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” (p.15), sendo que a compreensão do processo deve ser feita por uma ciência interpretativa que busca analiticamente os significados, e não por uma ciência experimental que busca leis. Centraliza sua análise no comportamento humano e, conseqüentemente, na ação simbólica. Os símbolos operam como veículos de uma “cultura”. O foco mais duradouro da antropologia geertziana tem sido a questão de como os símbolos modelam os modos em que atores sociais veem, sentem e pensam sobre o mundo ou, em outras palavras, como os símbolos operam como veículos de “cultura” (p. 422).

No sentido da teoria da ação, Geertz (1991), fundamenta a sociedade dentro de um contexto histórico e está ligada, sobretudo, por meio de processo de independência. O autor deixa claro que tem uma preocupação de como as pessoas fazem a transmissão de significados, e o antropólogo, nesse caso, ficaria na ordem de narrar o campo pela explicação, ou seja, transmitir conhecimento, ou melhor, traduzir uma cultura de forma límpida numa outra

linguagem. Outra questão discutida por Geertz (1991) no texto *Negara*, é o contexto de poder e ação simbólica, em que trabalha algumas ideias de Estado-nação. O poder no discurso do autor se repercute no controle do simbolismo e o *negara* surge como fator de análise para questão do poder e Estado. O texto promove uma forma de repensar os limites entre a realidade e representação, pelos quais se revelam as ações simbólicas e teatrais da política tradicional. No entanto, ritos, cerimônias e espetáculos são os próprios Estados. O estado *negara* se debruça não na habilidade de coerção e sim na capacidade de encantamento. Essa ideia busca um caráter de devoção que aciona uma ideia de cultura altamente compartilhada.

Turner (2005) contribuiu para a fundamentação da antropologia simbólica elencando-a a outro fio mentor, o da performance e da experiência. O autor incorpora um conceito de ação baseado nas ideias comunistas, unidos por um tempo universal que rege a experiência humana – visto através de um mecanismo de aflição, tensão e empatia. Para o autor a transição que vigora o estado circula por meio de processo, um devir, uma passagem de um contexto para o outro. As propriedades manifestadas em diferentes culturas fortificam um meio social em certos períodos liminares de desenvolvimento, como os ritos de passagens que vislumbram fases aliadas ao tempo. Essa temporalidade limiar seria um estado primário apropriado a referência que move a transição presente em termo de cerimônia ligada ao estado social de um determinado grupo, o ritual nesse período de mudança visibilizaria uma questão simbólica muito particular de uma organização nativa.

Embora existam em todas as sociedades com menos indivíduos, os ritos de passagem constituem caminhos entre estados e seus temas simbólicos são vistos conforme as formas que cada ambiente humano se expressa. O termo “estado” move um parâmetro que liga uma constante, ou seja, uma posição de papel em um determinado momento que a sociedade vigora. O ritual torna-se um transformador do aspecto das transições sociais. Nesse aspecto, não se pode dizer que os seres vivos estão em um estado ou outro, aqui ou ali, “aquém e além”, mas encontram-se dentro de algo que possui um significado, ainda não estruturado. “A simplicidade estrutural na situação liminar, em muitas iniciações, é compensada pela sua complexidade cultural” (TURNER, 2005, p. 51). Por meio de fatores que condicionam as regras simbólicas e principalmente os valores, sentimentos e hábitos no meio social. “A liminaridade pode ser em parte descrita como um estágio de reflexão” (TURNER, 2005, p. 51). Ela existe porque possui uma possibilidade de ficar afastada de certa posição social, pois permanecem distantes de articulações estruturas precisas.

Defende que todo esse meio de transformação depende de metáfora, por frisar a fusão de dois mundos de domínios tanto no palco social quanto no palco cultural. De acordo como o estado, a metáfora pode se tornar meramente perigosa, uma influência arriscada para o indivíduo em estado de inconsciência. Portanto, não há nada de errado quanto a sua presença desde que esteja ciente de sua utilização e emprego no período liminar para poder apresentar nova perspectiva, característica, sugestão e valor.

Outro fator que o autor chama atenção é para questão dos conflitos entre grupos, no qual denominou de “dramas sociais”, ou seja, seriam unidades de processos fundamentais em determinadas sociedades. “Dramas sociais e empreendimentos sociais – bem como outros tipos de unidades processuais – representam sequências de eventos sociais, que, vistas respectivamente por um observador, podem ser mostradas como tendo uma estrutura” (TURNER, 2008, p.31). O campo estrutural é organizado pela ordem temporal, espaço e fatores cognitivos. Essas fases que movem o sistema formulam análises de unidades processuais específicas, sendo que cada qual deixa seu sinal particular, seja nas metáforas ou nos modelos criados pelos próprios indivíduos.

Além do mais, os símbolos culturais e rituais estão estipulados dentro de um processo que envolve transformações temporais por meio de semelhanças que vislumbram o aspecto social. Por ora, movem também uma ação social. O processo do ritual aparece como uma ação de qualidade ligada a dois elos de qualidades inteiramente relacionados ao caráter social. Enfim, tanto Geertz quanto Turner formulam visões de mundo para as questões simbólicas. O primeiro voltado mais para uma análise da cultura de valores e o segundo para a forma de processo social e sistemas de ação, inventando um modo inédito de olhar a vida em sociedade. A ideia do ritual é muito mais flexível temporalmente para obter uma análise relevante do tal procedimento, ou seja, descrever suas ações. A tese do simbolismo entre os dois autores baseia-se no engajamento da diferença simbólica e na questão no processo do meio social.

4.1.3 – Políticas culturais do estado do Amazonas

As políticas culturais engendram-se a “um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (Canclini, 2001, p. 65). Diante dessa perspectiva, o autor enfatiza que as políticas culturais podem ser por meio das identidades que

caracterizam os indivíduos em territórios específicos, elas referem-se também as tradições, práticas e modos de interação que distinguem diversos grupos sociais. Canclini (1995) enfatiza que muitas cidades adotam políticas multissetoriais para abranger a complexa heterogeneidade das práticas e para resolver o problema das necessidades culturais, talvez, fosse melhor seguir como ponto de partida pelo universo da pluralidade democrática.

Segundo o autor, as políticas culturais mais democráticas não são necessariamente aquelas que visam espetáculos e que as suas mensagens chegam ao público maior, mas as que dão evidência e levem em consideração as demandas da população. Para Canclini (1995) a indústria cultural, por ser o principal recurso de fomento deveria levar em consideração o enraizamento territorial dos bairros ou grupos que engendram participações de ações sociais e com o desenvolvimento cultural proporcionado pelos meios de comunicação de massa. Entretanto, essa alternativa estabeleceria uma relação mais próxima com os movimentos sociais locais, mas que também se relacionaria com os processos de comunicação e divulgação.

Partindo dessas perspectivas, é importante enfatizar que as políticas culturais no Amazonas e em outros lugares do país, evidenciam-se por mudanças importantes nas formas como se tratam as culturas populares, principalmente no que se referem aos diversos segmentos sociais e, sobretudo, as formulações e execuções de políticas públicas destinados a determinados campos de atuação. Essas ações apontam por mudanças importantes em relação à criação de órgãos oficiais responsáveis pelas culturas populares e por aqueles que as produzem. No Amazonas, destacam-se as décadas de 1980 e 1990, como os períodos iniciais de maiores investimentos do governo do Estado para apoio e financiamento, tendo como objetivo principal, promover a produção, distribuição e uso da cultura e o ordenamento do sistema burocrático e organização de determinadas estruturas. O agenciamento dessas iniciativas tem como propósito compreender as significações nos diferentes contextos sociais e tornar determinados agentes executores e mediadores das formulações dessas práticas. Essas ações privilegiam certos grupos sociais, muitas vezes se apresentam de forma dominante e com normas institucionalizadas. Para abordar exatamente esse processo da intensificação das políticas culturais do estado do Amazonas, faço menção a textos de autores, Costa (2011), Braga (2012), Silva (2012), Ávila (2008), que se dedicaram a escrever sobre o tema.

Costa (2011) demonstra o panorama das políticas culturais do Amazonas, desde a criação da Fundação Villa-Lobos em 1987, pelo Decreto nº 5.963, que tinha como principal finalidade expandir e ampliar a produção artística local. A fundação foi a principal responsável

pela efetuação das políticas culturais da cidade de Manaus entre 1987 e 2006. Segundo a autora, durante esse período foram apoiados números expansivos de projetos culturais, que podem ser descritos como: apoio aos festivais de bairros, criação do programa “Pequenos Projetos, Grandes Ideias” e investimento destinado a produção cultural de diversas expressões, além da criação da Orquestra Sinfônica de Manaus. Dentro desse contexto, Araújo (2011) também destaca o projeto “Valores da Terra” e a criação do Conselho Municipal de Cultura em 2003, com efetivação em 2004 e de acordo com o plano municipal ainda foi criado nesse período Lei Municipal de Incentivos Fiscais à Cultura.

Diante disso, determinadas reformas administrativas fizeram com que fossem extintas e criadas secretarias ou fundações, por exemplo, em 2006 foi extinta a Fundação Villa-Lobos e criada a Secretaria Municipal de Cultura (SEMC), com intuito de apoiar os projetos culturais contando, principalmente com recursos do poder executivo municipal e de empresas privadas. Gama, Silva e Fernandes (2012), especificam que as ações de investimentos da SEMC, dependiam do interesse do secretário enquanto administrador público, que podia voltar-se para promoção e patrocínio de festa ou para a valorização das práticas da cultura popular. Os autores destacam que dentro da estrutura da secretaria foi criado o Núcleo de Patrimônio Imaterial, departamento ligado à Coordenadoria do Patrimônio Cultural.

