



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

João Gustavo Martins Melo de Sousa

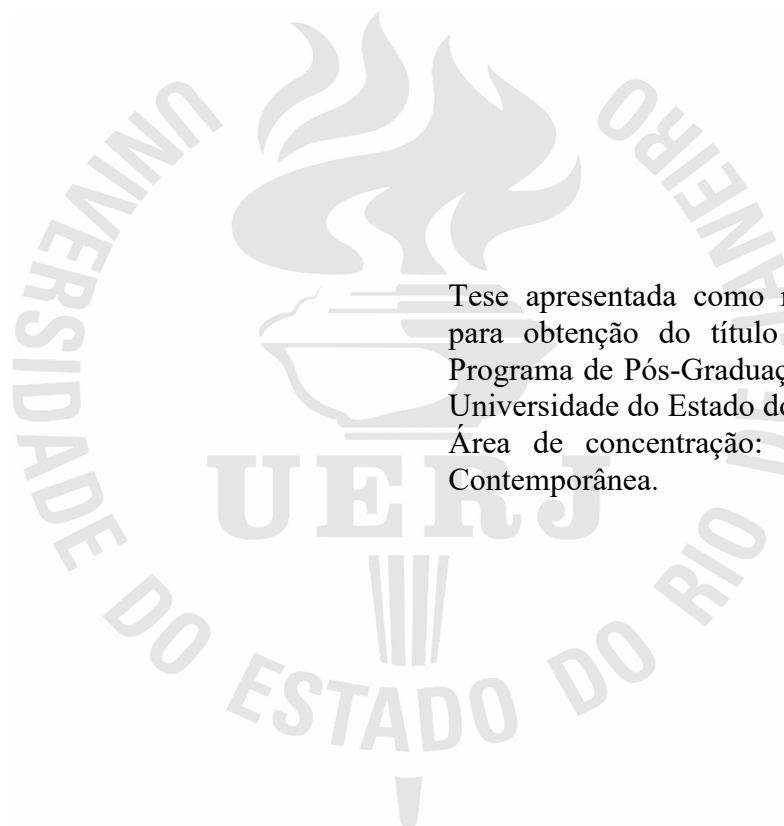
Carnaval e boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos

Rio de Janeiro

2021

João Gustavo Martins Melo de Sousa

Carnaval e boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S725

Sousa, João Gustavo Martins Melo de.

Carnaval e boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos / João
Gustavo Martins Melo de Sousa. – 2021.
241 f. : il.

Orientador: .Luiz Felipe Ferreira

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Carnaval – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Escolas de samba –
Rio de Janeiro (RJ) – Teses 3. Bumba-meu-boi – Parintins (AM) –
Teses. 4. Folclore – Parintins (AM) – Teses. 5. Cultura popular –
Teses. I. Ferreira, Felipe, 1954- . II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III.Título.

CDU 394.25(815.3):398(812.1)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

João Gustavo Martins Melo de Sousa

Carnaval e boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 07 de dezembro de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Louro Berbara
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Sérgio Ivan Braga
Universidade Federal do Amazonas

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

A Gilmar de Carvalho, professor da Universidade Federal do Ceará, Madeira Matriz dos meus primeiros passos na pesquisa acadêmica.

Ao jornalista e amigo Aloy Jupiara. A flor da resistência, idealista, imperiano de fé na luta pelo samba, pelo carnaval e pelas coisas que valem a pena no Brasil.

A Júnior de Souza, o “Considerado”. Artista de ponta das duas nações, Garantido e Caprichoso, devotou-se à arte popular como alegorista de soluções arrojadas e inovadoras que revolucionaram o Festival Folclórico de Parintins.

Três brasileiros brilhantes que sucumbiram diante de uma doença para a qual já existia vacina.

AGRADECIMENTOS

A Maria de Lourdes, Ana Lúcia e Maria Eunice, matriarcas da família Martins Melo, que sempre depositaram fé em mim.

Ao professor Felipe Ferreira, orientador diligente, “artista de ponta” da academia, incentivador incansável desta pesquisa.

Ao professor Aldo Victorio Filho, sempre solícito e dedicado durante a minha passagem no Laboratório de Ensino da Arte (LEA/PPGArtes).

Ao Laboratório de Arte Carnavalesca (LAC/UERJ), ao Observatório do Carnaval (Museu Nacional/UFRJ) e ao Observatório Antropológico das Festas na Pandemia, instituições que reúnem pesquisadores notáveis em torno dos estudos sobre carnaval e festas brasileiras.

Ao intrépido fotógrafo e amigo Wigder Frota, que contribuiu de forma definitiva para esta tese e que registra a paixão por duas festas imageticamente entrecruzadas: o carnaval e o boi-bumbá.

A André Rodrigues e Luiz Martins, que abriram as portas para o barracão da Unidos de Vila Isabel, junto ao carnavalesco Edson Pereira e aos diretores Moisés Carvalho e Wilsinho.

À arte do audacioso boi-bumbá Caprichoso, touro negro da América, que nos recebeu com acolhimento, confiança e arte.

Ao boi-bumbá Garantido, celeiro de artistas fantásticos, “boi do povão”, vermelho como todo o amor.

Aos artistas Alex Salvador e Algles Ferreira, e a todos os alegoristas que constroem imponentes máquinas de fazer encantos.

A Miguel Santa Brígida, pensador e vivente da cena, do carnaval e das amazônias.

A Fábio Fabato e Wagner Cavazzani, amigos de todas as horas, de todas as lutas e de todas as glórias.

A Evandro Bonfim, Lucas Bártolo, Alexandre Medeiros, Vinicius Natal, Cassio Novo, Adan Silva, Ericky Nakanome, Ricardo Barbieri, Rodrigo Hilário, Fernanda Queiroz e a todos os pesquisadores e pesquisadoras que contribuíram para esta travessia acadêmica.

Ao canal do *YouTube* Carnaval e Parintins, que levou diversão, entretenimento e informação durante a pandemia. E ao canal Boi com Abóbora, divã e aconchego em tempos de afeto urgente.

RESUMO

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Carnaval e boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos*. 2021. 241 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta pesquisa trata da inserção de artistas do Festival Folclórico de Parintins (cidade insular localizada no estado do Amazonas, região Norte do Brasil) no fazer alegórico das escolas de samba cariocas, buscando contextualizar o papel das alegorias nessas expressões culturais, que, especialmente a partir dos anos de 1990, têm um estabelecido um instigante diálogo artístico. As duas manifestações populares (escolas de samba e bois-bumbás de Parintins) têm em comum a utilização de grandiosas alegorias que contam parte da história narrada durante as apresentações. O trabalho, por meio de referenciais teóricos dos Estudos Culturais, aponta entrecruzamentos, processos artísticos e correspondências visuais a partir da utilização de materiais e tecnologias presentes em alegorias exibidas em ambas as manifestações culturais populares brasileiras. Investiga como se dá essa interação em técnicas de concepção, processo criativo e aspectos transculturais entre escolas de samba e bois de Parintins, por meio de dois estudos de caso (acompanhamento da construção de alegorias), realizados no barracão da escola de samba Unidos de Vila Isabel e no galpão de alegorias do boi-bumbá Caprichoso. Analisa transformações ocorridas nas escolas de samba e nos bois-bumbás provocadas por interinfluências multidirecionais, circulações de referências artísticas e entrecruzamentos de linguagens que se dão por meio de adaptações, negociações e tensões, tendo as alegorias como vetores de mudanças.

Palavras-chave: Alegoria. Carnaval. Cultura Popular. Escolas de Samba. Festival Folclórico de Parintins.

ABSTRACT

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Carnival and Boi-bumbá: allegorical crossings*. 2021. 241 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research deals with the insertion of artists from the Folklore Festival of Parintins (island city located in the state of Amazonas, North of Brazil) in the allegorical making of Rio samba schools, seeking to contextualize the role of allegories in these cultural expressions, which, especially from the 1990s, have established an instigating artistic dialogue. Both popular manifestations (samba schools and bois-bumbás in Parintins) have in common the use of grandiose allegories that tell part of the story narrated during the performances. The work, through cultural studies theoretical references, points out intersections, artistic processes and visual correspondences from the use of materials and technologies present in allegories exhibited in both popular Brazilian cultural manifestations. It investigates how this interaction takes place in design techniques, creative process and transcultural aspects between samba schools and bumbás in Parintins, through two case studies (monitoring the construction of allegories), carried out in the samba school Unidos de Vila Isabel and in the allegories shed of the boi-bumbá Caprichoso. It analyzes changes in samba schools and bois-bumbás caused by multidirectional inter-influences, circulation of artistic references and intertwining of languages that occur through adaptations, negotiations and tensions, with allegories as vectors of change.

Keywords: Allegory. Carnival. Popular Culture. Samba Schools. Parintins Folk Festival.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1- O artista Jair Mendes trabalhando na alegoria de sua autoria, no galpão do Boi-bumbá Garantido, em junho de 2019. 20
- Figura 2- A grande imagem de Dom Quixote, cujos movimentos do braço direito e das expressões faciais impressionavam pelas dimensões e pelo realismo..... 30
- Figura 3- Desenho de mecanismo do deus ex machina no teatro clássico grego..... 32
- Figura 4- Carro abre-alas da escola de samba Portela trouxe, em 2002, o símbolo da agremiação tendo, entre as garras, Jeane Benoliel, cunhã-poranga do boi Caprichoso. Enredo: “Amazonas, esse Desconhecido: Delírios e Verdades do Eldorado Verde”..... 33
- Figura 5- Garantido 2019, terceira noite, alegoria do Ritual Indígena “Palikur, o Triunfo da Luz”, de autoria dos artistas Pingo de Souza e Sorin Sena, que trouxe o item pajé entrando em cena suspenso por uma plataforma a cerca de vinte metros de altura. 33
- Figura 6- Formas e cores suaves representam a música, nesta alegoria de Boucher. 36
- Figura 7- Representação alegórica de uma América primitiva se contrapõe aos demais continentes no frontispício que compõe o Teathrum Orbis Terrarum (Teatro das Coisas da Terra). 37
- Figura 8- Alegoria ao indígena simbolizando o rio Amazonas, no conjunto que forma o monumento a Dom Pedro I, localizado na Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro..... 39
- Figura 9- O carro abre-alas do Salgueiro, elaborado pelos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, no Carnaval de 2008, intitulado “Visão Paradisiaca”, reproduz uma visão de um Rio ensolarado, com reprodução das esculturas inspiradas nas imagens de figuras indígenas da Praça Tiradentes. 39
- Figura 10- Gravura que reprodução a imagem do escaler com crianças na procissão do Círio de Nazaré (autor não identificado). 41
- Figura 11- Carros dos Anjos, na procissão do Círio de Nazaré, em 1948..... 42
- Figura 12- Carro dos Milagres do Círio de Nazaré de 2010. 42
- Figura 13- Imagem da berlinda durante a procissão do Círio de Nazaré, em Belém..... 43
- Figura 14- Reprodução cênica da procissão do Círio de Nazaré no desfile da Unidos da Viradouro, no carnaval de 2004. 43

Figura 15- Dionísio em cortejo sendo carregado em seu carro naval. Pintura sobre skypos em vaso ático, c. 500 a.C. (Bolonha).....	45
Figura 16- “O Triunfo da Arquiduquesa Isabela”, do pintor Denis Von Asloot (1616).	47
Figura 17- Encenações e dramatizações com grandiosos carros alegóricos se incorporam à cena teatral no período barroco.....	47
Figuras 18 e 19- Ilustrações de alegorias em desfile feitas por Antônio Francisco Soares, por ocasião das festividades do casamento entre o herdeiro da coroa portuguesa e a infanta espanhola.	48
Figura 20- Carro de mutação apresentado durante o carnaval na década de 1920.....	50
Figura 21- Em meio aos desfiles, mecanismos nos carros de mutação possibilitavam transformações, revelando figuras e formas surpreendentes.	50
Figura 22- Galpão de alegorias de uma Grande Sociedade carioca não identificada (Carnaval de 1953).	51
Figura 23- Alegoria da Estação Primeira de Mangueira em homenagem ao Plano Salte (Saúde, Lavoura, Transporte e Educação), em desfile realizado na Praça Mauá no carnaval de 1950.	52
Figura 24- O Gigante Juma, criação de Vandir Santos para o Boi Garantido.....	58
Figura 25- Mestre Jair Mendes, à direita, diante da águia portelense no Carnaval de 2002.	59
Figuras 26 e 27- Movimentos dos botos simulam o mergulho no desfile da Beija-Flor de 1994.	61
Figura 28- Mulher-pássaro suspensa por uma estrutura em ferro foi um dos destaques do desfile da Beija-Flor de Nilópolis em 1996, cujo enredo era “A Aurora do Povo Brasileiro”.	62
Figuras 29 e 30- Alegoria referente ao Festival de Parintins no desfile da Unidos do Viradouro, elaborado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta trouxe mitos e seres da floresta.	63
Figura 31- Alegoria do Ritual Indígena Kamarãpi, criado pelo artista Rossy Amoedo para o Boi-bumbá Caprichoso na segunda noite de 2008.	65
Figura 32- Alegoria “Nanã e os Ensinamentos da Reciclagem”, da Unidos do Viradouro em 2009, sob direção artística do carnavalesco Milton Cunha e realizada por Rossy Amoedo. Componentes suspensos em grandes hastes em balanço foram utilizados como recurso cênico.	66

Figura 33- Módulo criado pelo artista Rossy Amoedo para a Apoteose (momento final da apresentação do Bumbá) na terceira noite do Festival Folclórico de Parintins em 2002.....	67
Figura 34- Recurso cenotécnico de abertura das ocas revela o interior da alegoria, que representa o mundo “civilizado” europeu em colunas e volutas douradas.....	67
Figuras 35 e 36- Alegorias do boi-bumbá Caprichoso nos anos 1980.....	76
Figura 37- Disputa entre os bois realizada em 1985, no anfiteatro Messias Augusto.....	77
Figura 38- O jornal quinzenal “O Parintins” alertava em 18 de maio de 1988, a pouco mais de um mês do Festival, para os atrasos nas obras do Bumbódromo.	77
Figura 39- Movimentos articulados na escultura de Dinaí, o ser que emerge das águas. Alegoria projetada e executada pelo artista parintinense Juarez Lima.....	82
Figuras 40 e 41- Artistas de Parintins deram movimento à segunda alegoria do desfile do Salgueiro, que representava as lendas e mistérios da Ilha.	83
Figura 42- Única entre as seis alegorias do desfile, a alegoria criada pelo carnavalesco se diferenciou por não apresentar movimentos articulados.	84
Figura 43- Boi Garantido representado com o coração, um dos elementos adotados como símbolo do bumbá.	85
Figura 44- Boi Caprichoso representado pela estrela, um dos símbolos do boi azul.....	86
Figura 45- Jacaré com movimentos articulados realizados pela equipe de Juarez Lima.	87
Figura 46- Formas são reveladas pela habilidade do alegorista/escultor Estêvão Gomes para uma das alegorias da Unidos de Vila Isabel – Carnaval 2019. O artista parintinense intervém artisticamente nos chamados “brancos volumes”, blocos de isopor de onde nascem as grandes esculturas das escolas de samba e dos bumbás.....	94
Figura 47- Escultura de ferro criada para o Boi-bumbá Caprichoso.....	96
Figura 48- Alegoria apresentada pela Beija-flor em 1990, ocasião em que Juarez Lima fez estágio na preparação do carnaval, cujo enredo era “Todo Mundo Nasceu Nu”, de autoria do carnavalesco Joãozinho Trinta. A escultura do grande dinossauro apresentava movimentos e articulações, mas realizados com tecnologia diferente da “robótica cabocla” parintinense. ...	98
Figuras 49 e 50- Na Lenda Amazônica “Matinta”, do artista Roberto Reis para a segunda noite de apresentação do Boi Garantido em 2018, observamos a transformação da “velha agourenta” em amedrontadora ave de rapina (rasga mortalha). A metamorfose constitui-se como exemplo do “cavalo de Troia”, com o intuito de causar impacto e surpresa.	101