O investimento nesse setor ocorreu por uma percepção dos gestores públicos em observar que “as agências financiadoras de recursos públicos, como o Ministério da Cultura (Minc) por meio do IPHAN, autarquias, empresas privadas, bancos, financiadores internacionais, não estavam mais interessadas em financiar a cultura de eventos” (p. 157), mas sim, políticas voltadas para a valorização do patrimônio cultural de natureza imaterial. Segundo os autores, os projetos de mais destaque desenvolvido pelo Núcleo de Patrimônio Imaterial foram os trabalhos direcionados aos Mestres dos Bois de Manaus; o projeto “Rotas de Mina: quando o imaterial indica um bem edificado de interesse histórico e cultural”, que tinha como objetivo promover uma ação de reconhecimento do Tambor de Mina e das demais religiões de matrizes africanas da cidade de Manaus; além da promoção da “Semana do Folclore” e do projeto “Manaus Indígena”.

Segundo as informações de Costa (2011), no ano de 2009, a Secretaria Municipal de Cultura (SEMC) foi extinta para a criação da Fundação Municipal de Cultura e Turismo (ManausCult). Em 2010, foi fundada a Secretaria Municipal de Turismo e Eventos, deixando para a ManausCult somente o segmento cultural. Essas fundações tinham como propósitos

principais expandir as políticas de apoio aos projetos culturais e colocar em execução programas com pretensões mais democráticas. Costa (2011) afirma ainda, que as políticas culturais desenvolvidas na cidade de Manaus pelas fundações e secretarias ficaram muito restritas as políticas de eventos e que acabam dificultando o cumprimento de ações de gestões municipais.

Diante dessas informações, é possível constatar que os projetos formulados tiveram como tentativas descentralizar as atividades culturais da área central da cidade e estender para as periferias. A autora também ressalta que foi criada a Superintendência de Cultura, em 1997, vinculada a outras secretarias, sendo que a mesma veio se firmar como Secretaria do Estado de Cultura (SEC), ligada ao governo do Estado do Amazonas, no ano de 2003, com uma estrutura interna dividida em oito departamentos, como: Sistema de Bibliotecas, Sistema de Museus, Sistema de Teatros, Sistema de Centros Culturais, Sistema de Patrimônio Cultural, Sistema de Formação Técnica e Artística e Sistema de Difusão Cultural. O objetivo da SEC é efetivar parceria com organizações públicas e privadas. Ávila (2008) diz que em se tratando do Patrimônio Imaterial na Gestão Pública do Governo do Amazonas, foi criada em 2004, dentro da SEC, o departamento de Assessoria de Patrimônio Cultural Imaterial. Segundo ele, “essa assessoria estava responsável por indicar as ações públicas voltadas à promoção das culturas populares e indígenas” (p. 19). Também tem como plano de trabalho a identificação e salvaguarda do chamado patrimônio imaterial amazonense, além de realizar ações direcionadas ao resgate da memória oral de mestres e ofícios e de celebrações.

Nesses períodos em que foram criados os departamentos de Patrimônio Imaterial, tanto da Secretaria Municipal de Cultura (SEMC) quanto da Assessoria de Patrimônio Cultural Imaterial da Secretaria do Estado de Cultura (SEC), houve uma tentativa de diálogo entre as gestões dessas instituições, me refiro mais propositalmente, a prefeitura e o Estado, por intermédio dos coordenadores, sociólogos e antropólogos, Alvatir Carolino e Cristian Ávila, que mediarão diversas ações para as políticas culturais na cidade de Manaus, como por exemplo, pela SEMC o Inventário dos Grupos Folclóricos de Manaus que permitiu a propositura de outros projetos que foram conectados a partir dessa iniciativa. O projeto fez o inventário de mais de 300 grupos folclóricos da cidade de Manaus e pela SEC um levantamento sobre as referências culturais do Gambá da cidade de Maués (AM).

A SEC promove a execução de eventos, visando firmar apoio para elaborar as políticas culturais, ou seja, além dos recursos do Governo do Estado ocorrem às buscas de parcerias para

financiamentos de acontecimentos, como o Festival de Ópera, Festival de Jazz e outros que tenham essa característica e de apresentação que geralmente é feita no Teatro Amazonas. Para Costa (2011),

As principais ações diretas da SEC consistem: na criação e manutenção de bibliotecas, museus, galerias, teatros e centros culturais, consistindo assim em 43 espaços culturais; na elaboração de uma programação cultural anual voltada para as apresentações artísticas dentro dos espaços culturais; além da promoção de eventos como o Festival de Jazz, Festival de Teatro, Festival de Cinema e o Festival de Ópera. Assim, também a SEC apoia e incentiva eventos populares como o Festival Folclórico de Parintins, Festival de Ciranda de Manacapuru, a Festa do Guaraná de Maués e o Festival Folclórico do Amazonas, bem como oferece cursos de formação artística e financiamento aos pequenos projetos culturais. (COSTA, 2011, p. 39).

O que se pode perceber é que não há políticas culturais que visem os municípios de estado do Amazonas, pois as ações realizadas pela secretaria acabam sendo mais atuantes na capital. Há uma disposição de grande parte dos recursos financeiros ao Festival Folclórico de Parintins, por ser um evento que proporciona mais visibilidade para o governo do Estado, devido a sua expansão comercial a nível nacional e internacional. Outras liberações de valores seguem para outros festivais, como o Festival de Cirandas de Manacapuru, Festival Folclórico do Amazonas e a Festa do Guaraná de Maués. Existem festividades que contam com apoio somente das prefeituras locais e das próprias comunidades para existirem, assim como ocorrem nos bairros periféricos da capital do estado. Recentemente foi instalada uma unidade do Liceu de Artes Claudio Santoro em Parintins, em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura com a pretensão de oferecer cursos gratuitos para a cidade.

Na capital, um evento citado pela autora, promovido pela SEC de repercussão internacional é o Festival de Ópera, que teve início desde 1997 e foi o motivador da criação dos corpos artísticos, “destacando-se a Orquestra Amazonas Filarmônica, a Companhia de Dança do Amazonas e o Coral do Amazonas, todos criados para dar suporte ao evento” (COSTA, 2011, p. 39). O festival ocorre no teatro Amazonas, um monumento que simboliza a riqueza dos barões da borracha, tombado como Patrimônio Histórico Nacional em 1966. Segundo Bertolini (2016), o festival transmite para o público um discurso musical pautado no colonialismo, executados por meio de encenação de óperas, que são denominadas de “O Canto Lírico da Selva”, reiterando, sobretudo, o dualismo no qual se baseia o colonialismo. “O canto lírico, forma de se cantar característica da ópera - gênero artístico teatral representante da música erudita europeia, e uma das referências musicais trazida pelos colonizadores -, traduz a “grandiosidade”, a ideia de “civilização” e uma noção de “cultura” filtrada no discurso colonial” (p. 27).

Braga (2012) enfatiza que em se tratando dos caminhos percorridos pelas culturas populares pode observar que as duas modificações foram feitas por mecanismos muito próprios, ao ponto de dialogar ou até mesmo enfrentar um Estado institucionalmente constituído, sendo que muitas vezes os setores do Estado não estão abertos aos propósitos populares, ficam mais da linha de imposição e dominação. Segundo o autor, sempre se pôs ênfase a essa questão da presença do Estado porque é justamente esse referencial que dá um arcabouço para captar a dinâmica das culturas populares.

Ainda hoje se esperam políticas públicas voltadas para a cultura, um divertimento possível que represente um “desconto do cotidiano”, mas nem tudo depende dessa fruição e liberação dessas instituições oficiais, pois a essência das culturas populares possui mecanismos próprios de reprodução (BRAGA, 2012, p. 20).

Nesse sentido, Braga (2012) diz que no estado do Amazonas, os grupos folclóricos de Manaus, as escolas de samba, os festivais de bairros e as mais diversas práticas da cultura popular de diversos municípios, se dependessem totalmente das instituições oficiais para produzirem as suas festividades, certamente essas expressões não existiriam mais. “Justamente porque aquele dinheiro prometido, quando vem sempre chega tarde” (p. 82). É importante mencionar, que muitas manifestações culturais se encontram invisibilizadas pelas próprias desarticulações dos grupos relacionadas a essas novas configurações e pela falta assistência das políticas culturais. Em se tratando das festas populares, especificamente dos grupos e entidades que se engendram nesse contexto pode-se afirmar que estas ainda se encontram em processo de adequação no que diz respeito ao trâmite formal.

Como foi enfatizado, Costa (2011) pontua que a política cultural do Amazonas apesar de ter apresentado um ápice de expansão nos últimos anos, tem dedicado grande parte do seu investimento a uma política de evento, com priorização para o turismo cultural. Há uma busca incessante por uma identidade cultural, como o festival de ópera e o festival de jazz e outros eventos que visem o maior público de turistas. Essas ações ficam em sua maioria, muito distantes da diversidade cultural e dos problemas que os grupos folclóricos enfrentam anualmente. Segundo Costa (2011) “as políticas culturais desenvolvidas pela antiga SEMC e pela atual ManausCult estão tendo um papel ainda ausente na cidade de Manaus, porém, comparada com a atuação da SEC, predomina uma visão de descentralização das atividades do centro da cidade” (p. 16). Nesse sentido, as políticas culturais costumam a funcionar de maneira muito restritiva a um determinado público de artistas ou intelectuais e se não estendem a outros segmentos culturais de maneira heterogênea.

4.2 - Órgãos públicos de cultura do Estado e do Município: as burocracias dos recursos financeiros

Os órgãos públicos responsáveis pelas políticas culturais têm instituído um crescente processo de institucionalização e diversos mecanismos burocráticos que têm como objetivo garantir a transparência e democratização dos recursos repassados para as entidades e grupos folclóricos. Tais mecanismos, no entanto, têm funcionado com mais intensidade nas duas últimas décadas, por meio do processo denominado “política de edital”. É possível observar que essas mudanças tenham sido indispensáveis, em decorrências das cobranças cada vez maiores, por parte da própria sociedade e dos órgãos que fazem o controle da administração pública.

Diante desse pressuposto, as relações entre o poder público e os segmentos das culturas populares, vieram acontecer com mais proximidade, por meio dos trâmites institucionais e burocráticos. Com essas exigências houve uma série de transformações das práticas culturais no sentido de adequação de determinados moldes, com respeito à lógica contratual frente ao Estado. A despeito dessa complexidade, determinados sistemas foram implantados, sendo que as manifestações culturais por meio de seus representantes têm que adequar e enquadrar as expressões culturais, em formulários restritos e com regras para o preenchimento que não agregam e até mesmo se distanciam das diversas atividades.

Estas mudanças impostas em suas diferentes esferas, se por um lado, parecem ter sido necessárias para garantir uma maior justiça e eficácia na aplicação dos recursos da união, estados e municípios, por outro, tem engendrado grandes dificuldades e desafios para aqueles que não estão muito habituados com trâmites institucionais e burocráticos, como os que estão sendo estabelecidos pelo governo. Diante desse contexto, as relações entre associações, agremiações e grupos folclóricos passaram a se firmar, cada vez mais, por intermédio de divulgação de edital e aprovação ou reprovação de projetos e a cobrança obrigatória de prestação de contas por parte dos contemplados.

Segundo Bourdieu (2014), o Estado exerce uma relação soberana relacionado aos agentes e instituições, permeado, principalmente por uma lógica racionalista que não compatibiliza a complexidade das expressões culturais. Essas ampliações das institucionalizações que engendram as diferentes políticas públicas são acompanhadas por mecanismos de investimentos e controles, que ao invés, de se aproximarem dos grupos e

instituições levando em consideração as suas particularidades, impõem instrumentos burocráticos que reduzem os significados das expressões.

Partindo dessas premissas, as festas populares do estado do Amazonas podem firmar convênios para o recebimento de recurso financeiro com as secretarias de cultura do Município de Manaus e com o Governo do Estado. Os grupos folclóricos da cidade de Manaus recebem recursos por meio da inscrição de editais que contemplam diversas categorias para apresentações no Festival Folclórico do Amazonas, tanto em apresentações da categoria prata quanto na categoria ouro. Dentro dessa perspectiva, há um investimento maior destinado as três associações de boi-bumbá Garanhão, Corre-Campo e Brilhante. Essas entidades sem fins lucrativos têm que estar legalmente constituídas com sede no Estado do Amazonas, com representações legais legitimadas por meio de eleição, devendo comprovar o mínimo de três anos de atividades relacionadas à área cultural (SIQUEIRA, 2015).

Em Manaus, a Fundação de Cultura, Turismo e Eventos (Manauscult) é o órgão oficial de cultura responsável pelo turismo e evento da cidade. O Conselho Fiscal, Conselho Municipal de Cultura, Conselho Municipal de Turismo, Conselho Gestor do Fundo Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural e Comissão de Licitação também integram a Manauscult. A fundação também gerencia o Paço da Liberdade, Bibliotecas Municipais, o Espaço Les Artistes Café Teatro, dentre outros. O governo do Estado por intermédio da Secretária de Cultura do Amazonas e pela Empresa Estadual de Turismo (Amazonastur) tem firmado convênios com diversas prefeituras para o desenvolvimento do turismo e apoiar festivais, festas religiosas, exposições, aniversários das cidades do interior do Estado.

Os municípios que lideram com recebimentos de maiores convênios firmados entre o Estado e prefeitura são o Festival Folclórico de Parintins (AM), a Festa do Guaraná de Maués (AM), o Festival de Manacapuru (AM) e o Festival Folclórico do Amazonas (AM) que recebem praticamente a metade do total de recursos destinados para todos os outros municípios. Com exceção do Festival Folclórico de Parintins que tem um calendário “privilegiado” para receber recurso, não há uma data estabelecida para que esses recursos sejam repassados, principalmente para os que atraem pouco público. Esses festivais seguem os mesmos moldes do festival de Parintins com disputa entre dois bois, adesão ao formato de espetáculo e contratos de artistas especialistas em músicas, danças, fantasias e alegorias. As prefeituras também investem para atrair atenção dos turistas contratando atrações nacionais e chegam a negociar cachês de até 300 a 400 mil reais para receber um cantor ou cantora famosa em sua cidade.

Diante disso, as entidades adotam procedimentos convencionais e estratégias para se tornarem aptos a receber convênios da prefeitura e do Governo do Estado. Como reorganização jurídica e administrativa de documentos exigidos e para que não tenham restrições ao CNPJ. Essas entidades organizadas muitas vezes subsidiam outros grupos que não estão devidamente regularizados ou credenciados em associações burocratizadas pelas exigências dos órgãos de viabilizam os convênios.

4.3 -Situação social 2016: decadência das políticas culturais, lutas e silenciamentos

Em se tratando da configuração atual e da dinamicidade do processo da *parintinização* que comporta acordos políticos, relações de poder e disponibilidade de recursos financeiros para os festivais folclóricos, o ano de 2016 foi esclarecedor de determinadas questões, pois ocorreram algumas mudanças na conjuntura nacional que afetou diversos segmentos, órgãos e instituições nos contextos regionais e locais. Esse tipo de movimento pode ser definido como *situação social* de acordo com as definições de Gluckman (2010). Esses atos ocorridos em 2016, que resultou na extinção do Ministério de Cultura e cortes de recursos do governo do Estado para as festas populares, revelaram as redes de negociações, submissões e diferentes tipos de relações que os artistas estão inseridos no estado do Amazonas.

Gluckman (2010) chama atenção para a compressão dos eventos em que se observa por meio de situações de diferentes grupos, sendo que as mudanças de inserção desses segmentos podem transparecer o funcionamento organizacional de uma “sociedade” em particular, pois a participação dos indivíduos e valores é determinada pelos conjuntos de ações. O autor define como *situação social* “o comportamento do indivíduo como membros de uma comunidade, analisado e comparado com seu comportamento em outras ocasiões” (p.252). Chama atenção para as normas sociais inseridas e que adaptam ações e comportamentos.

Aqui me proponho a demonstrar algumas situações sociais que os agentes das entidades, grupos de dança e membros de organizações enfrentaram em 2016, questões de posicionamentos, reivindicações e depoimentos que se entrelaçaram com outras questões maiores. Nas duas últimas décadas, desde a intensificação do processo da *parintinização*, o Festival Folclórico de Parintins ainda não havia se deparado com uma situação de corte de recurso destinado ao evento, assim como algumas festas populares, que mesmo fora dos seus calendários recebem apoio do Governo do Estado e da prefeitura. A *situação social* de 2016, foi marcado pelo contexto do golpe nacional, extinção do Ministério da Cultura (MinC), Atos

de reivindicações no país contra essa medida, corte de recurso para as festas populares do Amazonas e atos contra a posição do governador. Esses atos embora estivessem ocorrendo no mesmo período e fossem em defesa das políticas culturais, pareceria que não existiam conexões entre eles.

O ano de 2016 foi historicamente marcante no sentido negativo da palavra, após um golpe que afastou a presidenta eleita, Dilma Rousseff, da Presidência da República, por um governo de posição conversadora, que se distancia de posição democrática. O então presidente interino Michel Temer, no ápice de sua reforma ministerial, anuncia a extinção do Ministério da Cultura (MinC), transformando em uma Secretaria do Ministério da Educação. Essa ação fazia parte de uma base de princípio de Michel Temer que ao assumir a presidência reduzisse os números de ministérios, alegando, sobretudo, estratégia para sanar a crise econômica instalada no país. Esse caso específico trata-se de um contexto mais amplo que envolve a questão cultural e outros campos de atuação, principalmente o político. A ação feita no primeiro dia do mandato de Michel Temer evidenciou uma configuração devastadora, pois apresentou em sua gênese o retrocesso da democratização da diversidade cultural, que avançava desde 2003.

A extinção do Ministério da Cultura (MinC) causou grande repercussão na mídia televisiva, jornais impressos e digitais, redes sociais, pois os campos de atuação cultural, portanto, são espaços sociais do poder simbólico (BOURDIEU, 1996) construídos em decorrência dos papéis que os agentes ou grupos coletivos ocupam no interior do Estado e na sociedade. As políticas públicas implantadas nos últimos anos carregaram um capital simbólico e econômico muito expressivo, de modo que, qualquer manobra negativa dentro desse campo tem a propagação elevada de alto índice de notícia. Durante o processo de decisão do presidente interino foi possível acessar diferentes posicionamentos de agentes, ligando a diversificados espaços culturais, mas também de outros setores, como por exemplo, o político. Diante de toda a reação contra o fim do Ministério da Cultura, o presidente interino retrocedeu da sua decisão devido ao fortalecimento desse campo, com presença das políticas federais e estaduais. Cartas, depoimentos em jornais foram demonstrados contra a decisão de Michel Temer, ocupações em espaços ligados à cultura.

No dia 15 de maio, a sede da Fundação Nacional das Artes (Funarte) em Belo Horizonte foi ocupada por artistas. Os prédios do Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN foram ocupados por tempo indeterminado, em mais ou menos 25 capitais do Brasil.

Dezenas de pessoas, artistas, intelectuais, coletivos culturais de diversos segmentos expressivos se posicionaram, muitos demonstravam descontentamento ao processo com as palavras “Fora Temer” e “Fica MinC”. Outros depoimentos destacavam as conquistas de identidade democrática e de políticas relacionadas às camadas expressivas da população, de ações como a constituição do Conselho de Políticas Públicas Culturais e a elaboração do Plano Nacional de Cultura.

Dentro desse contexto, em Manaus, também ocorreu ocupação no Instituto de Patrimônio Histórico Nacional – IPHAN, lideradas por um grupo de pessoas que atuam nas universidades, nos campos do teatro e nos circuitos artístico-musicais, com representantes de movimentos sociais e culturais. Durante o ocupa MinC em Manaus foi montando uma programação com palestras, saraus, mostras de teatro, interferências artísticas, oficinas, debates, performances, roda de conversa em diálogo com o campo artístico, movimentos indígenas, negro, LGBT, de mulheres, hip-hop, grupos que não se consideravam representados pelo governo. A ocupação foi noticiada em sites, blogs e páginas nas redes sociais que mostraram agendas do movimento cultural, através de vídeos e trechos de entrevistas.