Figuras 51, 52, 53 e 54- Sequência apresentando o desenho das peças escultóricas, maquete, pintura de arte do painel central e alegoria na arena. Etapas do projeto de construção da alegoria “Trilha da Mata”, do artista Alex Salvador, exibida na primeira noite do item Figura Típica Regional do boi-bumbá Caprichoso em 2019.	103
Figura 55- Fotografia da maquete da alegoria do ritual indígena “O Poderoso Apurinã”, criada por Marialvo Brandão e equipe para o Boi-bumbá Garantido, apresentado no festival de 2015.	104
Figura 56- Alegoria “O Poderoso Apurinã” em ação na arena, apresentada na segunda noite do boi-bumbá Garantido em 2015.	104
Figura 57, 58 e 59- A maquete feita por Penha Lima, com base em papel <i>kraft</i> e, posteriormente adereçada, antecipa a construção da estrutura alegórica para emular a alegoria em desfile. A intenção era produzir junto ao público o efeito visual chamado de <i>anamorphosis abscondita</i> , técnica de ilusão de ótica que amplia a visão do horizonte a partir do ponto de vista do observador do jardim barroco construído por André Le Notre para o palácio Vaux-le-Vicomte.	107
Figura 60- Imagem de animação em 3D da alegoria Boiúna, concebida por Rossy Amoedo e projeto de Ronan Marinho.	109
Figura 61- Alegoria apresentada no item Lenda Amazônica, na primeira noite do Boi Caprichoso em 2011.	109
Figura 62- Detalhe da alegoria “Artesão Parintinense” – Caprichoso 2009 – Figura Típica Regional, 3ª noite de apresentação do Boi-bumbá Caprichoso, obra de Juarez Lima e equipe. A alegoria inspira-se no afresco “A Criação de Adão”, presente no teto da Capela Sistina, no Vaticano. A metáfora visual entre a consagrada pintura de Michelangelo com o ofício artistas parintinenses traz também uma homenagem de Juarez Lima e equipe ao decano entre os alegoristas dos bumbás: mestre Jair Mendes, cujo rosto está esculpido sobre uma aquarela, sob a escultura de uma arara. O mimetismo entre a arte e a natureza se expressa nas imagens escolhidas para homenagear o artista considerado pioneiro entre os alegoristas de Parintins, profissionais que há cerca de 30 anos têm produzido arte também nos desfiles das escolas de samba.	112
Figuras 63 e 64- Visão frontal e lateral do projeto da alegoria “Paraíso Coroado”, realizado no software Rhinoceros 3D pelo projetista André Rodrigues, a partir de instruções e referências visuais passadas pelo carnavalesco Edson Pereira.	114
Figura 65- Imagem da estrutura em ferro e início dos trabalhos de revestimento em madeira da alegoria “Paraíso Coroado” em julho de 2018.	117
Figura 66- O artista parintinense Alex Salvador ao lado do bloco de isopor que começava a dar forma à cabeça da figura indígena que iria compor a alegoria.	119

Figura 67- Escultura em isopor já depois de passar pelo processo de empastelamento, ou seja, revestida com papel e cola para ganhar rigidez e dar base à pintura de arte.	120
Figura 68- O alegorista Alex Salvador manipula a escultura central do carro alegórico, em escala reduzida, para realizar simulações de movimento da peça.	120
Figura 69, 70, 71 e 72- Cláudio Araújo e Edson Tavares trabalham na estrutura em ferro do corpo do índio coroadado. As imagens 67 e 68 foram registradas em 31 de julho de 2018. As figuras 69 e 70, no dia 6 de agosto de 2018.	122
Figura 73- Profissionais de Parintins e da indústria Berg trabalham juntos na estrutura do corpo da figura indígena.	123
Figura 74- Sidmar Brito soldando o equipamento hidráulico à estrutura do tórax do índio, feita em vergalhão.	123
Figura 75- Partes da escultura sofrem cortes para inserção de mecanismos para a realização dos movimentos. Mangueiras de borracha são utilizadas com cabos de aço.	124
Figura 76, 77 e 78- Diferentes planos do processo de instalação da cabeça do índio na alegoria, registrados em setembro de 2018.	126
Figura 79 e 80- Gérson Silveira (Jamaica) e Sérgio Pina orientam a instalação de dutos para a passagem de água projetada para cair da cabeça do índio durante o desfile. Já em fase de início de decoração, a alegoria ganha formas mais definidas.	127
Figura 81, 82 e 83- Profissionais do Boi-bumbá Parintins trabalham no revestimento da grande escultura em ferro, sob o comando do artista Alex Salvador.	129
Figura 84 e 85- Integrantes da equipe de Carnaval da Unidos de Vila Isabel refazem o percurso das alegorias na noite de 26 de fevereiro, realizando medições no Túnel da Saúde, que fica a poucos metros da Cidade do Samba. Na imagem seguinte, a alegoria passando junto ao comboio no referido túnel.	131
Figura 86- Mapa do trajeto das alegorias da Cidade do Samba para a Avenida Marquês de Sapucaí. O comboio das alegorias passa pelas seguintes vias: rua Rivadávia Corrêa – via Binário do Porto – avenida Venezuela – avenida Rio Branco – avenida Presidente Vargas - Marquês de Sapucaí.	131
Figura 87- Alegoria já área de concentração, momentos antes de entrar na Avenida.	132
Figura 88 e 89- Alegoria em “ação” na Avenida. A figura do índio em primeiro plano é complementada por esculturas, adereços, cascatas de água e efeitos de luz.	134

Figura 90- As margens do rio são corroídas pela força das águas, imagem poeticamente descrita pela toada “Tic, Tic, Tac”	142
Figura 91- Mapa de Parintins no contexto das ilhas Tupinambarana, próximo à divisa com o estado do Pará.....	144
Figura 92 e 93- Fachadas e produtos lembram a polarização da disputa entre bois em diversas partes da cidade.	146
Figura 94- Ruas enfeitadas para a saída do Boi Garantido pelas ruas de Parintins.....	147
Figura 95- Visão da área externa do galpão do Boi-bumbá Caprichoso, no dia 14 de junho de 2019.	148
Figura 96- Planta do galpão de alegorias do boi-bumbá Caprichoso. As áreas demarcadas em verde correspondem aos espaços destinados à construção das alegorias. Devido à grandiosidade crescente das apresentações dos bois, cada vez mais outros espaços, inclusive os das ruas, são utilizados para abrigar a confecção das peças alegóricas.	149
Figura 97- Artista do galpão do Boi Caprichoso utiliza uma camisa dos Acadêmicos do Salgueiro, escola de samba que tem na bandeira as cores vermelha e branca.	151
Figura 98- A figura da Nhandecy no contexto da alegoria “Mátria da Fé”.	153
Figura 99- Irmão Miguel de Pascale, missionário italiano, ofereceu oficinas de pintura, escultura e desenho a jovens que mais tarde se tornaram artistas dos bois Garantido e Caprichoso.	155
Figura 100- Imagens com motivos bíblicos foram reproduzidas na Catedral de Parintins pelo Irmão Miguel e pelos “curumins” da ilha, como Juarez Lima.	156
Figura 101- A escola de artes do Boi Caprichoso, voltada para a formação de jovens artistas levam o nome do missionário Miguel de Pascale.	158
Figura 102- Desenho artístico da alegoria “Yãkwa – Favorável Sentença”.....	166
Figura 103- Maquete da alegoria “Yãkwa – Favorável Sentença”.	166
Figura 104- Os <i>Enawenê-nawê</i> constroem barragens e tecem cestas para capturar os peixes que serão oferecidos aos espíritos.	167
Figura 105- No processo de conversão semiótica, a barragem é transposta para a alegoria, reproduzida em bambus naturais coletados nas cercanias do galpão.	168

Figura 106- Legendas em manivelas indicam que partes do corpo das estruturas de ferro serão movimentadas.....	169
Figuras 107 e 108- Escultura de ser aquático antes e depois da pintura de arte.....	170
Figura 109- O alegorista Algles Ferreira pinta a oca de onde sairão os espíritos <i>yakairitis</i> .	170
Figura 110- Espíritos <i>yakairitis</i> são representados em cores fluorescentes.....	171
Figura 111- Mapa do traslado indicando o deslocamento do galpão do boi-bumbá Caprichoso até a Praça dos Bois.	173
Figura 112- Área de concentração na Praça dos Boi tomada por peças alegóricas.....	174
Figura 113- Visão da alegoria vista do alto da torre da Catedral de Parintins.	174
Figura 114- Algles Ferreira, segundo à direita, repassa as últimas instruções à equipe, com mensagens motivacionais ao grupo a poucos instantes da entrada da alegoria na arena.	175
Figura 115- Alegoria em ação com os diversos elementos cênicos sendo acionados de forma simultânea.....	177
Figura 116- Alegoria “Sonhos de Liberdade”, de Jair Mendes e Vandir Santos, que trouxe em uma grande escultura a imagem do fundador do boi-bumbá Garantido, Lindolfo Monteverde em meio a vaqueiros, garças e bois.	181
Figura 117- Alegoria dos Acadêmicos do Salgueiro, Carnaval de 1975: entre muitos espelhos, o destaque Jésus Henrique representou o personagem central do enredo, o Rei Salomão, acompanhado de suas concubinas. Um visual inédito, evocando o exotismo e a opulência no desfile das escolas de samba.....	187
Figura 118, 119 e 120- As diversas versões da Pietá, de Michelangelo. A original, localizada na Basílica de São Pedro, no Vaticano; a alegoria da Pietá indígena, apresentada pelo boi-bumbá Caprichoso em 2019, de autoria do artista Nonôca Alfaia e equipe; e a Pietá negra, que que desfilou pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro no Carnaval de 2018, com o enredo “Senhoras do Ventre do Mundo”, de autoria do carnavalesco Alex de Souza.....	189
Figura 121- “A Trindade”, obra do acervo do museu Carolino Augusteum, em Salzburgo (Áustria). Figuras correspondentes de divindades que se entrecruzam em imagens quiméricas reproduzidas alegoricamente.	192
Figura 122- Imagens quiméricas marcaram presença no desfile da Beija-flor de Nilópolis no Carnaval de 2003, como no carro abre-alas, intitulado “A Dádiva dos Deuses”.....	193

- Figura 123- Imagens quiméricas e criaturas sobrenaturais, recorrentes nas apresentações dos bois, estão presentes na segunda alegoria, “Apocalipse – a Ira do Criador”, da Beija-flor de Nilópolis, carnaval 2003..... 193
- Figura 124- Imagens quiméricas, como o guerreiro Abaçai (Boi Caprichoso, Lenda Amazônica, 2011, terceira noite de apresentação) dão visualidade a aspectos do imaginário amazônico. 196
- Figura 125- Alegoria “Criação Tupi Guarani” (Boi Garantido, Lenda Amazônica, 2005, primeira noite). 196
- Figura 126- Alegoria Aiuri-caua em ação durante apresentação na arena do Bumbódromo, com cerca de trezentos brincantes representando o encontro das águas dos rios Solimões e Negro, onde o guerreiro Ajuricaba jaz com um exército de encantados. 199
- Figuras 127 e 128- Uma das torres humanas que marcaram a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Moscou, em 1980; Coreografia criada por Busby Berkeley em uma sequência em que corpos humanos desenhavam formas geométricas. 200
- Figura 129- Carro abre-alas da Beija-Flor de Nilópolis no carnaval de 2004..... 201
- Figura 130- Alegoria “Criação da Vida”, Unidos da Tijuca, 2004. 202
- Figura 131- Carro abre-alas da Unidos da Tijuca, 2005, intitulado “A Tijuca nos Caminhos da Imaginação”, formado especialmente por componentes que movimentavam adereços. 202
- Figuras 132 e 133- Os mosaicos também são recursos utilizados pelo artista Rossy Amoedo para o Boi-bumbá Caprichoso. Em 2011, na segunda noite de apresentação, placas manipuladas por brincantes serviram como elementos para compor a boiúna, serpente mitológica presente nos contos dos caboclos ribeirinhos. 203
- Figuras 134 e 135- Destaca-se ainda a presença dos mosaicos como recurso estético utilizado pelo carnavalesco Paulo Barros no desfile da Unidos da Tijuca, em 2006, com o enredo “Ouvindo Tudo o que Vejo, Vou Vendo Tudo o que Ouço”. 203
- Figura 136- “Sherlock Holmes”, de 2009, dirigido por Guy Ritchie. Em uma das cenas, a película traz o personagem interpretado pelo ator Robert Downey Jr. camuflado em um tecido estampado sobre uma poltrona vermelha. 204
- Figuras 137 e 138- Alegoria Morceganjo, confeccionada por Rossy Amoedo e equipe, trouxe um morcego camuflado, de cabeça para baixo, com uma pintura semelhante ao restante da alegoria. Ao ser elevada, a escultura revelava o animal por meio de iluminação que refletia tons fluorescentes que davam contornos à peça. 205
- Figura 139 e 140- À esquerda, trecho da peça de propaganda veiculada no ano de 2011 em diversas mídias pela companhia escocesa de bebidas Jonnie Walker, em que monumentos naturais do Rio de Janeiro se transformavam em gigantes. À direita, a monumentalidade de

elementos alegóricos e as novas possibilidades de movimentos na Avenida, com a participação de profissionais da festa do Boi-bumbá de Parintins no Carnaval, aqui observado nesta alegoria da Portela de 2014, “O Despertar do Gigante”.....206

Figura 141- Abertura das Olimpíadas de 2008, em Pequim: bailarinos circundam o globo terrestre.207

Figura 142- Boi Caprichoso 2010, a alegoria ritual indígena trouxe bailarinos da Intrépida Trupe, que desde a década de 1990 participavam dos desfiles das escolas de samba, em performances e coreografias circenses.208

Figura 143- Em 2018, a Unidos de Vila Isabel também trouxe os artistas da companhia carioca para compor a alegoria “Nas Voltas da Vila”.....208

Figura 144- Um jacaré com movimentos da “robótica cabocla”, construído por artistas de Parintins, caminha sobre o gramado do estádio Mário Filho (Maracanã) na cerimônia de abertura dos jogos pan-americanos Rio 2007, realizada no dia 13 de julho de 2007.....209

Figura 145- Na Cerimônia de Abertura Rio 2016, bailarinos de Parintins participaram do quadro “Pindorama”, que tratava da formação da floresta amazônica e da presença dos povos originários do Brasil.210

Figura 146- A formação dos Anéis Olímpicos teve a participação do artista Rossy Amoedo. Folhagens saíam de dentro dos totens espelhados nos quais os atletas depositaram sementes.211

Figuras 147 e 148- Fase de construção e alegoria na avenida do primeiro módulo do carro abre-alas da Grande de 2017, que desfilou com o enredo “Ivete, do rio ao Rio”, em homenagem à cantora baiana Ivete Sangalo. As serpentes gigantes “engoliam” desfilantes na Avenida.....212

Figura 149- A aparição do destaque Fran Sérgio apresentou correspondências visuais com os içamentos do Pajé em diversos Rituais Indígenas apresentados pelos bumbás. É o caso do ritual “Canto do Xamã Kanamari”, apresentado pelo Boi Garantido em 2011, alegoria assinada pelo artista Júnior de Souza e equipe.214

Figura 150- Ritual “Canto do Xamã Kanamari”, apresentado pelo Boi Garantido em 2011, alegoria assinada pelo artista Júnior de Souza e equipe.214

Figura 151 e 152- As gigantes esculturas do grupo francês Royal de Luxe são movimentadas aos olhos do público pelos próprios artistas, compondo a obra encenada nas ruas das cidades em que a companhia se apresenta.....216

Figura 153- Imagens de esculturas articuladas ao estilo Royal de Luxe: Alegoria: “Cosme e Damião, Patronos da Medicina” (Mocidade Independente, 2003).....217

Figura 154- Alegoria “Era uma Vez”, que trouxe, em primeiro plano, a boneca de pano Emília (Salgueiro, 2010), também no estilo Royal de Luxe.	217
Figura 155- Alegoria “Voa, Carcará” (Estação Primeira de Mangueira, 2016).....	218
Figura 156- Elemento alegórico da comissão de frente da Estácio de Sá, representando São Jorge (Estácio de Sá, 2016).	218
Figura 157 e 158- O monstro Demogorgon, do seriado Stranger Things, surge a partir do RPG de fantasia Dungeons & Dragons. A anatomia e os movimentos se assemelham a uma criatura que aparece ao final da execução do ritual indígena Dowari, de autoria de Jucelino Ribeiro e equipe. A cabeça da criatura se decompõe em quatro partes, revelando em seu interior uma imagem ainda mais misteriosa.....	219
Figuras 159 e 160- Correspondências visuais entre a criatura do filme “A Forma da Água” (2017) e da escultura do módulo alegórico “Caruana, a Fé que Vem das Águas” (2019).	220
Figura 161- Peça giratória executada pelo artista Nildo Parintins e equipe, responsáveis pelos movimentos nas alegorias da agremiação, que conquistou o vice-campeonato no Carnaval de 2019.	221
Figuras 162 e 163- Piras olímpicas instaladas no estádio Mário Filho (Maracanã) e na Candelária representaram o Sol, com movimentos provocados pela ação do vento, acionando esferas e pratos reflexivos de metal.	222
Figuras 164 e 165- Obra Shidahiku (2017), de autoria do escultor cinético Anthony Howe.	222
Figura 166- Obra intitulada Uminami, uma lagarta em formato de vela feita em 2018 e estruturada com tubos de plástico. A escultura cinética faz parte da série Strandbeest.	223
Figura 167- Detalhe da estrutura em plástico que forma o esqueleto da lagarta “Uminami”.	224
Figura 168, 169, 170 e 171- Carro abre-alas da Portela na concentração e na Avenida: asas da água foram concebidas a partir da inspiração de expoentes da arte cinética, como Theo Jansen.	225

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Cronograma de atividades do processo de confecção da alegoria “Paraíso Coroado”.	136
Quadro 2- Relação dos 21 itens em julgamento no Festival Folclórico de Parintins, de acordo com o regulamento de 2019.....	152
Quadro 3- Roteiros de apresentação de alegorias nas três noites de exibição do Boi Caprichoso.	164

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	20
1	ALEGORIAS: FLUXOS E REFLUXOS EM CORRENTES DE RIOS CONVERGENTES	29
1.1	Nascentes: viajando de alegoria	34
1.1.1	<u>Alegorias em manifestações religiosas: o Círio de Nazaré</u>	40
1.2	Afluentes: alegorias carnavalescas	44
1.3	O rio e a foz	56
1.4	Encontro das águas na cena contemporânea	64
1.5	Conclusão	68
2	“É GARANTIDO, É CAPRICHOSO, É CARNAVAL”: PARINTINS EM DESFILE NO CARNAVAL DE 1998 DO G.R.E.S. ACADÊMICOS DO SALGUEIRO	69
2.1	Samba, suor e Coca-cola	70
2.2	O Boi espetacular	72
2.3	“Mostrando o seu visual no Carnaval”	80
2.4	À guisa de conclusão	87
3	ALEGORISTA: ESTETIZANDO IMAGINÁRIOS	90
3.1	Alegorista: duas festas para muitas artes	92
3.2	Reflexões sobre o alegorista escultor	93
3.3	Alegoria e a materialização do imaginário	99
3.4	Maquetes: o projeto em escala reduzida	102
3.4.1	Anamorphosis Abscondita	105
3.4.2	A maquete eletrônica	107
3.5	Conclusão	110
4	“PARAÍSO COROADO”: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS DE PARINTINS NA CONSTRUÇÃO DE UMA ALEGORIA DA UNIDOS DE VILA ISABEL PARA O CARNAVAL DE 2019.....	113
4.1	O “paraíso” nasce no barracão	114
4.2	A participação dos artistas de Parintins na execução da alegoria	116
4.3	A preparação da estrutura em ferro do tórax da escultura	121
4.4	Recorte da escultura para a inserção dos movimentos, introdução dos dutos de água e do tórax	125

4.5	Trajetos da alegoria para a concentração	130
4.6	Conclusão	135
5	“FAVORÁVEL SENTENÇA”: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UMA ALEGORIA NO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS	140
5.1	A experiência amazônica	140
5.2	A chegada	144
5.3	A jornada no galpão de alegorias	147
5.3.1	<u>A saca de talentos</u>	154
5.4	Favorável sentença	158
5.5	Tempo de toada: chamem os espíritos!	160
5.6	A conversão alegórica	163
5.7	Concentração e arena	172
5.8	Conclusão	179
6	QUE BOI-BUMBÁ É ESSE? QUE CARNAVAL É ESSE?: REFLEXÕES TRANSCULTURAIS SOBRE FESTAS ALEGORICAMENTE ENTRECruzadas	182
6.1	Branca de Neve e o Rei Salomão: tensões narrativas	185
6.2	Transculturalidade e processos alegóricos	189
6.3	Carnaval e boi-bumbá: fluxos e refluxos transculturais	190
6.3.3	<u>Monstros, criaturas e quimeras na Sapucaí e no Bumbódromo</u>	191
6.4	Inspirações e transculturalidades na obra de Rossy Amoedo	197
6.4.1	<u>O despertar de Aiuri-caua</u>	198
6.5	Circulações multidirecionais no processo de criação de alegorias	204
6.5.1	<u>Os gigantes do Royal de Luxe</u>	215
6.5.2	<u>Pop-Alegoria</u>	219
6.5.3	<u>Arte cinética na Avenida pela robótica parintinense</u>	220
6.6	“Meu” boi-bumbá, “meu” Carnaval!	226
	CONCLUSÃO: TRANSFORMAÇÕES E IMPERMANÊNCIAS ALEGÓRICAS EM RIOS QUE NUNCA CESSAM DE FLUIR	229
	REFERÊNCIAS	235

INTRODUÇÃO

Vestia uma camisa vermelha e branca, bermuda xadrez e botas de proteção o artista do boi Garantido Jair Mendes, que, naquele exato momento, como um deus encarnado, soprava vida em forma de purpurina sobre as peças escultóricas que ele mesmo havia criado. Mestre Jair é considerado o decano entre os muitos que devotam os talentos artísticos aos bumbás. Este registro foi feito na tarde do dia 21 de junho de 2019, a pouco mais de uma semana do 54º Festival Folclórico, que já eletrizava a população da cidade de Parintins, localizada no arquipélago de ilhas fluviais denominado de Tupinambarana, na região do médio-baixo Amazonas, com população estimada de 116.439¹ habitantes. Ao visitar o galpão do Garantido para uma entrevista com mestre Jair Mendes, saí de lá com esta imagem no celular e na retina, como uma síntese de tudo o que me interessava naquela jornada. (Figura 1)

Figura 1- O artista Jair Mendes trabalhando na alegoria de sua autoria, no galpão do Boi-bumbá Garantido, em junho de 2019.



Foto: João Gustavo Melo

¹ Segundo dados do IBGE (2021).

Estão neste registro fotográfico três imagens capitais: um arabesco dourado, uma escultura do Cristo Redentor e um corpo, ainda em processo de construção, de uma garça. Cabem nos elementos aqui apresentados muitos dos saberes, estilos, referências e técnicas de três notáveis centros de produção alegórica: a europeia, especialmente a italiana, que ao longo de séculos vem dando forma a ideias e ideais abstratos; a carioca, que apresenta no período carnavalesco o esplendor criativo em potência avassaladora; e o Festival Folclórico de Parintins, que por meio do duelo entre os bois-bumbás Garantido e Caprichoso, empreende anualmente uma das mais espetaculares expressões do fazer artístico popular.

O entrecruzamento alegórico dessas manifestações - o desfile das escolas de samba, no Rio de Janeiro, e o Festival Folclórico de Parintins, no Amazonas – apresenta-se como elemento de aproximação dessas duas festividades, vorazes deglutidoras de referências, significados e sentidos. Evitamos, assim, a visão de que cada uma dessas manifestações populares existe sem tomar conhecimento uma da outra, “como se o mundo fosse um vasto museu habitado por economias autossuficientes, cada uma na sua vitrina, imperturbável diante da proximidade das demais, e repetindo invariavelmente os seus códigos, as suas relações internas” (CANCLINI, 1983, p. 26). Ao contrário, é a porosidade que nos interessa.

Percurso metodológico

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, embora venha atraindo nos últimos anos uma série de estudos nas mais diversas áreas de pesquisa, ainda apresenta lacunas a serem preenchidas. Muitas vezes, alguns desses fenômenos estão diante de nossos olhos de maneira proeminente. É o caso das alegorias, cuja construção se caracteriza como somatório de variadas expressões artísticas e inspirações confluentes.

Como hipótese, estimamos que nas últimas décadas a participação de artistas oriundos da cidade de Parintins marca uma série de transformações estéticas nas escolas de samba cariocas, registrando um movimento de fluxo e refluxo de influências nessas duas formas de festejo. Nesse contexto, o carnaval das escolas de samba e o Festival Folclórico de Parintins se entrecruzam em aspectos culturais, artísticos e mercadológicos por meio da inserção das alegorias, proporcionando transformações fundamentais em ambas as manifestações.

Nesse contexto, a tese ora apresentada tem como principal objetivo investigar e identificar, com o olhar de observador participante no carnaval das escolas de samba, as técnicas de concepção, o processo criativo e aspectos de transculturais entre escolas de samba e bois de

Parintins. Neste percurso, as alegorias se configuram em elementos estéticos e narrativos, observadas a partir da inserção de artistas atuantes no Festival Folclórico de Parintins e na festa carnavalesca carioca. É justamente esta circularidade de saberes, intensificada a partir dos anos de 1990, que nos move nesta empreitada.

Como objetivos específicos, propomo-nos a (1) apresentar a utilização de alegorias como recurso estético e visual presente nas duas manifestações: os bois de Parintins e as escolas de samba; (2) identificar os aspectos singulares das alegorias parintinenses e dos carros alegóricos das escolas de samba do Rio de Janeiro; (3) analisar, por meio de pesquisas de campo, procedimentos técnicos, tecnológicos e artísticos das alegorias das escolas de samba cariocas e dos bumbás, além da integração entre artistas e profissionais na empreitada dos galpões e barracões; (4) contribuir com a compreensão atualizada do desfile carioca articulado com a estética parintinense e seus desdobramentos artísticos e culturais; bem como (5) refletir sobre inspirações transculturais e multidirecionais que entrecruzam artisticamente as duas festas.

As duas pesquisas de campo aqui apresentadas buscam investigar alguns dos pontos de contato e de diferenciação entre as alegorias apresentadas no Sambódromo² e no Bumbódromo³, ressaltadas as duas formas distintas de apresentação – em cortejo, no caso do primeiro, e em arena, no segundo.

Esta tese segue a estrutura de artigos que, embora autônomos em suas respectivas estruturas, buscam, em seu conjunto, contextualizar a presença alegórica nas expressões culturais analisadas e produzir diálogos entre si. Buscamos, assim, estabelecer uma conexão entre as manifestações, surgida a partir dos temas que se complementam e se desdobram ao longo do trabalho.

Não se trata, portanto, de blocos monolíticos textuais, ao contrário. A intenção é que cada um dos capítulos ofereça chaves e reflexões a serem desdobradas durante a leitura, a partir de uma questão principal: como a cena contemporânea de manifestações populares, inseridas nos calendários festivos e banhadas por referências em diversas perspectivas, encontram correspondências possíveis dentro de um cenário permeado por influências mercadológicas,

² Passarela inaugurada em 1984, localizada na rua Marquês de Sapucaí, zona central da cidade do Rio de Janeiro. O nome oficial do equipamento cultural é Passarela Professor Darcy Ribeiro, e tem capacidade para cerca de 70 mil espectadores.

³ Arena construída em 1988, na cidade de Parintins, que conta com cerca de 35 mil lugares, onde ocorrem as apresentações dos bois Garantido e Caprichoso.

sociais e artísticas? Em que curva ou dobra as águas desses rios se cruzam e se despistam, tendo as alegorias como foco principal no panorama de ambas as festas?

Para navegarmos nesses rios de águas de origens distintas, temos como faróis algumas fontes primárias, rico manancial encontrado em reportagens e fotografias publicadas em diversos jornais (com destaque para o Jornal do Brasil, O Globo, Amazonas Notícias e A Crítica), documentários (“*Yákwá*, O banquete dos espíritos”, do projeto Vídeo nas Aldeias; “Dois pra lá, dois pra cá: 100 anos de história” e “Revelando a fábrica de sonhos do Festival de Parintins”), e sites, como os portais A Crítica, g1.com.br, Fato Amazônico, além de redes sociais como perfis do *Facebook* Cultura Popular e Portal Fest’Norte. Foram vistas e revistas cerca de quinhentas horas de vídeos de desfiles das escolas de samba e apresentação dos bumbás em plataformas digitais como o *YouTube* e *Vimeo*. Como fontes primárias, investigamos alguns documentos produzidos para as apresentações das escolas de samba (como o livro *Abre-alas*, editado pela Liga Independente das Escolas de Samba), e revistas explicativas sobre os temas apresentados, publicadas pelos bumbás. Também mergulhamos em livros e artigos sobre os assuntos tratados, por meio de obras que nos trazem informações preciosas sobre carnaval, boi-bumbá e o entrecruzamento dessas manifestações.

As imagens são utilizadas de forma a nos acompanhar durante o trajeto, complementando reflexões, ilustrando as palavras e sendo elas mesmas guias essenciais desta travessia alegórica. Para traçarmos um cenário ainda mais detalhado acerca dos entrecruzamentos alegóricos evocados aqui, entrevistamos artistas do Festival Folclórico de Parintins, profissionais de barracões das escolas de samba e carnavalescos de algumas agremiações cariocas. Nesse horizonte, invocamos Latour (2012) que, ao desenvolver um estudo sobre um grupo de cientistas, inspirou-nos à adoção de um percurso a ser seguido nesta pesquisa. Segundo o autor, “para delinear um grupo, quer seja necessário criá-lo do nada, ou simplesmente restaurá-lo, cumpre dispor de ‘porta-vozes’ que ‘falem pela’ existência do grupo – e eles às vezes são bastante tagarelas, como fica claro pelo exemplo dos jornais”. (p. 55)

As pesquisas de campo foram realizadas sob a ótica da observação participante (ANGUERA, 1989), permitindo ao autor-pesquisador deixar-se imiscuir nas diversas experiências subjetivas que afetam o trajeto percorrido ao longo desta jornada. Trajeto este que tem um viés particular, que julgo fundamental expor para fins de posicionamento acerca do percurso traçado. Sou cearense de nascimento, saindo da infância para a adolescência com o olhar devorador curioso sobre as escolas de samba, cuja paixão foi despertada aos 11 anos de idade, mediada pela cobertura do pré-carnavalesca e pelas transmissões dos desfiles na TV. Em 2000, já graduado em Comunicação Social (habilitação em Jornalismo) pela Universidade

Federal do Ceará (UFC), peguei meu Ita no Norte⁴ e desembarquei no Rio de Janeiro, atraído, sobretudo, pela cultura, pela dinâmica, pelas tensões e pelos bastidores dessas agremiações. Ou seja, de um jeito arrebatador, as escolas de samba mudaram a minha trajetória de vida.

Ainda morando em Fortaleza, em 1997, passei a interagir com outras pessoas de todo o Brasil e de algumas partes do mundo ligadas às escolas de samba por meio do fórum de discussões chamado Samba Brasil, e da lista de discussão “Rio-carnaval”⁵, ambas idealizadas pelo professor Felipe Ferreira, que por esses encontros de vida, viria a ser, décadas mais tarde, orientador e uma das referências em pesquisas carnavalescas. Pioneiras nesse segmento, recebíamos e enviávamos, tanto no fórum quanto na lista, mensagens diárias com opiniões, informações, debates e perspectivas sobre os desfiles vindouros. A produção de conteúdo na lista chamou a atenção de dirigentes do Salgueiro que participavam desse grupo virtual. Desta forma, fui convidado a integrar a Diretoria Cultural do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, como produtor de conteúdo para o site da agremiação, o que me abriu as portas e me fez apurar o olhar sobre o fazer artístico carnavalesco. Essa experiência foi capital para entender melhor o funcionamento dos muitos microcosmos que coexistem numa agremiação, dentre eles segmentos como os destaques de luxo, tema de minha dissertação de mestrado. Mas estava lá o barracão e seus grandes portões como que se insinuando a serem transpostos para uma nova pesquisa.

Entre as paredes de um barracão coexistem vários universos a serem revelados, sob os mais diferentes pontos de vista, sob as mais diversas áreas do conhecimento, de acordo com distintas ferramentas teórico-metodológicas. Usina de fantasias, fábrica de ilusões, indústria de sonhos, enfim, estamos sempre diante de classificações fabris e poéticas se entrecruzando inevitavelmente.