Depois de uma semana de ocupação pacífica foi elaborado a “carta manifesto” especificando os pontos fundamentais das reivindicações relacionadas às políticas culturais e artes locais. Documento formalizado e entregue aos órgãos representativos municipais, estaduais e federais. O consenso maior entre os manifestantes foi a defesa da criação da Lei de Incentivo à Cultura, com a intenção de chamar atenção para a valorização da produção artística da sociedade local. A produtora cultural Vanessa Leal diz que “Manaus ainda é uma das poucas cidades do Brasil que ainda não tem essa lei e isso nos impede de uma ampla visibilidade nacional”³⁷, ela alega que a cultura é um elemento fundamental dentro da construção social, a cultura é a identidade de uma nação e que não pode ser suprimida. Um dos palestrantes e manifestantes contra o retrocesso, o ator e poeta, Dori Carvalho declara que os segmentos da sociedade confundem arte com cultura e que isso embaraça o debate sobre o orçamento pautado para esse setor. “É tão ínfimo o orçamento da cultura nesse país que as pessoas confundem artistas com cultura, confundem arte com cultura. A cultura vai desde a forma de proteger a renda feita pelas mulheres do Ceará até a forma de ticar um peixe no alto Rio Negro. As pessoas não entendem isso”³⁸.

³⁷Disponível no site <http://www.portaldomovimentopopular.com.br/cultura/ocupa-minc-manaus>

³⁸Disponível no site <http://www.portaldomovimentopopular.com.br/cultura/ocupa-minc-manaus>

Dessa forma, a ocupação no prédio do IPHAN reuniu vozes de grande parte dos segmentos culturais, com a pretensão de articular um trabalho de militância para fortalecer o campo da política cultural de Manaus. Na entrada do prédio do IPHAN frases sintetizavam a situação do Brasil naquele momento “Democracia Temer jamais”, “É hora de derrotar o golpe”, “Minc: conquista, estratégia para o patrimônio cultural brasileiro”, “Ocupar é resistir.

No dia 18 de maio, evento de apresentação dos temas, logos e camisas dos bois: Brilhante, Corre Campo e Garanhão para o 60º Festival Folclórico do Amazonas, com previsão de acontecer no mês de junho, no Centro Cultural Povos da Amazônia, Distrito Industrial, Zona Sul de Manaus. Felipe Junior, apresentador oficial do Boi-Bumbá Brilhante disse que o tema “Isto é folclore” teria a pretensão de ressaltar algo mais brasileiro relacionando com o local. O presidente do Boi Garanhão, Nonato Torres, enfatiza que o tema “Caminhos Ancestrais” tinha o compromisso de defender a Amazônia em decorrência da ancestralidade, tendo como foco a miscigenação e o caboclo. Alvatir Carolino, vice-presidente do Boi-Bumbá Corre Campo, fez a defesa do tema intitulado “Patrimônio do Povo”, em homenagem aos lugares e pessoas tidas como patrimônio do Amazonas, Cachoeira de Iauaretê, Igreja Matriz, os mestres e mestras do bairro da Cachoeirinha que construíram a história do boi.

No final do seu discurso Alvatir Carolino fez um adentro sobre o retrocesso das políticas culturais no Brasil, disse que as pessoas que atuavam de forma direta e indireta em atividades de cultura e expressões artísticas sofreram o mais profundo golpe, se referindo à extinção do Ministério da Cultura.

Michel Temer, em uma única canetada transformou o Ministério pulsante, catalisador de recurso, fortalecedor da lei de incentivo à cultura em uma mera secretaria, dentro do Departamento do Ministério da Educação. Como diz os mestres da Cachoeirinha, nós não podemos dormir com esse barulho, se somos da cultura temos que erguer as nossas vozes contra essa atrocidade, ao lugar que queremos! Ao lugar que temos como vocação, que é a cultura! (Maio, 2016).

Durante o evento essa foi a única voz que se ouviu em relação à extinção do MinC do campo dos bois de Manaus. Talvez porque o vice-presidente do Corre Campo por ser servidor público do Instituto Federal do Amazonas, tem mais autonomia para falar do que aqueles que ocupam lugares de gabinetes de vereadores, deputados, governadores e dependem desses trabalhos, por essa questão muitas vezes não podem se posicionar.

Ainda no mês de maio, o governador José Melo, anuncia cortes de recursos para a cultural e saúde, alegando medidas para o enfrentamento da crise. Durante a coletiva com a imprensa, no dia 20 de maio, o governador adianta que eventos conhecidos seriam afetados pela

medida, como o Festival Folclórico do Amazonas, Festival Folclórico de Parintins, Festival das Cirandas de Manacapuru, dentre outros. Em relação ao rompimento para a cultura de mais ou menos 35 milhões de patrocínios a eventos culturais, o secretário Robério Braga, pontua em uma reportagem do Jornal em Tempo de que não seriam repassados recursos para os festivais e nem apoio logístico para as festas, de tal forma, que “as atividades que dependem de patrocínio, apoio cultural de infraestrutura e logística todas foram cortadas, inclusive o Festival de Parintins. Anteriormente, o evento era feito com recursos vindos do Estado e da iniciativa privada”³⁹. Após os anúncios das autoridades vários produtores culturais, agentes de grupos folclóricos, Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, coletivos de artes cênicas, artistas plásticos, se manifestaram dizendo que precisariam unificar os discursos para discutir as políticas públicas em Manaus de maneira mais comprometida. No mesmo dia, o presidente da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido (AFBBG), Adelson Albuquerque, declara que “o Festival não é somente um evento cultural por si só, faz parte da indústria cultural do Amazonas. Seu desdobramento econômico é tentacular, atingindo uma cadeia que será quebrada” e que ele estava aguardando a oficialização da declaração do governador para tomar as devidas providências.

Em Parintins, os artistas criticaram a atitude do governador, a não liberação do recurso para o Festival, nesse sentido, Juarez Lima, artista plástico do Boi Caprichoso enfatiza que,

é lamentável, é triste, é inaceitável, não podemos ficar calados diante dessa estupidez, nós, artistas, queremos provocar o Ministério Público Estadual, como é que o governo tem dinheiro para o Festival de Ópera e não tem para o festival da terra, do povo amazonense, que dá identidade ao Estado” (Promowiew, 30/05/2016).

Rogério Azevedo, artista plástico do Boi Garantido informa a preparação do boi para as três noites de disputada e diz que “a notícia de hoje foi um balde de água fria em todos nós artistas, não podemos aceitar calados uma imposição que compromete a nossa festa e, sobretudo a nossa economia” (Promowiew, 30/05/2016).

No dia 22 de maio, foram feitos atos dos dois bois, Caprichoso e Garantido chamados “Em defesa do Festival Folclórico de Parintins”, organizados em Manaus, no Largo São Sebastião e em Parintins, na Praça da Catedral Nossa Senhora do Carmo, tendo como pauta mostrar indignação pelo descaso do Governador do Estado do Amazonas com o Festival

³⁹Disponível no site <https://www.promoview.com.br/regional/liderancas-dos-bois-garantem-realizacao-do-festival-de-parintins.html>

Folclórico de Parintins. A manifestação aconteceu no mesmo horário, tanto em Parintins quanto em Manaus, reuniu brincantes, sócios, torcedores, diretores e apoiadores da manifestação cultural. O evento foi organizado por artistas que ocupam determinadas funções dentro das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá. Entre uma toada e outra, do início ao fim, depoimentos foram direcionados ao corte da verba do Festival Folclórico de Parintins e a solicitação da saída do secretário de cultura do estado, Robério Braga, que ocupava o cargo há 23 anos. O dinheiro e a falta dele foram exclusividade na pauta dos manifestantes, não se pediu em nenhum momento a saída do governador e muito menos do presidente interino, Michel Temer.

A extinção do MinC, a crise política, os cortes de verbas para a saúde e educação, o fim do Ministério de Igualdade Social, do Direito das Mulheres e da Juventude não foram pautas da reivindicação. Houve silenciamentos para o contexto nacional e para uma reflexão mais ampliada da política cultural. A situação do Brasil era de retrocessos das políticas públicas, programas sociais, políticas para a área de educação, em decorrência de um golpe político por um partido neoliberal e conservador. O silêncio sobre a análise de conjuntura foi revelador da subserviência das “cortes” das entidades que estão sempre aliadas aos poderes locais por meio de cargos políticos e outros tipos de relações. Expõe também como ocorrem as redes de interdependências entre esses campos de poder e de que maneira permeiam os recursos públicos e privados dentro das associações.

Esse tipo de negociação que o Festival Folclórico de Parintins está engendrado esvazia um debate mais profundo acerca do direito a cultura, pautando no art. 215 da constituição “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Nesse caso, a cultura estaria presente em uma perspectiva mais abrangente, constituindo-se como projeto político necessário para manutenção e preservação das manifestações culturais do Amazonas, sem total dependência a mandatos políticos de governadores e da disponibilidade de deputados e senadores para liberação de verbas, com orçamentos de 4 a 8 milhões. Essa aliança de vínculos com os poderes locais retira o debate em prol da cultura, dos processos artísticos, da cultura popular, da identidade e das políticas públicas.

Como também excluiu o interesse das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá de Parintins de dialogarem com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para a finalização do inventário e registro dos bois-bumbás que se encontrava em processo desde 2007. Por determinação do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional o registro visa abranger as categorias de boi-bumbá não somente de Parintins, como também do complexo médio Amazonas, nos municípios de Parintins, Maués, Manaus, Itacoatiara, Nova Olinda, Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Itapiranga e Itacoatiara. Esse mapeamento tem como objetivo reconhecimento federal da manifestação cultural e artística como um bem registrado. Dessa forma, para o grupo artístico seria atuação de trabalho e preservação dos modos de fazer; para o grupo dos dirigentes das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, principalmente de Parintins, seria fiscalização maior a respeito dos recursos do governo federal destinados aos bois.

4.4 - Algumas noções sobre o patrimônio imaterial no Brasil

No Brasil, as políticas institucionais de ações para a preservação do patrimônio cultural, iniciam na década de 1920 a 1930. Sob o Estado Novo e a influência da semana modernista com a participação de intelectuais ligados ao movimento, como por exemplo, Mário de Andrade. Foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que tinha como medida instituir o instrumento do tombamento, cujo objetivo era a proteção e preservação de obras artísticas e monumentos históricos. Na década de 1970, mais precisamente em 1979 funde-se o IPHAN (antigo SPHAN), o PCH (Programa de Cidades Históricas) e o CNRC (Centro Nacional de Referência Cultural) e a concepção de patrimônio começa a expandir as suas metas (ÁVILA, 2008; CARVALHO, 2004; SILVA, 2018).

Carolino (2018) enfatiza que mesmo com as possibilidades previstas pelo Decreto-Lei nº 25 de 1937, as políticas de processos de patrimonialização do SPHAN e posteriormente IPHAN “focaram para a preservação do chamado “cal e pedra”, ou seja, para a conservação de bens culturais de ascendência europeia” (p. 191) que eram representativos das elites. Nas décadas de 1960 e 1970 que essa concepção sofreu algumas mudanças e expandiu no sentido de incluir outros “bens culturais”, tradicionalmente como “folclore” e “cultura popular” (CARVALHO, 2004; CAVALCANTI, 2001). Outra mudança significativa enquanto a questão da preservação do patrimônio cultural imaterial, segundo Ávila (2008) ocorreu com a Constituição Federal de 1988, que além de definir a nação como pluriétnica e multicultural nos artigos 215 e 216, que define como patrimônio cultural brasileiro “os bens de natureza material e imaterial portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos que compõem a sociedade brasileira” (Constituição Federal, art.216, 1988) incluindo aí as formas de expressão (p. 10).

Dentro dessa perspectiva, o Decreto-Lei n. 3.551 de 04 de agosto de 2000 reconhece a importância dos bens materiais e imateriais do patrimônio cultural brasileiro e estabelece a nova política de registro dos chamados “bens culturais de caráter imaterial”. Carvalho (2004) caracteriza o chamado de patrimônio imaterial de tudo que se referem os “conhecimentos tradicionais, modos de fazer, rituais, festas, manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, mercados, feiras, santuários, praças e espaços sociais que congregam práticas culturais coletivas” (p. 44). Esse decreto, segundo a autora, também instituiu os bens culturais imateriais em livros específicos do IPHAN, como: Livro de Registros dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares, além de criar o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, “como objetivo de implementar política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio” (CARVALHO, 2004, p. 44).

O registro fica sobre a responsabilidade do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN, assim como também os caminhos metodológicos pelo Departamento de Identificação e Documentação (DID), incluindo fichas, relatórios, requerimentos, ofícios e a supervisão fica a cargo de uma equipe responsável. Partindo dessas premissas, são muitas caminhadas e desafios no que se referem às políticas de preservação para dos “bens culturais” e de como essas práticas podem ser compreendidas e reconhecidas. Carvalho (2012) chama atenção que as pesquisas de identificação, sejam por meio de Inventário de Referenciais Culturais ou através de outras ações que apoiam e promovem as culturas populares ocorre sempre em “movimento” (tempos, espaços, performances, memória, saberes, políticas e mobilizações) e a compreensão desse movimento próprio das expressões é de fundamental importância.

4.4.1 – O caso do registro do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e de Parintins

Sobre o processo de Registro do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Amazonas e de Parintins e do caminho que permeia o reconhecimento e identificação desse processo é que faço nesse momento um breve apontamento. Incluo também a minha participação enquanto pesquisadora e antropóloga em uma das etapas da pesquisa, em que fui convidada pelo coordenador técnico Cristian Ávila, devido a minha experiência e familiaridade no universo do boi-bumbá. No inventário fiquei responsável pela descrição dos conjuntos coreográficos e musicais dos bois-bumbás de Parintins.

Em 2002, o trâmite do processo ocorreu pela iniciativa da Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas, por meio de ofício que requereu ao IPHAN/DF o registro do Boi-Bumbá de Parintins como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. Nessa documentação, o Secretário de Cultura do Estado encaminha a solicitação do “registro de bens imateriais das manifestações populares dos bois bumbás (sic) de Parintins, Garantido e Caprichoso, num dos quatro livros estabelecidos por lei (...) como Patrimônio Cultural Brasileiro” e a anuência das Associações Folclóricas dos referidos Bois Bumbás, além de documentação iconográfica e bibliográfica. (Parecer Técnico nº 32/2018).

Mesmo que o IPHAN tenha dado deferimento no pedido, o processo teria que passar por reformulações, em decorrência de não haver informações detalhadas sobre o bem a ser registrado. No ano de 2004, a Secretaria de Cultura entra novamente em contato com o IPHAN por meio do ofício nº 545/GS/SEC reiterando o interesse do governo estadual no processo. Nesse momento, o IPHAN havia se organizado internamente e criado o Departamento do Patrimônio Imaterial- DPI. Esse departamento passou a dialogar com os representantes da Secretaria de Cultura, pelo qual chegaram a um consenso de que teria que ser feito um novo recorte para definir de maneira clara o objeto de registro. Para tal procedimento, foi acordado que deveria ser realizado um inventário para investigar o contexto cultural e o complexo do bem envolvido.

Com esses acordos institucionais estabelecidos entre IPHAN e SEC, deu-se início a identificação do Festival Folclórico de Parintins dos Bumbás Garantido e Caprichoso, mais precisamente em 2006. A partir de 2007, a Assessoria de Patrimônio Cultural Imaterial passou a mobilizar os Bois-Bumbás de Parintins em prol do registro. Para tanto, ficaram responsáveis pela iniciativa do processo os pesquisadores: Cristian Pio Ávila, Basílio Tenório e Assíria Napoleão, que nesse mesmo ano, realizaram um seminário de revisão crítica do Festival Folclórico de Parintins com a participação de pesquisadores, estudantes, técnicos e artistas. A conclusão nesse encontro foi de que não teria que ser registrado somente o Festival Folclórico de Parintins, mas o Complexo Cultural do Médio Amazonas e de Parintins, incluindo também outras expressões culturais de boi-bumbá, como mirins, miniaturas, tradicionais, caixas e outros.

Segundo informações do parecer técnico nº 32/2018, no ano de 2006, foi incluído um plano de ação para subsidiar um projeto prevendo a participação de técnicos do DPI, da Superintendência do IPHAN no Amazonas e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-

CNFCP, bem como a contratação de consultores. Em maio desse mesmo ano foi realizada uma reunião no CNFCP, com a presença da Diretora do CNFCP, da Gerente de Registro do DPI, da Assessora do Patrimônio Imaterial da SEC-AM e de dois especialistas no tema, a saber, Prof.^a Dr.^a Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti e o Prof.^o Dr.^o Andréas Valentin. “A partir dessa discussão compreendeu-se que o objeto de Registro, seria “todo um repertório de práticas e expressões relacionadas ao lazer, crença, devoção, celebrações, artes, performances, ritos, mitos, trabalho e outras dimensões da vida social que ultrapassam largamente o âmbito do festival”, conforme, ofício nº 0100/06/GR/DPI/Iphan (p. 02).

A partir dessas definições e debates entre as instituições, foram realizadas três contratações com a pretensão de realizar o procedimento do registro, tendo como base a metodologia do INRC. A pesquisa para catalogação de dados e materiais para o registro foram feitas em diversos municípios: Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Itacoatiara, Itapiranga, Manaus, Maués, Nova Olinda do Norte e Parintins. Em julho de 2012 o IPHAN abre a licitação e ganha por menor preço a empresa Memória Arquitetura de Minas Gerais que fez o levantamento preliminar do processo, primeira etapa do INRC. Em 4 de julho de 2013 é aberta a licitação para a 2ª etapa – Identificação do INRC do Complexo Cultural dos Bois-Bumbás. A DBG de Vasconcelos LTDA vence por menor preço. Essa fase foi de identificação, pesquisa de campo, entrevistas, catalogação de materiais, que ocorre entre 2013 e 2014. A terceira fase foi realizada a contratação de outra empresa para organização de reuniões de difusão do Inventário e Registro do Complexo Cultural do Boi Bumbá, realizadas nos municípios de Parintins, Manaus, Itacoatiara e Maués.

Em 2015, para finalizar a instrução do processo de Registro do Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, foi estabelecido um Termo de Execução Descentralizada – TED – com uma instituição federal de ensino. Com isso, a finalização da pesquisa foi realizada pela equipe vinculada ao Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento da Universidade de Brasília (CMD/UnB), com justificativa de que esse grupo de pesquisadores tinha experiência na área de culturas populares e na realização de pesquisas de festejos e formas de expressão do Amazonas. Em 2016, a equipe do CMD realizou três viagens de campo nos seguintes períodos: abril e maio; junho; agosto e setembro. Segundo explicitado no próprio Dossiê de Registro, a primeira viagem teve como objetivo o conhecimento do roteiro e a aproximação com agentes locais, além do estabelecimento do contato direto com os membros da Superintendência do IPHAN no Amazonas. A segunda

viagem, feita para Parintins, iniciou o trabalho de campo propriamente dito, e abrangeu os dias anteriores e até uma semana depois do período do Festival Folclórico na cidade. Já na terceira viagem, a equipe percorreu três locais: Maués, uma vez mais Parintins e Itacoatiara.

Dentro do desenvolvimento desse trabalho, participei na segunda etapa da pesquisa como pesquisadora/antropóloga da empresa DBG LTDA contratada pelo IPHAN para a segunda fase da pesquisa. Também foram contratados outros pesquisadores, muitos deles nativos dos universos das culturas populares. Essa foi uma estratégia da empresa para ampliação no ambiente da pesquisa, diminuição de custos de deslocamentos e a facilitação do acesso dos pesquisadores e agentes, tais como o historiador e conhecedor das manifestações culturais, Basílio Tenório, que inclusive foi um dos idealizadores de solicitação do processo de registro junto com o Cristian Ávila na Secretaria de Cultura do Estado, além de serem os responsáveis pela catalogação das 1016 assinaturas de apoio a solicitação do registro. O antropólogo Eder Gama, itacoatiarense, mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia também fez parte da equipe, particularmente no que se refere à pesquisa de campo das expressões de boi-bumbá da região de Itacoatiara. O historiador Pedro Marcos Mansour, funcionário do Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria de Estado de Cultura, ficou responsável para realizar a pesquisa das diversas categorias de boi-bumbá na cidade de Manaus, dentre outros colaboradores.