E foi no galpão salgueirense que vi o incremento paulatino da presença de artistas oriundos do estado do Amazonas, especificamente de Parintins. Chamavam a atenção especialmente pela maneira como interagiam entre si, pela forma com que se agrupavam nos intervalos das empreitadas e nos momentos de lazer. O estranhamento diante da ocupação dos barracões por esses artistas amazônicos foi se amplificando à medida que a curiosidade sobre a festa amazonense avançava.

⁴ Título do enredo do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro do Carnaval de 1993, inspirado na música homônima de Dorival Caymmi.

⁵ Sobre o tema, ver “O Samba-em-rede: da rua ao ciberespaço” (SILVA, 2005).

O primeiro contato que tive com os bois de Parintins deu-se por meio de uma assombração visual e musical: o levantador do Boi Caprichoso, Arlindo Júnior, em 1996, em matéria do programa Fantástico, da TV Globo, surgia emplumado feito entidade mística, cantando um trecho de Pesadelo dos Navegantes⁶, enquanto fogos, cores lisérgicas e seres indefiníveis explodiam na tela da televisão. Guardei essas imagens em uma fita VHS que era vista à exaustão, tentando, em vão, compreender a gramática artística de todo aquele feérico bombardeio de sentidos, procurando estabelecer correspondências artísticas entre a paixão sedimentada pelas escolas de samba e o estranho (para mim) universo dos bumbás.

Em 1998, fui presenteado com uma fita VHS do Festival Folclórico daquele ano pelo então diretor cultural salgueirense, amazonense como a festa, André Jobim. Em pouco mais de uma hora, com uma edição feérica e de difícil assimilação sobre os detalhes do espetáculo dos bumbás (quantos dias de apresentação? Quantos e quais itens são julgados? O que fazem as alegorias ali?), as imagens e as trilhas musicais que alternavam poemas épicos de estupendo impacto dramático (como o Pesadelo dos Navegantes), iam se sucedendo de maneira caótica. Por muito tempo, abandonei os bumbás pela incapacidade de compreender a roteirização e o sentido de tudo o que era exposto nas arenas. Em 2019, ao estar pela primeira vez em Parintins, percebi finalmente que os veículos de massa e de mediação não dão conta da experiência do espetáculo *in loco* dos bumbás. Estar lá me fez enxergar o sentido da vida para os parintinenses: esperar junho chegar.

A busca por similaridades entre manifestações populares entrecruzadas, como observar o Festival Folclórico de Parintins com olhos carnavalescos, não é algo raro de acontecer. Trata-se de uma espécie de âncora cognitiva que nos ajuda - até certo ponto - na compreensão de determinados fenômenos, mas que em algum momento tem que ser abandonada sob pena de nos aprisionar a portos de certezas enganosas. Isto é, o caminho desta pesquisa passa por desconstruções muitas vezes difíceis de serem encaradas, dentre as quais a de que escolas de samba e bumbás seriam espetáculos correspondentes, em que um estava ancorado ao outro. Não é bem assim, como veremos ao longo desta viagem sobre águas confluentes.

⁶ Toada composta por Ronaldo Barbosa para o boi-bumbá Caprichoso, levado para a arena no Festival de 1996, que tem como letra: “Alçar as velas / Desaportar as caravelas / Esquadras do Velho Mundo / Do oceano ao rio-mar / Alçar as velas / Desaportar as caravelas / Cruzadas do Novo Mundo / Fé, império a dilatar / O vento te leva / Há ventania / As noites te envolve agonia / Do grande abismo que virá / Das feras das águas que seria / Pesadelo de um conto / Navegador / Iê, Iê / Terra à vista... Atracar / Ilha das Tupinambaranas / Terra dos Tupinambás / Aportar nos braços do Orteiro / De joelhos e bravos Guerreiros / Celebrai a grande missão / Com salva de tiros de Morteiro”.

Quanto às escolas de samba, segui com elas ao longo deste período, tornando-me pesquisador de enredos desenvolvidos para diversas agremiações, no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre⁷. Essa experiência como narrador, roteirista e escritor de sinopses de enredos é definitiva na minha constituição intelectual e na relação afetiva com os objetos/sujeitos trazidos aqui nesta tese. Ao abordar o fazer alegórico como um dos fios que costuram simbolicamente essas duas manifestações, busco de alguma forma compreender como se dão essas conversões entre narrativas em diferentes manifestações (escola de samba/boi-bumbá), que em algum momento se aproximam, mas também procuram se diferenciar em muitos aspectos, tendo ainda como elementos de inspiração artística outras formas de expressão presentes no mundo dos grandes espetáculos.

Quanto ao agora, continuo a procurar compreender melhor a gramática “bumbalesca” no Carnaval carioca, cuja investigação não pode e nem deve se restringir a esta pesquisa. Há todo um rio Amazonas a desaguar em um Rio de Janeiro para ser percorrido nesse encontro de águas que se movimentam ao sabor das festas. Por enquanto, passemos a expor aqui nosso plano de navegação para melhor orientar nosso trajeto.

Plano de navegação para a pesquisa sobre entrecruzamentos alegóricos

No primeiro capítulo, falaremos dos fluxos e refluxos das águas que convergem na construção alegórica, fazendo emergir algumas reflexões e informações sobre a alegoria como texto a ser colocado em primeiro plano de análise. Em seguida, mergulhamos no conceito de alegoria e alguns de seus desdobramentos conceituais. Seguimos pelas correntes de duas manifestações culturais brasileiras em que a alegoria se traduz como importante recurso expressivo: a dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e a do Festival Folclórico de Parintins.

O segundo capítulo analisa aspectos mercadológicos, transculturais e artísticos entre escolas de sambas e bois-bumbás, tendo como caso ilustrativo o desfile do Grêmio Recreativo

⁷ Destaco alguns desses trabalhos dos quais participei como integrante das equipes de elaboração, roteirização e escrita das sinopses (texto mestre enviado para os compositores das escolas para a feitura dos sambas): “Salgueiro, minha paixão, minha raiz, 50 anos de glórias” (Acadêmicos do Salgueiro, 2003); “A Viradouro canta e conta Bibi, uma homenagem ao teatro brasileiro” (Viradouro, 2003); “Candaces” (2007); “A força do império está no salto do tigre” (Império de Casa Verde - São Paulo – 2007); “Tambor” (2009); “Salgueiro apresenta: o Rio no cinema” (Salgueiro, 2011); “Cordel branco e encarnado” (Salgueiro, 2012); “A ópera dos malandros” (Salgueiro, 2016); “O salvador da pátria” (Paraíso do Tuiuti, 2019); “Empretecêr o pensamento é ouvir a voz da Beija-flor” (programada para a Beija-flor de Nilópolis, 2022, na esperança de que a pandemia de Covid-19 se retraia); e “O amor preto cura: Chica Xavier, a mãe baiana do Brasil” (Acadêmicos do Cubango, 2022).

Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro no Carnaval de 1998, com o enredo “Parintins, a Ilha do Boi-Bumbá: Garantido X Caprichoso, Caprichoso X Garantido”. Nesse trecho do percurso, busca-se lançar luzes sobre questões relativas ao processo de divulgação e espetacularização dos bumbás na década 1990, e os fatores comerciais que levaram à escolha do enredo salgueirense. Aborda, ainda, a circularidade de saberes e técnicas por parte dos artistas de Parintins para a confecção das alegorias apresentadas pela escola de samba em análise.

O alegorista (noção desenvolvida por nós na busca de uma melhor compreensão sobre processos conduzidos por diversos profissionais que atuam concorrentemente para a confecção dos carros alegóricos) é o tema central do terceiro capítulo. A partir de depoimentos de alguns desses profissionais e seus ofícios – como a criação de recursos cenotécnicos, além da execução de esculturas, maquetes físicas e eletrônicas –, buscamos investigar de que forma o alegorista atua nos barracões das escolas de samba e nos galpões dos bumbás, e como esses dois espaços se retroalimentam artisticamente.

O quarto capítulo procura descrever e analisar a participação dos profissionais da festa do boi-bumbá de Parintins na execução de uma das alegorias do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel para o Carnaval de 2019, intitulada “Paraíso Coroado”. Dentro de uma perspectiva sobre o barracão como espaço de construção coletiva (BECKER, 1976 e CAVALCANTI, 1994), apresenta as etapas de confecção do elemento alegórico, nas quais os artistas parintinenses tiveram participação direta em etapas do processo, como escultura, ferragem e movimentos. Apresenta ainda informações sobre o deslocamento entre o barracão e a Avenida, bem como a alegoria “em ação” na Marquês de Sapucaí durante o desfile.

No quinto capítulo, buscamos compreender como se dá a participação de artistas do boi-bumbá Caprichoso na execução de uma das alegorias do item “Ritual Indígena”, intitulada “*Enawenê-nawê: Yãkwa*, a Favorável Sentença”, para o Festival Folclórico de Parintins de 2019. Aborda as reflexões dos profissionais de Parintins sobre o processo criativo e as inspirações que os cercam, a partir de um pensamento a respeito do fazer artístico sob o ponto de vista da poética do imaginário amazônico (LOUREIRO, 2001). O capítulo aborda ainda o processo de conversão semiótica do Ritual citado, lançando luzes sobre a representação alegórica na arena. Por meio de impressões colhidas durante a execução, preparativos finais e efetiva apresentação no Bumbódromo, procura investigar aspectos do fazer alegórico a partir da observação do trabalho dos seus próprios criadores.

O texto publicado em uma rede social pelo professor e escritor Simão Assayag, intitulado “Quero ‘Minha’ Amazônia de Volta”, serve como ponto de partida para o sexto

capítulo, que oferece reflexões acerca de tensões e disputas presentes nos discursos sobre a Amazônia encenadas na Arena pelos bois Caprichoso e Garantido. O capítulo apresenta, ainda, entrecruzamentos entre o desfile das escolas de samba e o Festival Folclórico de Parintins, a partir do conceito de transculturalidade (ORTIZ, 1995 e HERNÁNDEZ, 2004), buscando discorrer sobre como os alegoristas atuantes em ambas as festas mergulham em processos culturais multidirecionais para conceber e executar suas obras.

Definido o percurso, retornamos à imagem que inaugura este trabalho, protagonizada por mestre Jair. O registro, permeado de simbolismos e afetos, traduz o ofício transformador do alegorista e reúne um cabedal de saberes que viajam tempos e espaços e hoje se materializam em gigantescas máquinas de maravilhar. O fazer alegórico reúne técnica e arte, sacrifício e prazer, dor e satisfação, solidão criativa e solidariedade corporativa, competição e abraço, fruição artística e urgência fabril.

Desta forma, embarcamos em uma travessia de muitos caminhos e possibilidades, por águas que nos conduzem à grande aventura do insólito. Que possamos seguir inspirados pela poesia das imagens manifestadas no saber popular de mestres como Jair Mendes e todos os que se lançam ao fazer alegórico, retirando o excesso e revelando o essencial, tal como nos ensinam os grandes mestres da arte de esculpir as coisas do mundo e o espírito de tudo o que é encantado.

1 ALEGORIAS: FLUXOS E REFLUXOS EM CORRENTES DE RIOS CONVERGENTES

O estudo sobre as alegorias, utilizadas como elemento narrativo em diversas manifestações populares brasileiras, conduz nossos sentidos, como em um rio, à possibilidade de seguir rotas de fluxo e refluxo. Tal propósito – o de nos deslocar sensorialmente – evidencia-se não apenas pelo “produto final” apresentado tanto nos desfiles das escolas de samba, quanto na arena do Bumbódromo, local que recebe o ápice das celebrações do Festival Folclórico de Parintins⁸, mas também na forma como as alegorias se desenvolveram com o passar dos anos, tornando-se elemento fundamental para compreender o movimento da correnteza seguida pelos bois parintinenses e pelas agremiações carnavalescas cariocas.

O processo de concepção e execução alegórica incorpora técnicas e saberes que possibilitam a materialização do sonho de artistas dos bumbás e dos carnavalescos das escolas de samba. Anualmente, esses profissionais mergulham nas mais diferentes referências visuais, gráficas e até mesmo de grandes espetáculos – como cerimônias de abertura de jogos olímpicos, cinema, musicais, teatro, séries televisivas - para dar vazão a um sonho efêmero, criado para “acontecer” em tempo cronológico na escala de minutos, seja no cortejo da Avenida ou em cena aberta na arena de Parintins. Tempo este que por vezes pode se amplificar pela experiência da recepção em estado de arrebatamento que se dá frente a esses gigantescos cenários. Como destaca Lima,

as alegorias carnavalescas não sobrevivem ao sábado das Campeãs; algumas delas, porém, alcançam uma pós-história intensa e de longa duração, enquanto outras são enterradas imediatamente após o final do desfile. Essa espécie de obra-cadáver não pode mais significar de modo transparente, objetivo e imediato. Ela é cópia, e qualquer cópia torna-se necessariamente incompleta. As alegorias são estranhamente incompletas: fragmentos de ruínas a decifrar (LIMA, 2011, pág. 201).

A partir dessas perspectivas de alubrimento, efemeridade e sobrevivência, lançamo-nos a falar da “fruição ritual” (CAVALCANTI, 2012, p. 165), pela e para qual são criados os elementos alegóricos. São cenários monumentais com finalidade efêmera e ritualística, que

⁸ A festa do Boi-Bumbá de Parintins é protagonizada pelos bois Garantido (vermelho) e Caprichoso (azul). Com intensa rivalidade, ambos disputam anualmente o título de campeão do Festival Folclórico. Este, entretanto, não se restringe à apresentação dos bois. Quadrilhas, bois-bumbás mirins e outras manifestações populares fazem parte do referido Festival. Sobre a rivalidade dos bumbás, ver *O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins, Amazonas* (CAVALCANTI, 2018) e *Contrários* (VALENTIN, 2005).

existem em sua plenitude apenas no contexto em que estão sendo “consumidos” durante a exibição em seus respectivos espaços de apresentação.

No caso do desfile das escolas de samba, a passagem da agremiação pela Avenida é concebida com a finalidade de ilustrar a narrativa do enredo e impactar o público, e, para isso, há que se lançar mão de diversos recursos materiais e cênicos, entre eles o humano – um exemplo pode ser constatado por meio da presença de composições e destaques sobre alegorias (SOUSA, 2018).

Para que o impacto visual da alegoria se dê de forma ainda mais intensa e expressiva, alguns recursos têm sido utilizados com notável aprimoramento nos últimos anos, entre eles os movimentos executados por meio de articulações e mecanismos da chamada “robótica cabocla”, termo nativo cunhado pelos artistas parintinenses que detalharemos ao longo desta tese. É o caso da imponente escultura alusiva a Dom Quixote de La Mancha, presente no carro abre-alas da Mocidade Independente de Padre Miguel, Carnaval 2016, que levou para a Avenida o enredo “O Brasil de La Mancha: Sou Miguel, Padre Miguel. Sou Cervantes, Sou Quixote Cavaleiro, Pixote Brasileiro”, de autoria dos carnavalescos Alexandre Louzada e Edson Pereira (Figura 2).

Figura 2- A grande imagem de Dom Quixote, cujos movimentos do braço direito e das expressões faciais impressionavam pelas dimensões e pelo realismo.



Fonte: g1.com.br

As dimensões monumentais da escultura central em relação ao espaço cênico da Avenida chamam a atenção e criam uma atmosfera de encantamento e magnitude, sensação percebida, sobretudo, pela comparação entre o tamanho da peça e as proporções humanas reais.

A presença de bonecos gigantes em celebrações festivas na Europa, especialmente no período carnavalesco, é destacada por FERREIRA (2004), em *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*.

O costume de se realizarem brincadeiras e desfiles com a presença de grandes bonecos é difundido em vários lugares da Europa, sendo que uma das mais antigas referências sobre o assunto data do Século XII e faz menção à presença de figuras gigantescas em festejos nas cidades portuguesas de Évora e Alenquer (p. 78).

O autor aponta as emblemáticas aparições desses personagens de proporções gigantescas em obras como *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Nela, o gigante Adamastor salta das páginas da clássica epopeia lusitana como invocação ao real maravilhoso literário. Os gigantes também representavam personagens bíblicos e lendários, tais como Golias, São Cristóvão e Sansão. Heróis mitológicos, como Hércules também figuravam entre os grandes bonecos presentes em celebrações festivas.