Durante a pesquisa a nossa equipe se deparou com muitos problemas, que neste momento cito três deles, os quais considero relevantes: o primeiro foi a dificuldade de lidar com o manual metodológico do INRC, principalmente no que se refere ao preenchimento de perguntas fechadas elaboradas em fichas. Essa formalização restringe as informações que poderiam ser melhores explanadas sobre as expressões culturais; o segundo foi a falta de pagamento por determinados motivos desconhecidos entre a empresa contratada e o IPHAN. Sabemos que para a realização de pesquisa de campo é necessário no mínimo de recurso para viagens e diárias. Acredito que muitos pesquisadores integraram os seus materiais pelos compromissos que tem com os seus agentes e com as culturas populares; o terceiro foi uma questão que perpassou os bastidores das “cortes” das entidades que era a preocupação a respeito da fiscalização federal, como que seria? Como que ficariam os recursos o Festival Folclórico de Parintins?

Por essas suposições os dirigentes das entidades ficam receosos com as nossas presenças quanto estávamos acompanhando os processos de criações dos artistas. Os artistas apesar de

estarem submetidos das associações foram muito receptíveis, principalmente no que se referem às atividades de bastidores. Em 2013, fiquei focada na pesquisa sobre as diversas categorias de dança e do processo de criação dos diversificados grupos. O grupo Wãnkô Kaçaueré que faz parte dessa nova configuração do espetáculo do boi-bumbá também foi objeto de pesquisa, tanto em Manaus quanto em Parintins. Em 2014, durante o Festival Folclórico de Parintins, fiquei encarregada de acompanhar e assessorar o coordenador Cristian Ávila na Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, que fora a cidade para coletar imagens do documentário do projeto. Nesse sentido, percorremos galpões de alegorias e fantasias, ensaios cênicos, passeatas ou “boi de rua” nos dias de santos juninos, currais, concentração, dentre outros. E o historiador Basílio Tenório ficou de fazer o mesmo trabalho na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido.

Durante esses períodos muitas perguntas respondidas pelos artistas nas entrevistas foram ficando transparentes do que era necessário e emergente para ser registrado como patrimônio cultural brasileiro. O mais urgente que considero é a implantação de projetos de apoio aos ensinamentos dos mestres (as) sobre os ritos tradicionais do boi-bumbá e as diversas formas de tocar, dançar, versar, entoar e musicar, que não estão sendo repassadas para as novas gerações. Surgiram também outras questões, como: projeto de apoio para funcionamento de escolas para mediação de oficinas sobre os diversos “estilos de danças de boi-bumbá”; execução e ensinamentos de atividades de santos; organização e publicização de arquivos de toadas, objetos e materiais das histórias dos bois; apoio para os projetos de diversas categorias de boi-bumbá, como mirim, caixa, miniatura, garrotes e outros.

Em 2018, foi divulgado o dossiê com indicação para a inscrição do Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e de Parintins no Livro de Registro das Celebrações, criado pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. E as sugestões para o plano de salvaguarda foram às seguintes: “o dossiê sugere como uma primeira recomendação de salvaguarda o estabelecimento de um fórum regional voltado à troca de ideias e à busca de soluções para os problemas envolvendo o bem cultural” (Parecer Técnico nº 32/2018, p. 11). “Percebeu-se também a necessidade de organização dos riquíssimos acervos musicais particulares para a salvaguarda da memória musical dos Bois de todo o Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins”. Diante disso, foram colocados como proposta três eixos de ação “a gestão mnemônica” do patrimônio musical dos bois “(I) formação e publicização de arquivos referentes às toadas; (II) incentivo a criação e manutenção de iniciavas que perpetuem os

saberes musicais vinculados ao boi, como as “escolinhas”; e (III) envolvimento de instâncias de pesquisa acadêmica” (p. 11). E com constatações que estas medidas poderiam ser feitas também em outros saberes, como dança e feitura do boi.

O que se pode constatar do resultado final do dossiê é que não houve diálogo entre as equipes contratadas e os seus demais corpos de experientes pesquisadores, que desenvolvem trabalhos sobre os diferentes contextos das manifestações culturais do Brasil. Questões obscuras poderiam ser debatidas e esclarecidas satisfatoriamente a respeito de ações que pudessem subsidiar determinadas formas de expressões culturais que resultam de trabalhos artísticos de indivíduos e grupos, engendrados em complexas redes de saberes e fazeres culturais. Diante dessa perspectiva, muitas práticas estão invisibilizadas pelo processo da *parintinização* propagado e adotado em diversas festas populares do Amazonas, como por exemplo, o mestre Zé Preto, cantador, tirador de versos e conhecedor dos atos e ritos tradicionais do boi-bumbá, o único mestre vivo da década de 1930 ficou de fora do processo, pelo fato de Manaus não ser contemplada no dossiê do complexo cultural. Essas práticas não recebem incentivos da prefeitura e nem do governo do estado para as suas realizações, eram feitas na década de 1970 e 1980 e geralmente são executadas atualmente por um grande esforço de projeto de resgate.

Os riscos são muitos, quando se trata dos trâmites de um processo de registro, há diversos planos de classificações arbitrárias que permeiam os instrumentos utilizados pelas instâncias encarregadas. Houve um processo de dominação e até mesmo para questões éticas no que se referem às citações das pesquisas realizadas, pois muitos pesquisadores não receberam os seus devidos créditos no dossiê final, pelo fato de serem citados pelos nomes das empresas contratadas. No que se refere ao processo de registro, ainda há muito que registrar dentro desse complexo cultural que envolve o boi-bumbá do médio Amazonas e de Parintins.

Considerações finais

A gênese do grupo de dança Wãnkõ Kaçaueré e as suas *performances dramáticas* apresentadas nas festas populares da Amazônia, que foram foco desta pesquisa, apontam uma nova configuração social constituída pelo processo da *parintinização* e que foi propagado em diversos festivais, tais como: adesão ao modelo de espetáculo, referências de itens individuais e coletivos, organizações institucionais e burocráticas, técnicas e estilos de tocar e dançar, discurso pautado no cenário amazônico e contratação de artistas especialistas. Em decorrência desse processo, ocorrem os fluxos de trabalhos artísticos que são resultantes da dinamicidade da *parintinização*. Tais especialidades como foi exposto no decorrer do texto, advém de diversos lugares da Amazônia e ocupam espaços específicos destinados pelas entidades. Dentro dessa perspectiva, vale pontuar que as performances dramáticas, enquanto formas de expressões culturais, foram refletidas como construções de identidades e especializações de diferentes funções para se firmarem dentro desses circuitos de produções de trabalho.

Partindo dessas premissas, demonstro a *performance dramática* levando em consideração dois aspectos importantes, primeiro por estar construída dentro de um modelo temático de reprodução da visão preterizada, colonialista e romantizadas dos povos e segundo por estar entrelaçada com questões dos dramas sociais (TURNER, 2005) vividos pelos artistas. Diante disso, as *performances dramáticas* foram analisadas, tanto nos palcos e arenas, quanto nos bastidores e disputas por efetivações de contratos, permitindo refletir que se por um lado, essas representações se pautam nas imagens “hiperbolicizadas”, “classificatórias” e “naturalistas” (ALMEIDA, 2010) dos indígenas e caboclos amazônicos, por outro lado são atos de lutas e resistências dos artistas que estão inseridos nessas redes para continuarem atuando nos espetáculos. Baseado nessa linha de pensamento, é possível atestar que a performance dramática por ser apreciada em eventos públicos com intenções comerciais faz com que os grupos de dança criem múltiplas identidades e diversificados estilos de especialidades. Nesse sentido, a performance dramática abrange diversificadas redes de trabalhos e traduzem as autodefinições dos artistas quando interagem momentaneamente dos bastidores das entidades.

As performances dramáticas apresentadas nas festas populares amazônicas reafirmam interpretações de criação e conteúdos cristalizados dos grupos étnicos (BARTH, 2011) que ressignificam das arenas de competições. Essa constatação reforça ainda mais a perspectiva teórica de Oliveira (2016) quando constata que não é uma tarefa fácil, inclusive para os estudiosos, mencionar os indígenas como agentes percussores da construção nacional do Brasil

e de refletir para além dos estereótipos e “classificações”. Afirma ainda, que as concepções desses quadros naturais do senso comum do passado continuam a apelar para a naturalização, homogeneização de dados, expressão estática e que divergem, principalmente, das demandas referidas aos direitos desses povos e das suas lutas sociais de cidadania.

Nessa senda, foi exposto também que a política que desenvolve a espetacularização nos festivais amazônicos prefere seguir moldada em categorias homogeneizantes, ou seja, não dá grande importância aos sujeitos coletivos em busca de direitos, pois se restringe na predileção dos sujeitos biologizados como “ribeirinho”, “pescador”, “farinheiro”, demonstrados em figuras típicas regionais e lendas amazônicas e, sobretudo, na exaltação dos determinantes da preterização das etnias indígenas que tem como característica a permanência do naturalismo e a imagem romântica colonizadora. Por conta disso, a regra do modelo da *parintinização* restringe a produção artística a seguir uma fórmula de eixos temáticos, de modo que os artistas para produzirem os seus trabalhos entram em uma rotina de catalogação de dados acadêmicos, inclusive nas pesquisas antropológicas, principalmente, na linha da etnologia clássica. O levantamento é feito em sites, artigos e teses na obtenção de dados novos para a composição de rituais indígenas, plumárias, pinturas, com propósito de produzir o que as empresas privadas e as elites que detêm o controle do poder do Estado têm interesse em patrocinar. Por isso, recorrem a cientistas sociais, historiadores e antropólogos para opinar sobre tema, roteiro de apresentação, letras que enredam as músicas e danças.