Com a consolidação das manifestações carnavalescas em outros países europeus a partir do Século XIX, a presença desses gigantes foi sendo incorporada às festividades. “Na França, muitos desses personagens gigantescos, como o Binbin da cidade Valenciennes, ou o Gargântua, de Bailleu, surgem nesse período, incorporando movimentos e fazendo parte de alegorias sobre rodas” (Idem). Diferentemente da tentativa de eternização por meio da exposição de estátuas em vias públicas, esses gigantes efêmeros têm a existência consumida no tempo festivo. Mas apresentam imagens que podem ser fixadas no imaginário popular.

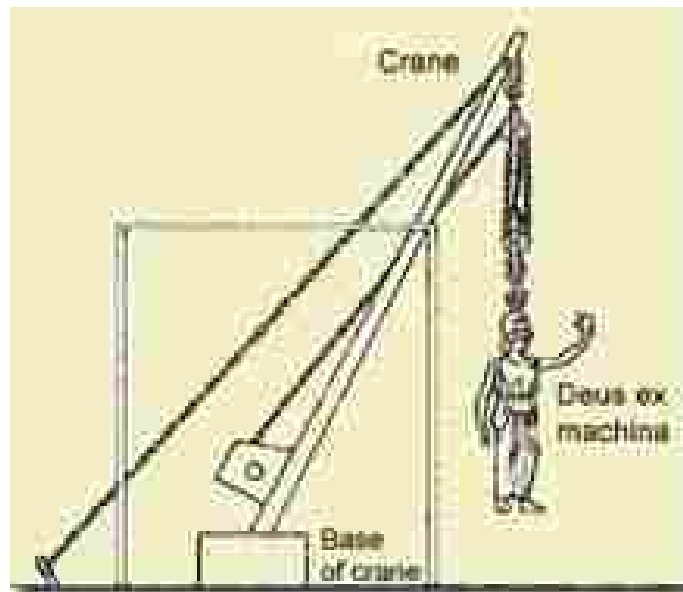
A presença de grandes bonecos articulados, como os exemplos acima, assim como aludido na Figura 2, representa uma profícua possibilidade de caminhos entrecruzados sobre o fazer alegórico. São, portanto, manifestação potente da criatividade de artistas populares, presentes em outras manifestações festivas em outros tempos e espaços, mas que encontraram na confluência das águas do Rio de Janeiro e de Parintins um rico manancial de tensões e articulações. O movimento de fluxo e refluxo das correntes leva e traz marcas distintivas das duas festas – o Carnaval e o Boi-bumbá. Mas também são águas que se encontram no processo no qual as alegorias estão em primeiro plano de visualidade.

Nessa instigante fonte de referências, trazemos à tona alguns entrecruzamentos que convergem nas arenas, palcos e avenidas. Dentre elas, destacamos um recurso cenográfico utilizado no teatro grego clássico, que até hoje tem desdobramentos em diversas manifestações artísticas: a presença do deus *ex machina*, aqui definido como

as máquinas construídas para a representação dos deuses que chegam pelo ar vindos do Olimpo ou do Parnaso. Os deuses chegam suspensos por elas para atender ao aplauso do público que, ao contrário da plateia atual, que aplaude quando está satisfeita, aplaudia quando o drama era insustentável e a ação sem saída, pedindo a intervenção de uma divindade. E a irrupção desta na cena, para parecer miraculosa, era realizada por meio de uma máquina (*mechané*). Esse equipamento saído da máquina – fazia o deus aparecer nos céus e o carregava pelo ar para cima do *theologeion*, local reservado para os monólogos e diálogos dos deuses – uma plataforma alta de madeira ao longo de ou sobre a *skene*. A grua permitia também que se depositasse as personagens de Ártemis ou Afrodite em partes do cenário como o telhado do palácio ou do santuário (Nero, 2008, pág. 147).

A análise feita pelo autor encontra correspondências em alegorias apresentadas tanto nos desfiles das escolas de samba, como na festa do Boi-bumbá, principalmente nesta última, nas quais itens como pajé, cunhã-poranga, sinhazinha da fazenda e rainha do folclore surgem, via de regra, no alto das alegorias de forma apoteótica. Nas figuras 3, 4 e 5, apresentamos, como ilustração, alguns exemplos dessa correspondência visual entre recursos cenotécnicos presentes no teatro grego e as alegorias carnavalescas e dos bumbás.

Figura 3- Desenho de mecanismo do deus *ex machina* no teatro clássico grego.



Fonte: <http://premoderntheatre2010fails.blogspot.com>. Acesso em: 28 mar. 2019

Figura 4- Carro abre-alas da escola de samba Portela trouxe, em 2002, o símbolo da agremiação tendo, entre as garras, Jeane Benoliel, cunhã-poranga do boi Caprichoso. Enredo: “Amazonas, esse Desconhecido: Delírios e Verdades do Eldorado Verde”.



Fonte: [liesa.globo.com](https://www.liesa.globo.com). Acesso em: 18 set. 2020

Figura 5- Garantido 2019, terceira noite, alegoria do Ritual Indígena “Palikur, o Triunfo da Luz”, de autoria dos artistas Pingo de Souza e Sorin Sena, que trouxe o item pajé entrando em cena suspenso por uma plataforma a cerca de vinte metros de altura.



Foto: Wigder Frota

Conforme nos guia Maria Laura Cavalcanti, as alegorias são “expressões contemporâneas de uma extraordinária forma de arte coletiva e popular” (2012, p. 166). Portanto, tornam-se extremamente reveladoras quando, em seu curso, desaguam em um mar de análises possíveis. Aqui vamos abordar algumas questões específicas sobre alguns aspectos da participação de artistas dos bumbás no Carnaval carioca, apenas uma das muitas vertentes desse rio de encantamentos e saberes. Que nele possamos navegar.

1.1 Nascentes: viajando de alegoria⁹

Para que não nos percamos nas águas que vêm e vão, utilizamos como guia alguns conceitos-chave. Dentre eles, um especificamente importante serve-nos como bússola a indicar um melhor caminho de navegação: a própria definição de alegoria, reconhecidamente um dos recursos retóricos mais discutidos ao longo do tempo.

Etimologicamente, o grego *allegoria* significa “dizer o outro”, dizer alguma coisa diferente do sentido literal, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta” e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samotrácia (c.215 -245 a.C.) (CEIA, 1998, p. 19).

Elemento gerado nos domínios da abstração, o termo pode referir-se tanto a textos filosóficos ou literários, a discursos em sentido figurativo, quanto a representações visuais. Em suma, por meio de uma alegoria, “somos capazes de captar sentidos que estão aquém ou além das palavras” (MACQUEEN, 1970, p. 7). Alegoricamente, personagens e situações são construídas a partir de uma série de reinterpretações e representações características, concentrando em si todo um universo de significações e categorias simbólicas difundidas entre determinados grupos ou populações.

Kothe (1986, p. 6) amplia o conceito ao definir que a alegoria é usualmente vista como “figura de linguagem, portanto como parte retórica. Mas seu meio de representação não precisa ser, necessariamente, a linguagem verbal. Pode ser também, por exemplo a pintura ou a escultura”. O autor complementa a análise com a informação de que “a linguagem da alegoria

⁹ Peça emprestada a expressão “viajar de alegoria” do samba-enredo da Renascer de Jacarepaguá de 2009 “Como Vai, Vai Bem? Veio a Pé ou Veio de Trem”?, dos compositores Gabriel da Penha, Leandro Nogueira, Luiz Gustavo e Helio Lima. O trecho em destaque foi inspirado nos versos: Vou desfilar... a bateria a me embalar /Viajar de alegoria... que emoção! / De Jacarepaguá eu vim sambar/ E acelerar seu coração”.

é marcadamente convencional”, isto é, “consiste na repetição continuada e contínua dos mesmos significantes para os mesmos significados” (p. 7). Ou seja, para tornar-se efetiva, a alegoria precisa lançar mão de “um código de domínio amplo” (OLIVEIRA, 2014, p. 22), encontrar um certo consenso no receptor para ativar chaves de entendimento e decodificação.

Ainda sobre alegorias, Owens (2004) analisa-as sob o ponto de vista do confisco de imagens, isto é, de uma destituição do sentido original para dar lugar a um outro significado a ser instaurado. A alegoria, portanto, precisa de uma imagem anterior que lhe empreste o sentido. Em outras palavras, ela “diz o outro” e, assim, estabelece novos significados. Nas palavras do autor,

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (*allos* = outro + *agoreuei* = dizer). Ela não instaura o significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ela é um suplemento (OWENS, 2004, pág. 114).

O termo alegoria ganha um sentido ampliado ao conceber imagens a partir de temas abstratos, como podemos observar, por exemplo, na obra do pintor francês François Boucher (Figura 6). Expoente do estilo rococó, marcado “pela predileção por cores e decorações delicadas que sucederam ao gosto mais robusto do período barroco e que se expressou em alegre frivolidade” (GOMBRICH, 2015, p. 317), o artista retratou ofícios e talentos humanos de forma idílica. Trata-se de uma obra figurativa, que expõe um sentimento ou uma ideia abstrata, materializada em cores e formas que procuram escapar da representação concreta do real, embora dele – o real - peça emprestado o sentido.

Figura 6- Formas e cores suaves representam a música, nesta alegoria de Boucher.



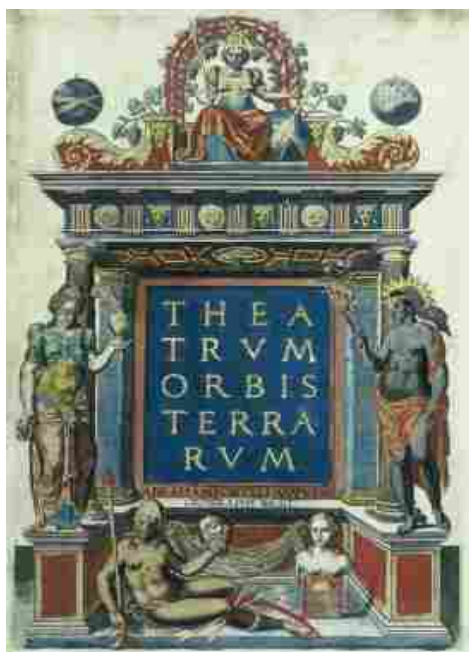
Fonte: Alegoria da Música, François Boucher, 1764, óleo sobre tela, pintura, National Gallery of Art.

Sobretudo nos séculos XVI e XVII, as alegorias literárias e visuais foram uma rica fonte de expressão, tanto de estados de espírito (melancolia e impulso revolucionário, por exemplo), como de ideias abstratas (sorte, vida, morte), sentimentos (amor, desprezo, compaixão, regozijo), além de valores como justiça, ética e bravura.

No final do Século XVI e meados do Século XVII, figuras femininas passaram a inspirar a representação alegórica do continente americano em gravuras, pinturas, desenhos e esculturas, aparecendo “como uma rainha indígena, comumente com elementos da cultura nativa dos povos caribenhos ou latino-americanos, algum animal selvagem a seus pés e alusões ao canibalismo e à beligerância” (OLIVEIRA, 2014, p. 29).¹⁰ Na Figura 7, temos a representação alegórica da América na parte inferior do frontispício que compõe o *Teatrum Orbis Terrarum* (Teatro das Coisas da Terra). A alegoria traz a América como uma figura feminina lasciva, selvagem e violenta. Enquanto isso, a alegoria representativa da Europa (em pé, à esquerda) projeta-se imponente e majestosa, atendendo às representações de “civilização” no topo da obra.

¹⁰ Interessante notar que a difusão de representações alegóricas sobre o Novo Mundo contribuiu para a circulação de imagens sobre a América e o Brasil dos séculos XVI ao XVIII. A evocação à barbárie, à nudez e ao canibalismo nessas imagens foram extremamente convenientes para a implantação de empreendimentos coloniais na América.

Figura 7- Representação alegórica de uma América primitiva se contrapõe aos demais continentes no frontispício que compõe o *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro das Coisas da Terra).



Fonte: Joris Hoefnagel e Franciscus Hogenberg, frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum*, atlas de Abraham Ortelius, publicado em Antuérpia, no ano de 1570. Gravura em cobre, cópia aquarelada à mão, acervo da Biblioteca Nacional, Zagreb, Croácia.

A respeito da representação da “América”, a alegoria acima reafirma o apelo a estereótipos, isto é, uma redução a características simplificadas, ou uma “caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são agrupadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 20). A produção intencional e ideológica desse imaginário de uma América selvagem, canibal, lasciva, exótica, portanto fora do enquadramento das categorias de “civilização” segundo um pensamento eurocêntrico, estabelece repulsa e fascínio.

A marcação da diferença leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal. No entanto, paradoxalmente, também faz com que a “diferença” seja poderosa, estranhamente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural (HALL, 2016, p. 157).

Trouxemos aqui o exemplo de processos de construção de estereótipo por meio de uma alegorização da América segundo a visão europeia em obras como a do frontispício *Theatrum Orbis Terrarum*. Agora nos deslocaremos para tratar da presença de elementos decorativos e alegóricos no Brasil. Procissões e paradas oficiais passaram a ser realizadas para celebrar feitos de autoridades, marcar dias santos ou externar luto, como a celebração descrita abaixo, ocorrida na cidade Salvador, ainda no Século XVI.

Quando Tomé de Souza, primeiro governador-geral do Brasil, desembarcou na Bahia em 1549 para instalar a sede administrativa da América Portuguesa, organizou

imediatamente, com seu séquito e com as forças militares que dispunha, um solene cortejo (...). Assim, o primeiro ato oficial da mais alta autoridade administrativa do país tomou a forma de um pomposo desfile (QUEIROZ, 1992, p. 162).

O início promissor desses cortejos no Brasil se refletiu em outras diversas manifestações semelhantes até meados do Século XIX. “Nas festas e nas datas cívicas religiosas foram obrigatórios grupos de dançarinos, figuras de animais, carros alegóricos com torres ou arcos de triunfo – demonstrando a existência, na colônia, de artistas inspirados e artesãos hábeis” (*Idem*).

A utilização de alegorias também faz parte de um repertório de idealização da figura indígena, presente na composição de um imaginário romântico no Século XIX. É o caso da estátua equestre de Dom Pedro I, monumento edificado na Praça Tiradentes (antiga Praça da Constituição), no Centro do Rio de Janeiro, cujo projeto é do artista João Maximiano Mafra, em conjunto com o francês Louis Rouchet, responsável por fundir as esculturas em bronze e por algumas adaptações na obra.

No pedestal do monumento, indígenas representam os quatro maiores rios brasileiros: Amazonas, Paraná, São Francisco e Madeira (BUENO, DIAS e ACIOLI, 2015). A visão alegórica do monumento apresenta motivos indianistas, de diferentes etnias, erguidos entre vegetações naturais e espécies da fauna brasileira, como jacarés, araras, tamanduá, tatu, entre outros animais.

É muito significativa essa montagem alegórica da natureza, do gigante pela própria natureza, representada pelos indígenas, indígenas que naquele momento já não estavam nesse cenário dessa maneira, quando havia uma enorme massa de pessoas escravizadas na Independência do Brasil. Então, como forjar uma união nacional em um cenário radicalmente incidido entre aquelas que possuem outros e aqueles que não possuem nem a sua própria vida” (JAGUARIBE, 2021)¹¹.

Alegorias que estão para o reino dos pensamentos, “assim como as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 188). A materialização fragmentada dos povos originários, em um discurso ufanista em que essas etnias são alicerces fortes de um país encimado pelo Imperador Dom Pedro I, diz muito sobre a construção do imaginário de uma época. As esculturas dos indígenas permeiam o espectro entre a idealização do brasileiro nativo e a integração com artefatos de caça e de guerra com elementos da natureza. São imagens que se reconstituem e se ressignificam no tempo, no espaço e ou mesmo em outras obras que se libertam do próprio monumento e passam a ser reinterpretadas nos carros alegóricos carnavalescos, como veremos nas figuras 8 e 9:

¹¹ Depoimento da professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Beatriz Jaguaribe, à série de debates “1922: Modernismos em Debates – Culturas Urbanas”, promovidos pela Pinacoteca de São Paulo, em parceria com o Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YRqYwSOvzKQ&t=3574s>.

Figura 8- Alegoria ao indígena simbolizando o rio São Francisco, no conjunto que forma o monumento a Dom Pedro I, localizado na Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro.



Foto: João Gustavo Melo

Figura 9- O carro abre-alas do Salgueiro, elaborado pelos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, no Carnaval de 2008, intitulado “Visão Paradisiaca”, reproduz uma visão de um Rio ensolarado, com reprodução das esculturas inspiradas nas imagens de figuras indígenas da Praça Tiradentes.



Fonte: liesa.globo.com (Acesso em: 20 set. 2021)

Na alegoria carnavalesca acima, as imagens reproduzidas estão no contexto dos corpos indígenas sob as cores lisérgicas do verão carioca, de acordo com a criação dos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage. “A alegoria reproduz a luminosidade do Sol de uma terra que recebeu os navegadores com uma visão lisérgica e deslumbrante, pedaço do paraíso cravado entre as montanhas e o mar” (LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 2008, p.125), conforme texto oficial do livro abre-alas disponibilizado aos jurados, à imprensa e ao público em geral.

As reverberações alegóricas se manifestam presença desses elementos decorativos em deslocamento também se fez notar em cerimônias e festas religiosas. Destacamos adiante um modelo da presença alegórica em uma festa religiosa ocorrida na região Norte do país, em que os entrecruzamentos entre a herança devocional lusitana e a expressividade amazônica se manifestam de forma avassaladora.

1.1.1 Alegorias em manifestações religiosas: o Círio de Nazaré

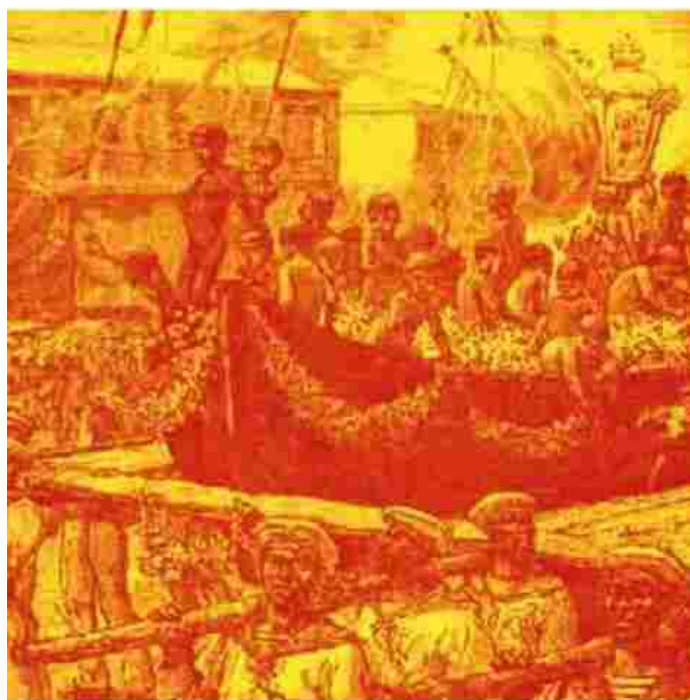
A título de exemplo da utilização alegórica como elemento narrativo e devocional, evocamos os carros presentes em uma das maiores festas religiosas do Brasil, o Círio de Nazaré, realizado no segundo domingo de outubro, em Belém do Pará. “Deve-se destacar a presença de vários elementos que combinam, numa mesma festa, a carnavalização, o civismo e a devoção, pois se tratam de aspectos essenciais de uma representação simbólica do conjunto da sociedade brasileira” (DOSSIÊ IPHAN CÍRIO DE NAZARÉ, 2006, p. 31). A presença alegórica no Círio remonta a outras manifestações processionais de origem católica europeia que foram reproduzidas no Brasil. Trazemos aqui não como expoente único desse modelo, mas como um dos exemplos desse elo entre a expressão alegórica e a devoção religiosa.

No caso do Círio de Nazaré, as alegorias operam como unidades narrativas de passagens consideradas importantes pelos organizadores. “Os carros compõem diferentes alegorias, como o carro da Santíssima Trindade, que reproduz com imagens esse elemento central da doutrina cristã” (Idem, p. 35). Além da alegorização da Santíssima Trindade, personagens centrais para o florescimento da devoção nazarena em Belém também são lembrados, como o carro do Caboclo Plácido, que representa o episódio do encontro da imagem de Nossa Senhora de Nazaré por Plácido José de Souza, em 1700, às margens do igarapé Murucutu.

Outras manifestações de fé a Nossa Senhora de Nazaré são apresentadas ao longo do cortejo que precede a chegada da Berlinda, onde fica a imagem da Santa no traslado. É o caso do carro dos milagres, que traz as alegorias de “dois episódios fundamentais da devoção à Nossa Senhora de Nazaré: o ocorrido com dom Fuas Roupinho, fidalgo português que no Século XII teria sido salvo de cair num abismo por intercessão da Virgem de Nazaré, e o milagre dos naufragos do brigue São João Batista” (Idem, p. 35).

Este último alude ao episódio em que doze naufragos, que se dirigiam de Belém do Pará a Lisboa, em 1846, teriam conseguido se salvar graças à intervenção da Virgem. Em retribuição ao milagre, a embarcação passou a ser conduzida durante a procissão do Círio com doze crianças vestidas de anjo, representando os naufragos do brigue São João Batista. A presença de representações alegóricas de embarcações é emblemática, uma vez que Nossa Senhora de Nazaré é protetora dos que viajam pelas águas, meio de locomoção tão presente na Amazônia. Não por acaso, uma das traduções possíveis para “carro alegórico” em inglês é *float*, que significa “flutuar”. Já o termo “flutuadores”, em Portugal, pode se referir a alegorias carnavalescas ou religiosas. (Figura 10)

Figura 10- Gravura que reprodução a imagem do escaler com crianças na procissão do Círio de Nazaré (autor não identificado).



Fonte: Jornal O Liberal.

Além da alegoria em alusão a Santíssima Trindade, a dom Fuas Roupinho, e ao milagre do brigue São João Batista, desfila também o carro dos anjos (Figura 11): “o do anjo Custódio (anjo da guarda), o do anjo do Brasil (simbolizando a nação brasileira), além de mais dois que transportam crianças vestidas de anjo” (Idem, p. 35).

Figura 11- Carros dos Anjos, na procissão do Círio de Nazaré, em 1948.



Fonte: Dossiê Iphan Círio de Nazaré (2006), disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf. (Acesso em: 18 nov 2020)

Essas imagens alegóricas são de importância capital para estabelecermos algumas correspondências entre a visualidade alegórica adotada pelas escolas de samba com representações sacro-católicas em altares e procissões, como podemos observar anualmente no carro com ex-votos presente na procissão do Círio de Nazaré (Figura 12)

Figura 12- Carro dos Milagres do Círio de Nazaré de 2010.



Fonte: Acervo da Paróquia Nossa Senhora da Conceição.

Os carros alegóricos de temas devocionais que deslizam nas avenidas de Belém ao longo do trajeto do Círio precedem a majestosa carruagem em forma de oratório chamada de berlinda, que traz a imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Banhada em dourado e adornada com flores coloridas, é o principal elemento móvel da procissão e traz a réplica da imagem de 28 centímetros da Virgem, conhecida como imagem peregrina. O mar de fiéis à frente da berlinda produz uma visualidade correspondente ao que nos habituamos a ver nos desfiles das escolas de samba, em que as alas formam um tapete à frente das alegorias e se mostram como um dos recursos visuais mais fascinantes durante os desfiles carnavalescos. (Figuras 13 e 14)

Figura 13- Imagem da berlinda durante a procissão do Círio de Nazaré, em Belém.



Fontes: Portal Conhecimento Científico (Acesso em: 18 nov 2020).

Figura 14- Reprodução cênica da procissão do Círio de Nazaré no desfile da Unidos da Viradouro, no carnaval de 2004.



Fonte: portal liesa.globo.com (Acesso em: 18 nov. 2020)

Mas seria, de fato, a utilização de elementos alegóricos em cortejos no Brasil colonial, procissões religiosas e cerimônias oficiais uma matriz visual, estética e discursiva para os desfiles carnavalescos? E em que aspecto o conceito clássico de alegoria literária / visual se confunde com o termo utilizado no jargão carnavalesco para definir os magníficos veículos adereçados que passam a desfilar no período momesco ainda no Século XIX?

Ao analisar a alegoria carnavalesca a partir do conceito benjaminiano de alegoria, Lima (2011) chama a atenção para uma diferenciação entre os termos. “Intuícia ser ‘alegoria’ uma noção útil para refletir sobre os veículos carnavalescos denominados carros alegóricos. Evidente e quase óbvia é a semelhança e a coincidência semânticas. Mas serão suficientes?” (p. 48). Intuímos que não.

As definições conceituais sobre alegoria foram agregando outros elementos por analogias e incorporações semânticas ao longo do tempo. Entretanto, é importante trazer à tona algumas das noções de alegoria para não naufragarmos na polissemia da palavra.

Alegoria, tratada nesta tese, pode ser conceituada como “um termo nativo que designa os grandes carros decorados que integram o desenrolar das performances rituais contemporâneas do bumbá de Parintins, Amazonas, e do Carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro” (CAVALCANTI, 2012, p. 164). Em resumo, embora distantes geograficamente, Rio de Janeiro e Parintins (carnaval e boi-bumbá) apresentam pontos de contato fundamentais na utilização das alegorias como recursos narrativos, visuais e estéticos de suas apresentações.

Para pensarmos sobre esta vertente da arte popular do período contemporâneo, é preciso imergir em pesquisas sobre linguagens que permeiam o fazer alegórico que cada vez mais procura “conhecer a mecânica da sua produção, estabelecendo interações entre as linguagens emergentes e os saberes populares” (BIRIBA, 2012, p. 69). Portanto, nesse processo de retroalimentação de diversos meios e recursos tecnológicos e criativos, mergulhar é preciso.

1.2 Afluentes: alegorias carnavalescas

Manifestações populares que reúnem diversas matrizes que vão se transformando e se reinventando ao longo do tempo, as escolas de samba são produto do pulsar cultural de uma cidade que traz em si todas suas múltiplas faces, referências e tensões. Entre os exemplos dessa diversidade de matrizes que formaram as escolas de samba, podemos apontar

os sons das macumbas e batuques cariocas; a tradição carnavalesca de ranchos, blocos e cordões (que, por sua vez, já traziam diluídas inúmeras outras informações em suas origens); e a herança festiva dos cortejos processionais, tais como os festejos da Senhora do Rosário, os ternos de Santos Reis, os afoxés vinculados aos candomblés e as procissões religiosas católicas (SIMAS e FABATO, 2015).

Não é difícil perceber, portanto, que as escolas de samba, como manifestação popular em essência, são banhadas de influências e inspirações multidirecionais. A utilização de veículos em cortejo como elemento narrativo é uma delas, herança presente em festividades que vêm desde períodos remotos, como a Antiguidade clássica. Na imagem abaixo (Figura 15), temos uma representação pictórica do cortejo de Dionísio, deus da mitologia grega tido como “a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror” (BERTHOLD, 2004, p. 104).

Figura 15- Dionísio em cortejo sendo carregado em seu carro naval. Pintura sobre skypos em vaso ático, c. 500 a.C. (Bolonha).



Fonte: BERTHOLD, 2004, p. 106.

No período medieval, algumas encenações realizadas em carros que seguiam procissões religiosas tornaram-se recursos cênicos de relevante destaque. A presença de palcos sobre carroças, ou carros-palcos, eram comuns em procissões em países como Espanha, Itália, Inglaterra, Alemanha e Países Baixos. “As origens do carro-palco remontam a 1264, quando o Papa Urbano IV instituiu a festa de *Corpus Christi*, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa Ocidental” (BERTHOLD, 2004, p. 208). As peças eram frequentemente derivadas do cortejo que se seguiam de forma processional pelas ruas e praças, enfim, pelos espaços públicos em geral.

Sobre o entrecruzamento entre as festividades carnavalescas e o teatro medieval, Bakhtin (1999) afirma ser “verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se

aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam, até certo ponto, uma parte” (p. 6). O autor complementa essa reflexão afirmando que, “no entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o Carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida” (p. 7). Ou seja, segundo Bakhtin, há uma imersão de maneira intensa nas festividades, tornando-se, o Carnaval, um “estado peculiar do mundo” (Idem).

Na Primeira Época Moderna (BERBARA 2019), buscou-se reviver uma restauração neoclássica (DIDI-HUBERMAN, 2013), mas também foram revisitados alguns dos espetáculos típicos da Idade Média, de cunho religioso e secular, que se desenrolavam sobre carros-palcos pelos locais por onde circulavam. Assim, registram-se desfiles e cortejos inspirados nos triunfos dos imperadores romanos, nas apresentações de corporações típicas da Idade Média e nas paradas solenes ou entradas reais. A respeito desses eventos, Ferreira comenta que eles foram

[...] criados para comemorar as grandes datas das dinastias que estavam no poder [...], consistiam em impressionantes desfiles pelas ruas da cidade, onde grupos a pé e alegorias sobre rodas se alternavam numa verdadeira parada de roupas e carros fabulosamente enfeitados, apresentando-se ao som de trombetas e tambores. (FERREIRA, 2004, p. 41)

Em *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, o autor descreve a Figura 14 como um “fabuloso desfile de alegorias ocorrido no ano de 1615, em honra de Isabella, esposa do arquiduque da Bélgica [...]. O esplendor dos carros marca o poder dos governantes e dá-nos uma ideia das paradas realizadas por toda a Europa nos dias de carnaval” (FERREIRA, 2004, p. 43). Ao fato de que cada alegoria representa uma passagem da vida da arquiduquesa Isabella, destacamos a utilização da alegoria como recurso narrativo, conforme observado na representação desta celebração intitulada Ommenganck. (Figura 16)

Figura 16- “O Triunfo da Arquiduquesa Isabela”, do pintor Denis Von Asloot (1616).



Fonte: Victoria e Alber Museum, Londres. Disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O18973/the-ommeganck-in-brussels-on-painting-alsloot-denys-van/>.

Os espetáculos de inspiração mítico-religiosa e seus audaciosos projetos cenotécnicos constituíram-se em um importante manancial de visualidades, especialmente no apogeu do barroco europeu. Um dos exemplos é a Boca do Inferno, cenário caminhante “de uma peça mitológica barroca, apresentada num carro alegórico do Préstito dos Deuses em Dresden, 1695” (BERTHOLD, 2004, p. 202). A imagem dramática constituída pela cena de personagens sendo “engolidos” pela grande escultura chamam atenção pela malignidade e um certo assombro. Os recursos narrativos imagéticos e literários se constituem como hiperbólicos, exagerados, extravagantes e teatrais. (Figura 17)

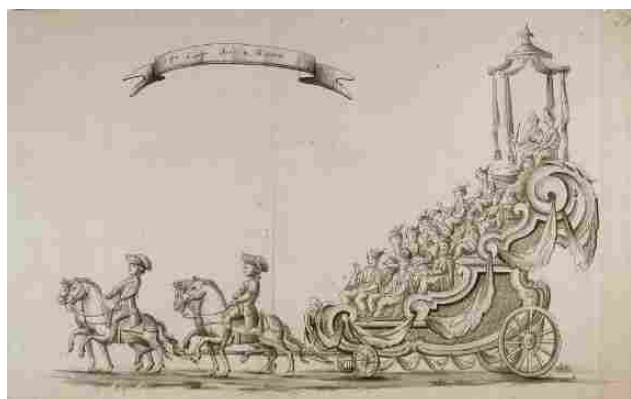
Figura 17- Encenações e dramatizações com grandiosos carros alegóricos se incorporam à cena teatral no período barroco.



Fonte: BERTHOLD, 2004, p. 202.

Já no Brasil, o período colonial abrigou variadas formas de cortejo pelas ruas da então capital brasileira. Nas figuras 18 e 19, a título de exemplo, estão as ilustrações feitas por Antônio Francisco Soares, artista responsável pelos carros alegóricos das festividades realizadas pelo vice-rei Luís de Vasconcelos, em 1786: “o Carro das Cavalhadas Sérias’, representando o templo de Himineu, e o carro de Baco” (FERREIRA, 2004, p. 154), em desfile pela celebração do casamento entre D. João VI e Carlota Joaquina.