Os fluxos culturais de trabalhos artísticos na perspectiva desta tese se perfilam em sintetizar lutas específicas e reconhecimentos dos trabalhos profissionais, exigindo aberturas de espaços em diferentes campos de desenvolvimento de produção artística e em diversas escalas de organização que abrigam poder e prestígio. Pode-se dizer que os resultados alcançados na pesquisa indicam que os efeitos da *parintinização* fizeram com que surgissem novos grupos de dança e reorganizassem outros grupos, por perspectivas de especialização de coreografias tribais, lendárias e regionais. As representações indígenas das festas populares emergem, sobretudo, ao processo de expansão desses espetáculos amazônicos, que as diversas redes de relações aparecem elencadas em diversas características peculiares.

Inicialmente sublinho a sociogênese do grupo de dança Wankõ Kaçaueré, consoante a reflexão epistemológica de Elias (2001, 2015) e especifico como as trajetórias e os conjuntos de relações entre as lideranças e com as demais agentes com as quais negociam, tornam possível o processo de circulação deste grupo social. Além de discorrer que essas novas formas de

acordos e estratégias dos agentes dos grupos de dança com as entidades desenharam configurações específicas e desenvolvem novas formas de deslocamentos. Consta-se também que as festas populares da Amazônia se apresentam como espaços fluidos, com percursos incertos e abrangentes, engendram redes de parcerias no sentido da organização interna do grupo entre lideranças, patrocinadores e participantes, na qual estão permeadas as dinamicidades sociais, os campos de competição e as estratégias de negociação.

Foi possível verificar que o trânsito do grupo de dança Wãnkô Kaçaueré na cidade de Manaus corresponde à própria dinâmica particular de negociação estabelecida por meio da relação de amizade e de reconhecimento, que se constrói de forma independente do circuito do boi-bumbá e de seu limite territorial. Nesse sentido, grande parte dos lugares que o grupo percorre faz parte de uma rede de amigos do dono do grupo Fabiano Alencar e, a partir destes contatos, que os percursos do Wãnkô Kaçaueré ocorrem em uma rede de apresentação, sendo que muitas dessas exposições se estabelecem por negociações de contratos formais ou informais. Diante dessa questão, as relações estabelecidas com os colaboradores e patrocinadores do grupo de dança adquirem formas de organização mais sofisticadas, não somente pelos recorrentes vínculos, mas também pelas pretensões dessas pessoas e dos contratos estabelecidos com o grupo.

Partindo dessas premissas, existem dois tipos de fluxos culturais de trabalhos artísticos presentes na dinâmica do grupo Wãnkô Kaçaueré, o primeiro é aquele que se dá dentro da própria cidade de Manaus (AM) para dançar em bandas de Boi-Bumbá, Festivais de Bairros, Boi Manaus, eventos dos Bois de Parintins, ensaios técnicos dos Bois de Manaus; o segundo ocorre de forma mais abrangente, ou seja, quando o grupo de dança se desloca para outras festividades amazônicas distantes de Manaus, a exemplo de lugares como Parintins (AM), Santarém (PA), Nova Olinda do Norte (AM), Manacapuru (AM), Itacoatiara (AM), Presidente Figueiredo (AM), dentre outros. Esses deslocamentos mais distantes que sucedem na locomoção de mais ou menos vinte a trinta dançarinos ocorrem por intermédio de contratos para a execução de apresentação artística, fazendo com que o grupo permaneça em torno de cinco dias nesses locais, incluindo dia de partida e retorno, ensaio de treinamento e exposição no espetáculo.

No que tange essa configuração social que movimenta o grupo Wãnkô Kaçaueré, a espetacularização (CARVALHO, 2010) do Festival Folclórico de Parintins se constrói como um modelo ideal para as outras festas populares da Amazônia. Perceptível de tal modo, que a

gênese do Wãnkõ Kaçaueré é a representação indígena exibida na arena deste espetáculo. Diante desse cenário, existem grupos de dança vinculados às associações (que fazem parte dos setores internos de organização performática) e outros criados de maneira mais autônoma que são conhecidos como prestadores de serviços. As entidades por intermédios de suas comissões e conselhos de artes tem o “poder de decidir” (SILVA, 2018) sobre os contratos desses artistas e as suas funções dentro da produção do espetáculo. Os agentes que ocupam esses lugares de decisão têm autoridade e poder de mando em diversos setores, dotam de prestígios pelo fato de manterem relação com a imprensa e de negociarem com os setores da prefeitura, estado e empresas privadas que patrocinam o festival.

Foi constatado também, que a produção de um espetáculo abrange uma rede de artistas que executam atividades paralelamente a criação das danças coreográficas e se apresentam como partes importantes para o andamento do projeto anual do que será demonstrado na arena. Há uma série de artistas especialistas que ficam distribuídos em diversos setores e comportam redes específicas em suas atividades: como artista de alegoria e sua equipe de marceneiros, soldadores, colaboradores, pintores, escultores; artista de fantasia com a sua equipe de decoradores e soldadores; artista de arte cênica e a sua equipe de participantes; artista coreógrafos com as suas equipes de dançarinos e brincantes; cantores, apresentadores e ritmistas que estão diretamente relacionados às performances de ritmo e dança; artesões e costureiros; grupos de dança contratados e grupos de dança convidados.

As comissões e conselhos de artes contratam artistas e esses montam as suas equipes para a produção do trabalho, que, em sua maioria, operam politicamente para firmar o melhor contrato. Há um jogo de enquadramento que se espraia tanto entre os artistas que contratam quanto entre os que são contratados e afetam diretamente o desenvolvimento da atividade, desde o planejamento até a realização. Dessa forma, os jogos de estratégias engendrados dentro dessas configurações, sejam negociações individuais e coletivas ou até mesmo tentativas de negociações entre grupos de danças e outros segmentos de artistas passaram a ser compreendidos como processos de interesses, por meio dos quais foi possível observar determinadas táticas, construções de identidades para se tornarem conhecidos pelas especialidades desenvolvidas. Nesses tipos de relações estão em disputa diversos espaços de trabalhos com pretensão de adquirir prestígios, significados e saberes que modificam de forma indiretas as ações desses artistas e outras formas de negociações as quais estão nos planos mais pessoais, como favores, pedidos, cargos e outros.

Registra-se assim, que as festas populares ganharam uma dimensão mais comercial com o investimento da política cultural e do poder público, com isso demandou a profissionalização do artista para produzir determinado trabalho específico. O artista de boi-bumbá tem se caracterizado como uma peça fundamental para a manutenção da forma estética que o mercado exige das festas de uma percepção voltada para o consumo. O desenvolvimento do espetáculo, principalmente nas últimas décadas tem se revelado como idealizador e publicitário de imagens. Desse modo, a política cultural exibe-se como um mecanismo de dominação e dissemina um modelo que prega a subserviência. Ela transforma os indivíduos em objetos e não permite a construção de uma rede concreta de mercado e que se tenha formação de consciência e independência desse processo.

Partindo dessas premissas, o processo da *parintinização* abrange múltiplas formas de produção de trabalho que extrapolam o próprio território do boi-bumbá de Parintins, Garantido e Caprichoso e hoje podem ser percebidas em diversas regiões do estado do Amazonas e chegam a Amazônia por meio de fluxos culturais, como em: Boa Vista (Roraima), Santarém (Pará), Porto Velho (Rondônia), Marabá (Pará) e dentro dessa perspectiva também pode adentrar o contexto nacional pela presença de artistas no carnaval de São Paulo e Rio de Janeiro. A arte comercial produzida na espetacularização do Festival Folclórico de Parintins serve de modelo para outras manifestações e que acabam se inspirando nessa forma de construção de espetáculo, por isso os artistas dos bois se deslocam para diferentes lugares e tem importância na elaboração dessas festas.

A emergência da profissionalização ganha força no processo de transformação do Festival Folclórico do Boi-Bumbá de Parintins, tanto por meio das redes de interação e de produção quanto pelas consequências das mediações feitas a partir do consumo mercadológico. Esse tipo de trabalho tende à exigência de prazos de produção, sendo que o agente necessita se adequar a um calendário de serviço e ocupar posições socialmente definidas. Para se tornar conhecido e permanecer nos circuitos, os profissionais têm que construir a sua identidade e criar um estilo próprio, isto é, se tornar um especialista em determinada função.

As formas de produção artísticas desses profissionais estão relacionadas às exigências dos setores administrativos, em se tratando das entidades, pode-se considerar que seguem regras impostas pelos patrocinadores e dos investimentos do Estado na cultural local. Esses agentes aguardam os recursos disponibilizados pela prefeitura e governo do Estado para o desenvolvimento das suas festas populares. É por intermédio das negociações do governador

com as empresas privadas que o Festival Folclórico de Parintins consegue patrocínios, além de convênios e agências de turismo, dentre outros. Os tipos de relações subserviência e de dependências fazem que com lutas políticas culturais das festas populares não ganhem força no sentido de cobrar o Estado de garantir o direito do apoio e valorização das manifestações culturais.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, A. W. B. de. Antropologia dos Archivos da Amazônia. Rio de Janeiro: Casa 8 / Fundação Universidade do Amazonas, 2008.

_____. Terras tradicionalmente ocupadas: Terra de quilombo, terras indígenas, “babaquais livres”, “castanhais do povo”. Manaus, PPGSCA-UFAM, 2006.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. Rio Amazonas. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo. (1859).

ANDRADE, Moacir. Alguns aspectos da Antropologia Cultural do Amazonas. Editora Madrugada, Manaus, 1978.

ASSUNÇÃO, Alvadir. Boi-bumbá Corre Campo e outros famas. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. Os bumbás de Parintins. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.

_____. Festas religiosas e populares na Amazônia: cultura popular, patrimônio imaterial e cidades. Oficina do CES nº 288, 2007.

_____. Manaus, Macapá e Alter do chão: imaginário, cultura popular e alguns “devaneios” sobre festas na Amazônia. Comunicação científica (oral) apresentada na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Bahia, 2008.

BATALHA, Socorro. “Gingando e balançando em sincronia”: uma antropologia da dança do boi-bumbá de Parintins – AM. Dissertação de mestrado, Manaus, 2015.

BARTH, Frederik. Apresentação, os grupos étnicos e suas fronteiras; A análise da cultura nas sociedades complexas. In: O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p.107-119.

_____. Etnicidade e o conceito de cultura. Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política, n. 19, p. 15-30, 2ºSem. 2005.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: Uma teoria da ação coletiva. Tradução de Márcia B. de M. L. Nunes. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1977.

BEZERRA, Jocastra Holanda. Quando o popular encontra a política cultural: a discursividade da cultura popular nos pontos de cultura “Fortaleza dos Maracatus”, “cortejos culturais ancuri”. Dissertação de Mestrado. Fortaleza, 2014.

BERREMAN, Gerald D. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. Indesvendando máscaras Sociais. ZALUAR, ALBA (ORG.), livraria Francisco Alves Ed., Rio de Janeiro, 1975, pp. 123-174.

BOURDIEU, Pierre. A miséria do mundo. Rio de Janeiro: Vozes (O espaço dos pontos de vista; A rua dos junquinhos, Efeitos de lugar, Compreender). 1997.

_____. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa – Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

_____. Coisas Ditas. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. A Distinção: crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk, 2007, 556 p.

_____. Economia das trocas simbólicas. 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRASIL. Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil. Capítulo III Da Educação, Da Cultura e Do Desporto. Seção II, Da Cultura. 1998.

BOISSEVAIN, J. [1974] 2010. “Apresentando ‘amigos de amigos: redes sociais, manipulações e coalizões’”. In: Bela Feldman-Bianco (org). Antropologia das Sociedades Contemporâneas: Métodos. São Paulo: Editora Global.

CAROLINO, Alvatir Silva. Conflito Patrimonialização: o processo de Tombamento do Encontro das Águas dos rios Negro e Solimões (Manaus-AM). Tese de Doutorado, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e uma etnografia da festa. História, Ciência e Saúde. Manguinhos v. VI, 2000.

_____. *Os sentidos no espetáculo*. In: Revista de Antropologia-USP, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002.

_____. Brincando de Boi: a força dos ritos nos bois-bumbás de Parintins. Ciência Hoje, Rio de Janeiro, v. 40, n. 240, p. 18-25, ago. 2007.

_____. *Alegorias em Ação*. Sociologia & antropologia. v. 01. p. 233 – 249, 2011.

_____. Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. RBCS Vol. 19 nº. 54 fevereiro/2004.

_____. drama, ritual e performance em Victor Turner. sociologia&antropologia. Rio de Janeiro, v.03.06: 411–440, novembro, 2013.

_____. Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e uma etnografia da festa. Anais do XXIII Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu/MG, 1999.

CARVALHO, Luciana Gonçalves. Tradições Devotas, Lúdicas Inovações: O Sairé Em Múltiplas Versões. Sociol. Antropol. Rio de Janeiro, v.06.01: 237 – 259 abril, 2016.

_____. Inventariando Saberes, Criando Patrimônio. Textos Escolhidos da Cultura e Artes Populares, v 1, n 1, 2004.

_____. A graça de contar: um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeropolano, 2011. v. 1. 583p.

CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010)

CANCLINI, Néstor García. Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. Definiciones en transición. Buenos Aires: CLACSO, 2001.

CARNEIRO, Marcelo Sampaio. Práticas, discursos e arenas: notas sobre a socioantropologia do desenvolvimento. Sociologia&Antropologia | v.02.04: 129 –158, 2012.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COSTA, Rila Arruda. POLÍTICA CULTURAL E MUSEUS NO AMAZONAS (1997-2010). Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, 2011.

CORDEIRO, Maria Audirene de Souza. “A canoa da cura ninguém nunca rema só”: o se ingerar e os processos de adoecer e curar na cidade de Parintins (AM). Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2017.

ELIAS. N; Neiburg. F. Dossiê Norbert Elias. Leopoldo Waizbort (org.). - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. Escritos & Ensaio: 1 – Estado, processo, opinião pública, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2010.

_____. ELIAS, Norbert. Introdução a Sociologia. Edições 70: Lisboa – Portugal, 2015.

FARIAS, Edson (2005). “Economia e cultura no circuito das festas populares”. Sociedade e Estado, vol. 20 n. 03, set.-dez.

_____. “Fases de uma festa-espetáculo: redes e diversidades na montagem do ciclo junino em Caruaru”. *Sociedade e Cultura*, vol. 08 n. 01, 2005.

FIGUEIREDO, G. G. Inventando autonomias no Médio Solimões: uma etnografia dialógica da rádio Xibé e suas redes. Tese de doutorado, 2015.

FIORI, ANA LETÍCIA. Conexões da interculturalidade: cidades, educação, política e festas entre Sateré-Mawé do Baixo Amazonas. Tese de Doutorado. 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro. Edições Gaal, 1993.

_____. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 6ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, 2017.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. 42ª. Ed. Petrópolis, RJ: vozes, 2018.

FONSECA, C. Família, Fofoca e Honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

Gama, Eder de Castro. Festival da Canção de Itacoatiara (FECANI): o local e o regional na perspectiva de um evento musical na Amazônia. Dissertação de Mestrado, 2009.

GEERTZ, Clifford. *Negara. O Estado Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela. *A Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: UNESP, 2010.

IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais – Complexo Cultural dos Bois Bumbás de Parintins e Médio Amazonas – 3º PRODUTO. Manaus, 2014.

HANNERZ, Ulf. fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Revista Mana*, 1997, p 7-39.

HERZFELD, Michael. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York/London: Routledge, 1997.

HOBBSBAWM Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente / Milton Hatoum*. — São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PAIVA, Rosana Carvalho. Na Cercania da Morte: Situação de Ameaça e Terror de Estado em Conflitos Territoriais no Amazonas. Tese de doutorado, 2019.

PIMENTA, Vitor Gonçalves. A Escola de Samba em Movimento: reverberações sobre o chão afro-brasileiro da Acadêmicos do Salgueiro. Tese do doutorado, 2019.

SALLES, Vicente. O negro da formação da sociedade paraense. Belém: Paká-Tatu, 2004.

SALES, Josias Souza. A vida social do açaí: da gourmetização às mudanças socioeconômicas e ambientais na região do baixo-Tocantins-Pará. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, 2019.

SILVA, Alvatir Carolino da. Festa dá trabalho: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e a produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus. Manaus: Edua, 2011.

SIQUEIRA, Alvacir. Gestão Administrativa na Associação Folclórica Cultural Boi Bumbá Corre Campo. Trabalho de Conclusão de Curso. Manaus, 2015.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. Textos de Georges Gurvitch e Henri Lévy-Bruhl. Tradução de Paulo Nevez. Cosac naify, 2003.

NAKANOME, Ericky da Silva. A Representação do Indígena no Boi-Bumbá de Parintins. Dissertação de mestrado, 2017.

NOGUEIRA, Wilson. Festas Amazônicas – boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Editora Valer, 2008.

_____. Imaginário e espetáculo na Amazônia. Manaus: Editora Valer, 2014.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O Nascimento do Brasil e Outros Ensaios: Pacificação, regime tutelar e formação de alteridades. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

_____. Uma Etnologia dos “Índios Misturados”? Situação Colonial, Territorialização e Fluxos Culturais. MANA 4(1): 47-77, 1998.

_____. Elementos para uma sociologia dos viajantes / Joao Pacheco Oliveira Filho. Publicação Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1983.

_____. A efeito “túnel do tempo” e a suposta inautenticidade dos índios atuais. Sociedade e Cultura, v. 6. n. 2. 2003.

_____. Como vivem os índios hoje? Disponível em: <http://marlivieira.blogspot.com/2009/04/texto-como-vivem-os-indios-hoje.html>

OYAMA, Alfredo Kingo Homma. Imigração Japonesa na Amazônia: contribuição na agricultura e vínculo com o desenvolvimento regional/Organizado por Alfredo Kingo Oyama Homma, Aldenor da Silva Ferreira, Marilene Corrêa da Silva Freitas e Therezinha de Jesus Pinto Fraxe – Manaus, Edua, 2011.

PIO AVILA, C. Do canto ao grito: a nova nação sob o discurso do patrimônio imaterial. In: VII Reunião Antropológica do Mercosul, 2007, Porto Alegre. Anais da VII RAM. Porto Alegre, 2007.

PRADO, Regina Paula dos Santos. Todo Ano Tem: As Festas na Estrutura Social Camponesa. São Luís: PPGCS/GERUR/EDUFMA, 2007.

RANCIARO, Maria Magela Mafra de Andrade. Os cadeados não se abriram de primeira: processos de construção identitária e a configuração do território de comunidades quilombolas do Andirá (Município de Barreirinha – Amazonas). Tese de Doutorado, 2016.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, em Performance studies: anintroduccion, secondedition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SAID, Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Nilton Silva. "Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!": Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. Tese de doutorado, 2006.

TAMBUCCI, Yuri Bassichetto. Rio a fora, cidade adentro - transporte fluvial e modos de viver no Amazonas. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, FFLCH, USP, 2014, 147 f.

TURNER, Victor. Schism and continuity in an African society. Manchester: Manchester University Press, 1996 [1957]. P. 348

_____. 2005 [1967]. Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu. Rio de Janeiro: EDUFF (Apresentação, Introdução; Primeira Parte: cap I: Os símbolos no ritual Ndembu; cap IV Betwixt and between: o período liminar nos “ritos de passagem”).

WEBER, Max. Ensaios de Sociologia. 5ª Ed. Editora LTC, 1982.

_____. A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel. (Org.). WEBER, Max. Sociologia. São Paulo: Ática, 2004.

Sites acessados

Disponível no site: acesso em 12/08/2019 <https://para.deamazonia.com.br/?q=278-conteudo-152324-porto-de-parintins-e-fechado-pela>

Portal do Movimento Popular. Disponível no site: <http://www.portaldomovimentopopular.com.br/cultura/ocupa-minc-manaus>. Acesso em: 24.08.2019.

Promoview. Disponível no site <https://www.promoview.com.br/regional/liderancas-dos-bois-garantem-realizacao-do-festival-de-parintins.html>. Acesso em: 23.09. 2019.

G1 Amazonas. Disponível no site <http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2016/06/ocupacao-ao-predio-do-iphm>. Acesso em: 24.11.2019.