Figuras 18 e 19- Ilustrações de alegorias em desfile feitas por Antônio Francisco Soares, por ocasião das festividades do casamento entre o herdeiro da coroa portuguesa e a infanta espanhola.



Fonte: Biblioteca Nacional, RJ.

É no Século XIX que se destacam, entre as manifestações carnavalescas, as chamadas Grandes Sociedades. Estas agremiações desfilavam pelas ruas do centro do Rio de Janeiro e traziam os chamados “carros de ideia” (ALVARES, 2011) e carros de crítica. Em 1857, era registrada a utilização de um veículo com figuras humanas sobre a sua estrutura como forma de animar os foliões. A autoria da façanha ficou a cargo do Recreio Carnavalesco Pavunense, que naquele carnaval

apresentaria, em seu passeio pelas ruas do Rio de Janeiro, aquela que pode ter sido a primeira alegoria a desfilar dentro de um grupo organizado do Carnaval brasileiro: um navio puxado por três juntas de bois. A descrição publicada no periódico *Marmota Fluminense*, de 6 de março de 1857, não deixa dúvidas

quanto ao caráter alegórico do carro, que representava uma “embarcação de guerra com duas baterias de peças de artilharia (...)”. Sobre o navio, seguiam oito pessoas representando o comandante e a tripulação (FERREIRA, 2004, p. 168).

Sobre o fazer alegórico nas Grandes Sociedades, ressalte-se a participação do ensino eurobrasileiro de artes. Natal (2021) pesquisou fragmentos da trajetória do artista descendente de espanhóis Publio Marroig. A obra destaca de que maneira instituições como o Liceu de Artes e Ofícios e a Sociedade Propagadora das Belas Artes, ainda no Século XIX, impulsionaram “o surgimento de um número razoável de profissionais ligados à decoração e à pintura, sem que eles ficassem ligados somente à produção visual voltada para o espetáculo, exercendo também profissões de pintores de placas de anúncio, pintores de afrescos, escultores para diversos fins” (p. 39). Muitos dos artistas formados nessas escolas deram expedientes nos galpões de construção de carros alegóricos para as Grandes Sociedades e Ranchos. A interlocução entre o aprendizado dos ofícios nas escolas de arte e a aplicação dessas técnicas no laboratório vivo no período momesco possibilitou uma rica produção de alegorias carnavalescas no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, embora a elaboração dessas obras não se restringisse à folia carioca.

A capital catarinense Florianópolis, por exemplo, apresentou, a partir do século XIX, especialmente na primeira metade do século XX, os chamados carros de mutação (COLAÇO, 1988). Esses engenhosos carros alegóricos, que foram revividos em desfiles realizados no final da década de 1980, movidos à tração animal, eram concebidos pelas grandes sociedades carnavalescas, como Granadeiros da Ilha e Tenentes do Diabo, transformavam-se aos olhos do público (Figuras 20 e 21).

Figura 20- Carro de mutação apresentado durante o carnaval na década de 1920.



Fonte: Acervo Universidade Federal de Santa Catarina.

Figura 21- Em meio aos desfiles, mecanismos nos carros de mutação possibilitavam transformações, revelando figuras e formas surpreendentes.



Fonte: Acervo Universidade Federal de Santa Catarina.

Com a chegada do século XX, os adereços e esculturas das Grandes Sociedades cariocas continuavam a chamar atenção por apresentarem engenhosos movimentos nos elementos alegóricos, especialmente esculturas. As técnicas de maquinaria foram incluídas no julgamento e se tornaram um dos quesitos avaliados nos prêmios, palavra com que eram conhecidos os desfiles dessas agremiações. Na imagem abaixo (Figura 22), técnicos movimentam a estrutura giratória do planeta Terra.

Figura 22- Galpão de alegorias de uma Grande Sociedade carioca não identificada (Carnaval de 1953).



Fonte: O Estado de S. Paulo, fevereiro de 1953.

Em cena no carnaval carioca até meados da década de 1970, as Grandes Sociedades deixaram um legado de referências alegóricas utilizadas pelos diversos artistas responsáveis pela visualidade das escolas de samba, que também adotaram alegorias como elementos auxiliares nas narrativas dos enredos propostos.

O ano de 1935, que marcou a oficialização do desfile das escolas de samba pela prefeitura do então Distrito Federal¹², a escola de samba “Vai Como Pode” (futura Portela) apresentou-se na Praça Onze com um elemento alegórico. “O tema (...) era ‘O Samba Dominando o Mundo’ (...) A alegoria que ilustrava o tema da Vai Como Pode era constituída de um globo terrestre com uma baiana em cima” (SILVA e MACIEL, 1979, p. 74).

¹² Segundo Cabral (1996, p. 99), no carnaval de 1935 “a prefeitura liberou dois contos e quinhentos para as escolas de samba e entregou o dinheiro para a União das Escolas de Samba (UES) Em reunião na redação do jornal (A Nação), quase todas as escolas concordaram com a sugestão de apresentarem o enredo “A Vitória do Samba”, por causa da oficialização do desfile, que foi considerado como uma grande vitória dos sambistas”.

Outro exemplo a ser destacado é este raro registro alegórico da Estação Primeira de Mangueira, no Carnaval de 1950. A agremiação exibiu-se com o enredo em homenagem ao Plano Salte – de estímulo do desenvolver a Saúde, Lavoura, Transporte e Educação – criado no governo do então presidente Eurico Gaspar Dutra. A singela alegoria, de dimensões modestas em comparação às monumentais alegorias das grandes sociedades de então, trazia, além de um letreiro anunciando a escola e o enredo, elementos como a efigie de personalidade não identificada sobre o mapa do Brasil, em frente a um livro aberto, seguido de um busto de personagem também não identificado (Figura 23).

Figura 23- Alegoria da Estação Primeira de Mangueira em homenagem ao Plano Salte (Saúde, Lavoura, Transporte e Educação), em desfile realizado na Praça Mauá no carnaval de 1950.



Fonte: Correio da Manhã.

Não podemos deixar de assinalar o caráter de propaganda institucional presente em enredos como este em referência ao plano Salte. Não é de se espantar, portanto, a presença nas alegorias de elementos como bustos de heróis, efigies, mapas, cavalos, armas de guerra e outras imagens como amálgamas de um discurso patriótico, nacionalista e vitorioso, desfiladas em agremiações formadas preponderantemente por integrantes de origem negra.

Nos aludidos anos de 1950, faziam parte do panorama das escolas de samba nomes como Hidelbrando Moura, artesão que trabalhava na Casa da Moeda e “que tinha grande experiência com os préstitos” (COSTA, 1984, p. 64). Moura idealizou os primeiros desfiles dos Acadêmicos do Salgueiro. Fundada 1953, a agremiação não havia conquistado nenhum

campeonato até o carnaval de 1958, embora já chamasse atenção pela qualidade dos sambas e a repercussão dos seus desfiles. Movido pelo estímulo da competição, o apoiador financeiro e dirigente da agremiação, Nélson de Andrade, tratou de buscar para o comando artístico salgueirense nomes das artes plásticas institucionalizadas a fim de poder disputar o campeonato com as agremiações adversárias.

Algo que incomodava Nelson de Andrade na apresentação dos desfiles em geral era, segundo ele, a falta de um esmero maior por parte dos profissionais que trabalhavam na confecção das alegorias. Em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o dirigente cita o exemplo do primo de Hildebrando Moura, que fazia o carnaval da escola de samba Flor do Lins¹³, cujo enredo era uma homenagem a Duque de Caxias.

Eu fiquei chateado quando vi esse moço fazendo um cavalo de pau e apanhar um boneco e enfiou os dois pés [do boneco, que representava Caxias] por dentro das costas do cavalo. Eu nunca vi isso, o cavaleiro, o jóquei prender as pernas por dentro da barriga do cavalo¹⁴.

Ao apontar para o tratamento “displicente” dispensado à figura do patrono do Exército Brasileiro, Nélson já demonstrava preocupação com aspectos visuais dos desfiles. Esta visão revela um interesse quanto ao apuro visual das apresentações das escolas de samba, que se projetavam como a grande atração do carnaval no final da década de 1950.

O crescente interesse pelo desfile das escolas de samba, apontado por veículos de comunicação especialmente nos anos de 1950 e 1960, além da participação de nomes ligados às academias de arte, como Pamplona, Dirceu e Marie Louise Nery, chamou a atenção de intelectuais e pesquisadores para mudanças estruturais e artísticas que estavam acontecendo nessas agremiações. Ao avançar pela segunda metade do Século XX, uma luz se acendeu em nome da “preservação” do que se considerava o “autêntico samba”. Nesse contexto, é importante trazer à luz os debates propostos pelo movimento folclorista, que “forneceu o enquadramento predominante de pensamento e de ação sobre um conjunto de fatos culturais atribuídos a segmentos do povo brasileiro, então denominado de folclore” (GONÇALVES, 2013, p. 244). Por folclore, entenda-se, segundo parte de pesquisadores da época, “o que era considerado produção cultural tradicional, anônima, coletiva, enraizada no homem do povo e em seu território” (Idem).

¹³ A escola de samba Flor do Lins, após unir-se com a Filhos do Deserto, deu origem à Lins Imperial.

¹⁴ Entrevista concedida por Nelson de Andrade ao Museu da Imagem e do Som, fita de áudio n° 196/1. Depoimento colhido em 27/09/1984.

Nesse panorama de debates, o pesquisador, jornalista e etnólogo Edison Carneiro liderou a realização do I Congresso Nacional do Samba, em 1962, evento que reuniu diversos pesquisadores, músicos e associações¹⁵, e cujas deliberações foram sintetizadas na chamada “Carta do Samba”. No documento, chama atenção um trecho que alude especificamente à utilização de alegorias nos desfiles.

As escolas precisam urgentemente reintegrar-se no carnaval carioca, participando ativamente dele e não apenas nos concursos oficiais. Para tanto, recomenda-se:

1) que as escolas abram mão de prêmios e classificações, que são a causa, às vezes velada, às vezes ostensiva, tanto dos atrasos injustificáveis dos desfiles como das rivalidades entre as agremiações participantes;

2) que as escolas desistam da apresentação de alegorias em carretas, que atravancam as ruas e retardam a marcha, substituindo-as por alegorias que possam ser conduzidas no máximo por uma, duas ou três pessoas (CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2012).

É importante observar dois pontos aqui destacados: em primeiro lugar, a diferença conceitual entre “alegorias” e “carros alegóricos”, duas categorias fluidas, às vezes não muito bem delimitadas. A proposta de interdição expressa no documento, especialmente no trecho “é importante que as escolas de samba desistam da apresentação de alegorias em carretas (...) substituindo-as por alegorias que possam ser conduzidas no máximo por uma, duas ou três pessoas”, presumivelmente, diz respeito a adereços de mão e outros elementos visuais e decorativos a serem carregados pelos componentes, aqui sintetizados pela nomenclatura “alegoria”. Há, portanto, uma diferenciação entre o que se definiu como “alegoria” em relação a “alegorias em carretas”, que pressupõe a presença de esculturas e elementos decorativos e visuais sobre rodas, o que “prejudicaria a fluidez do cortejo”, segundo os signatários da Carta do Samba.

Um segundo fato a ser apontado é que nenhum desses dois artigos destacados acima foram incorporados nos regulamentos dos desfiles das escolas de samba. O ímpeto de competição, combustível da busca por inovações que fazem com que uma agremiação se destaque da outra, tornou-se uma característica de difícil cerceamento. Cada vez mais artistas entrecruzavam elementos de outras manifestações culturais, resgatando, incorporando, deglutindo referências visuais.

Ainda entre anos de 1950 e 1960, emergiu no cenário das escolas de samba um artista dedicado à produção de alegorias, português de nascimento, chamado Júlio Pereira Mattos, ou

¹⁵ Entre as entidades participantes do I Congresso Nacional do Samba estavam a Confederação Brasileira das Escolas de Samba e Associação Brasileira das Escolas de Samba, bem como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Ordem dos Músicos do Brasil. Participaram do Congresso compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e “amigos do samba e interessados em geral” (informações disponíveis em http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/carta%20do%20samba_web.pdf). Acesso em: 18 jan 2021.

Julinho da Mangueira, como se popularizou entre os sambistas. “Morava no morro do Telégrafo, uma das localidades do morro da Mangueira e conseguia chegar à quadra a pé” (FABATO *et al*, 2016, p. 148). E foi com Joãozinho Trinta¹⁶ que Julio Mattos protagonizou uma espécie de contraponto à Beija-flor, agremiação de carnavais visualmente monumentais. Escultor e alegorista iniciado na escola de samba Paraíso do Tuiuti, da qual era um dos fundadores, Julinho conquistou diversos títulos fazendo carnavais para a Estação Primeira de Mangueira.

Em 1981, em entrevista ao Jornal do Brasil em matéria intitulada “Os Carros de Luxo que Tiraram a Vez do Sambista”, Julio Mattos, ao refletir sobre a utilização de alegorias nos desfiles, declarou que “antigamente era alegoria do enredo, hoje, virou carro de curso, de (grande) sociedade, ninguém mais obedece às medidas”¹⁷. No depoimento, Julinho se queixava da utilização das alegorias como mero elemento decorativo. “É muita mulher nua em cima. É palco, não é carro alegórico”, completa, chamando os carros apresentados pelas demais agremiações de “elefantizados”¹⁸.

Como se vê, nos anos 1980, assim como em 1962 durante a elaboração da chamada “Carta do Samba”, as alegorias estavam no centro de uma discussão sobre seu papel como elementos visuais deturpadores do “verdadeiro samba no pé”. Na mesma matéria do Jornal do Brasil, Fernando Pamplona, já então ausente dos barracões, condenava a utilização dos carros alegóricos:

Eu sou por inovações, mas sou contra o carro alegórico, que dificulta o percurso, atrapalha o sambista e prejudica o desfile. Mas se tem que fazer, vale qualquer coisa, desde escultura em pasta ou isopor, até colocar um manequim ou uma cobertura de grama natural. O essencial é arte e figuração do enredo¹⁹.

A presença de alegorias cada vez mais suntuosas parecia um caminho sem retorno no processo de espetacularização dos desfiles. Não por acaso, as escolas de samba incorporaram cada vez mais, em sua multiplicidade de referências artísticas, os carros alegóricos como potentes formas expressivas.

A alegoria tem apreço pela teatralidade (devido à tensão, conflito e multiplicidade de significados que emergem do seu próprio caráter já fragmentário e da interação de artifícios como luz, música e movimentos). A linguagem alegórica tem assim, na

¹⁶ Joãozinho Trinta, um dos filhos da escola salgueirense de carnaval, nunca escondeu a inspiração dos carros alegóricos das grandes sociedades para imprimir uma marca visual nas escolas pelas quais passou, especialmente no Salgueiro e na Beija-Flor de Nilópolis, nos anos de 1970 (GOMES, 2008).

¹⁷ Entrevista de Julio Mattos ao Jornal do Brasil, edição de 28 de fevereiro de 1981, p. 28, em matéria intitulada “Os Carros de Luxo que Tiraram a Vez do Sambista”, de autoria de Francisco Duarte.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

abstração e proliferação de sentidos eixo fundamental. Uma expressão que excede o verbo e que se manifesta preferencialmente por imagens (DAHORA, 2019, p. 20).

As imagens alegóricas carnavalescas estão, nas escolas de samba, a serviço do enredo, eixo discursivo fundamental que norteia todo o processo criativo do desfile. “No contexto conceitual do termo, o carro alegórico, assim como a fantasia, o samba de enredo e o texto de enredo, são alegorias que agem como simbolizadores do que expressam: o mundo criado pelo enredo” (PALHETA, 2019, p. 70). A narrativa proposta pelas agremiações ao longo do curso histórico das escolas de samba, tendo alegorias, fantasias e outros recursos audiovisuais como elementos em que se ancora o chamado “enredo”, é uma forma potente para refletir sobre seleções e discursos a respeito de um país inventado, projetado e idealizado na Avenida. “Há nos enredos das escolas não apenas narrativas de um Brasil que já é, ou já foi, mas afirmações e ênfases, apropriações seletivas do passado, apostas e confrontos de propostas de como o Brasil deveria ser” (MENEZES, 2020, p. 31).

Cada elemento decorativo ou efeito especial apresenta a função de fazer a alegoria “significar”. Por isso, é importante salientar que o carro alegórico está a serviço de um contexto maior que é o enredo, isto é, a narrativa proposta pela agremiação. “A alegoria é, pois, um fragmento do desfile que corresponde a outro fragmento do enredo carnavalesco” (LIMA, 2011, p. 181). No panorama atual das escolas de samba, as alegorias constituem um manancial de processos multidirecionais interativos entre manifestações e referências estéticas e visuais.

O fazer alegórico, presente tanto no carnaval, como na festa do boi-bumbá, banha-se em águas de distintas origens, mas que em algum ponto se cruzam e se misturam. Portanto, foi para as avenidas dos desfiles que a correnteza levou muitos desses lampejos visuais que analisamos ao longo deste percurso de pesquisa. Chegou a hora de nos banharmos nesse encontro de águas, do Rio de Janeiro e o rio Amazonas, que circunda a ilha de Parintins.

1.3 O rio e a foz

Na preparação para o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro observa-se, anualmente, uma instigante migração de artistas oriundos da cidade insular de Parintins com destino à capital fluminense. Como que navegando em um rio caudaloso, tais artistas deságuam em outro rio, o de Janeiro, contribuindo com arte e técnica para o espetáculo apresentado no período carnavalesco pelas escolas de samba. Assim, seguem um intenso fluxo de referências

visuais e artísticas, num encontro de águas que retroalimentam as exuberantes expressões de visualidade apresentadas em cada uma das manifestações.

Ao longo de décadas, os profissionais de Parintins têm se especializado na construção de complexas estruturas articuladas que compõem as alegorias do Festival Folclórico. Essa quase obsessão parintinense pelo fazer alegórico passa por narrativas e fatos que germinam no imaginário fértil dos moradores da ilha, cuja inventividade remonta a outras épocas.

Um exemplo é a façanha de Sebastião da Veiga. Em 1924, o famoso professor da ilha amazônica construiu um objeto voador movido a gás de carbureto, voando 100 metros sobre as almas incrédulas dos viventes e, quiçá, dos espíritos ancestrais parintinenses. A traquitana caiu, resultando em uma perna fraturada do piloto. “Talvez seja este o primeiro registro da mania dos parintinenses pela construção de geringonças articuladas que hoje, em forma de vistosas alegorias, fascina o visitante no Festival Folclórico do Boi-Bumbá” (VALENTIN, 1998, p. 18). Entretanto, quanto à introdução de elementos alegóricos na festa dos bois, há uma inspiração direta na pujante visualidade das alegorias das escolas de samba. É o que nos conta Jair Mendes, considerado pioneiro e inovador entre os artistas do festival. Parintinense, seu Jair veio morar no Rio de Janeiro para exercer o ofício de desenhista em uma empresa de publicidade, após uma temporada vivendo e trabalhando em Manaus.

Foi em 1970. Eu vi a águia do Lendas e Mistérios da Amazônia, enredo com que a Portela foi campeã. Eu achava ridículas aquelas coisas, aquelas alegorias. Eu pensava “eu posso fazer melhor que isso”. Na minha terra não tem Carnaval. Mas tem boi. Aí eu vou começar a misturar boi com Carnaval. E foi isso que deu nessa festa grande. O boi-bumbá está deturpado. Mas dessa deturpação foi que deu essa beleza, essa lindeza²⁰.

A primazia na introdução de alegorias nos bumbás por parte do mestre Jair Mendes é algo do qual o artista se orgulha, apesar das críticas que ele mesmo faz à grandiosidade contemporânea das apresentações dos bois. Ele relembra as primeiras concepções alegóricas trazidas por ele no Festival Folclórico de Parintins.

Eu fiz uma cobra uma vez de 30 metros de papelão. Toda de papelão. Eu fazia ela se mexer com linha de pescar, e eu lutava com ela... tanto é que existe um ditado que dizia “não estou nem aí pra cobra do Jair” (risos). Em 1976 eu fui padrinho do Garantido. Aí eu comecei a fazer o movimento, inclusive a primeira alegoria foi em 1978, Iara, Mãe D’água. Tamanho dela: três metros por quatro. Foi um sucesso tremendo!

Um dos principais colaboradores de Jair Mendes foi Vandir Santos, que em 2019 reestabeleceu a parceria de trabalho com o mestre no galpão do Boi Garantido após mais de 40

²⁰ Entrevista concedida ao autor em 21 de junho de 2019, no galpão de alegorias do Boi-Bumbá Garantido.

anos em que criaram alegorias separadamente. Considerado o primeiro discípulo de Jair Mendes, seu Vandir trabalhou em escolas de samba cariocas no Carnaval de 2016. Após a primeira experiência no Garantido, a dupla se desfez. Seu Jair foi trabalhar no Caprichoso e Vandir continuou no boi vermelho, onde criou alegorias como o Gigante Juma, em 1980 (Figura 24).

Figura 24- O Gigante Juma, criação de Vandir Santos para o Boi Garantido.



Fonte: Imagem publicada na Dissertação de NAKANOME (2017, p. 90), a partir do acervo de Vandir Santos.

Anos mais tarde, o próprio Jair Mendes seria o artista responsável pela concepção da alegoria que trazia próprio símbolo portelense que o encantou no Carnaval de 1970. Em 2002, com o enredo “Amazonas, Esse Desconhecido: Delírios e Verdades do Eldorado Verde”, o mestre parintinense concebeu, ao lado do filho Jairzinho Mendes, os movimentos e o projeto da águia do G.R.E.S. Portela, no desfile assinado pelo carnavalesco Alexandre Louzada. (Figura 25)

Ela (a águia) pousava no chão, levantava, levava a cunhã-poranga de um lado pro outro. Pra mim isso foi uma honra muito grande, porque há muitos anos atrás eu morava no Rio, gostava muito da Portela. Não era a Sapucaí. Quando eu disse para um diretor lá que eu me garantia fazer uma águia melhor que aquela, ele ria de mim. “De onde você é?” “De Parintins, no Amazonas”. Nossa, você é índio?” “Não, sou índio não” (risos). Por incrível que pareça vinte anos depois eles vieram me pegar aqui²¹.

²¹ Entrevista concedida ao autor em 21 de junho de 2019, no galpão de alegorias do Boi-Bumbá Garantido.

Figura 25- Mestre Jair Mendes, à direita, diante da águia portelense no Carnaval de 2002.



Foto: Andreas Valentin.

Valentin (2005, p. 120) apresenta um fato curioso ocorrido no barracão portelense. “É interessante destacar que a equipe de Jair reuniu na Portela profissionais que em Parintins jamais trabalhariam juntos”. Eram os soldadores Joia e Sávio Butel, artistas dos bois Garantido e Caprichoso, respectivamente. Butel destaca como se deu a união entre os contrários no barracão de alegorias da Portela.

As cores não permitiam que a gente se encontrasse para fazer esse determinado trabalho. Mas como o Rio de Janeiro é longe, não tem problema nenhum com o lado folclórico do Caprichoso e Garantido. O Seu Jair conseguiu unir aqui dentro da Portela e conseguiu realizar um sonho que foi eu trabalhar junto com ele e ao mesmo tempo trabalhar na minha escola favorita que desde pequeno eu já gostava (...) É a primeira vez que juntam Caprichoso e Garantido! A Portela conseguiu o que no folclore é difícil conseguir! (BUTEL *apud* VALENTIN, 2005, p. 120).

Como podemos perceber, o intercâmbio entre o Carnaval e o Boi-bumbá representa um mercado de trabalho e um espaço profícuo de trocas de técnicas e saberes. Ao longo dos anos, o Festival de Parintins investiu na monumentalidade em relação à altura, largura e articulações das alegorias, que seguem um modelo de estrutura em ferro articuladas “por inúmeras roldanas e mecanismos que permitirão em cena a produção do movimento nessas grandes esculturas” (CAVALCANTI, 2012, p. 176).

Com o crescimento dos módulos alegóricos²² dos bois, especialmente em meados dos anos de 1990, cada vez mais os artistas foram se especializando nas mais diversas etapas da construção das alegorias. A disputa polarizada entre os bois exige dos artistas constantes atualizações e novas estratégias para surpreender. Segundo Biriba (2012, p. 70), o caráter singular da cena espetacular parintinense está “justamente localizado nessa habilidade e na capacidade de integração dos valores tradicionais locais com as novas linguagens tecnológicas que emergem na atualidade”.

O impulso pela inovação fomentado pela disputa acirrada entre os bois provoca uma busca incessante pelo surpreendente, pelo inesperado e pelo inusitado. “A rivalidade é a força propulsora que faz com que os bois se superem e se renovem. É uma rivalidade edificante, presença forte e irreversível no imaginário das pessoas e na geografia do lugar” (VALENTIN, 2005, p. 30). Ainda sobre a rivalidade entre Garantido e Caprichoso, destacam-se os desdobramentos que levam os dois opositores a darem o melhor de si durante a disputa no Festival Folclórico. Para Cavalcanti,

No ambiente festivo popular, esse dar o melhor de si assume a forma de múltiplas expressões artísticas; há sempre canto, música, muita dança e artes plásticas e visuais em cena. Em Parintins, esse confronto festivo, mediado pela performance artística e expressiva diante do outro opositor, está na raiz da categoria nativa com a qual seus participantes se referem ao que fazem: brincadeira, termo que integra o Bumbá a um amplo conjunto de expressões populares envoltas num ambiente de lazer, jogo, diversão, teatro e festa (2018, p. 14).

Se as alegorias em desfile no Carnaval do Rio de Janeiro atraíram o olhar dos artistas da ilha amazônica na década de 1970, os efeitos cenográficos parintinenses despertaram a atenção dos carnavalescos atuantes no Rio de Janeiro, responsáveis diretos pelo visual das escolas de samba. A corrente das águas, que levou as inspirações alegóricas da Cidade Maravilhosa para o Festival Folclórico, passou a realizar um movimento de refluxo. Artistas do desfile das escolas de samba foram se banhar, curiosos, na produção alegórica da Ilha de Tupinambarana. Foi o caso de Milton Cunha, artista nascido em Belém do Pará, que em 1993²³ assumiu o comando artístico da Beija-Flor de Nilópolis.

²² As alegorias em Parintins são construídas em módulos, que se unem para ocupar o espaço cênico do Bumbódromo. Esse recurso se dá pela impossibilidade de entrar com as alegorias em módulo único, por causa do traslado dos galpões à concentração, e também devido à estreita entrada na arena (8,5 metros).

²³ Embora evoquemos esta experiência de Milton Cunha na Beija-Flor de Nilópolis, rejeitamos o recurso do mito de origem como marco único para o desenvolvimento dos movimentos em alegorias. Alguns mecanismos em carros alegóricos foram registrados em outras décadas de folia, mas para o nosso objeto, a iniciativa do carnavalesco em questão torna-se emblemática por apresentar uma equipe profissional de artistas do boi no processo de elaboração do desfile.

Mergulhado nas memórias amazônicas, Cunha incorporou à equipe da escola dois artistas de Parintins: Coreolano Carvalho (mais conhecido como Karu Carvalho) e João, que criaram movimentos para alegorias (Figuras 26 e 27), representando o mergulho dos botos no rio Amazonas. O enredo apresentado pela escola no carnaval de 1994 foi intitulado “Margareth Mee, a Dama das Bromélias”²⁴. Cunha relata que

quando chegaram de Parintins, João e Karu me deram a maior mão, trazendo soluções incríveis. Eu queria construir uma oca. Aí eles mandaram buscar um *container* de palha das palmeiras da Amazônia. Chegou o treco... as palhas, no container e eles montaram uma super oca pra mim no carro. Era um carro em referência aos *Yanomami*. Havia uma parte central em que o telhado abria. Isso era feito por deles. Eles também construíram algumas canoas para mim, muito remo. A troca de informação com João e Karu é definitivo pro conceito. As garças, por exemplo: “essa garça está muito gorda”, diziam eles pro escultor, “a perna é mais alta”. “O corpo é mais esguio, estica esse pescoço”. Então tinha uma consultoria de vivência que foi lindo deles me darem. A importância deles é total (CUNHA, 2019)²⁵.

Figuras 26 e 27- Movimentos dos botos simulam o mergulho no desfile da Beija-Flor de 1994.



Fonte: Imagens extraídas do vídeo disponível no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=Pwwx_LBNm_w. (Acesso em: 21 jan. 2019)

Ainda sobre o entrecruzamento entre os bumbás e o desfile das escolas de samba, Milton Cunha acredita que as duas festas se encontram na “escala da grandeza”, isto é, na dimensão hiperbólica das apresentações. Para o carnavalesco, a principal contribuição dos artistas parintinenses está na ousadia das construções alegóricas.

²⁴ O enredo apresentava a biografia da artista plástica inglesa Margareth Mee, apaixonada por botânica, que realizou 15 expedições à Amazônia e registrou em telas diversas espécies de bromélias, entre elas algumas ainda não catalogada por cientistas.

²⁵ Entrevista concedida por Milton Cunha ao autor em 23 de julho de 2019, no auditório da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Como eles não tinham amarras anteriores em relação ao que podia no carnaval, eles vieram “rasgando”. Então é uma gente despudorada, não tem pudor nenhum de trazer novas coisas, os bonecos pintados totalmente não realistas, cores cítricas. Parece que você tá num delírio de *aywaska*, uma coisa da floresta louca, então eles trouxeram isso. O João (Joãosinho Trinta) tinha proposto isso teoricamente, agora visualmente quem traz é Parintins²⁶.

Como exemplo dessa inspiração da festa do Boi-bumbá, Milton Cunha cita uma das atrações que ele levou para a Sapucaí em 1996, na alegoria “A Mulher da Serra da Capivara” (Figura 28), no enredo “A Aurora do Povo Brasileiro”.

A mulher-pássaro da Aurora do Povo Brasileiro é algo “chupado” do Festival. Eu vi uma mulher atravessando a arena de ponta a ponta num cabo de aço. E eu: “o quê? Eu vou botar dois cabos de aço, vou subir duas pessoas”, então também essa coisa da acrobacia, da grua, que eles chamam de lança. Eles adoram fazer esses movimentos com pessoas lá na ponta. Então veja quanta coisa eles influenciaram, trouxeram aqui pra linguagem do carnaval²⁷.

Figura 28- Mulher-pássaro suspensa por uma estrutura em ferro foi um dos destaques do desfile da Beija-Flor de Nilópolis em 1996, cujo enredo era “A Aurora do Povo Brasileiro”.



Fonte: Transmissão do desfile das escolas de samba (Rede Manchete), disponível em https://www.youtube.com/watch?v=X_woy3Yxf50. (Acesso em: 30 ago. 2019)

Ainda em 1996, na preparação para o desfile da Unidos de Viradouro, Joãosinho Trinta deixou a cargo dos artistas de Parintins uma das alegorias do enredo “Aquarela do Brasil Ano 2000”. O elemento alegórico, intitulado “Glorificação Amazônica” (Figuras 29 e 30), foi construído por onze artistas oriundos da ilha.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

Figuras 29 e 30- Alegoria referente ao Festival de Parintins no desfile da Unidos do Viradouro, elaborado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta trouxe mitos e seres da floresta.



Fonte: Imagens extraídas da transmissão oficial do desfile, disponível no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=0K_PYByRGG&t=2087s. (Acesso em: 18 mai. 2019)

O encontro das águas dessas duas manifestações populares é traçado, portanto, por um caminho de fluxo e refluxo que desemboca em um significativo intercâmbio de experimentações visuais, bem como a partir da própria observação dos artistas parintinenses sobre a festa carnavalesca. O artista Karu Carvalho explica que

houve essa troca de conhecimento - Parintins e Rio de Janeiro. Esse entrosamento cultural, daqui nós levamos a parte mecânica, a parte de movimento, que o carnaval no Rio era meio estático, né, as alegorias. Nós levamos isso, mas em compensação

nós trouxemos materiais novos, que do Rio a cada ano surgem, né? E claro, nós adaptamos no nosso festival²⁸.

O diálogo entre essas duas expressões populares separadas pela geografia e pelo calendário (carnaval e festas juninas) é banhada de todos os lados por uma das principais características das manifestações populares: a abertura à diversidade de linguagens.

É precisamente esta capacidade de articulação natural e ‘descompromissada’ que estabelece o gosto pelo novo. É nas trocas e consumos do cotidiano, em suma, que se produzem as novas formas, os novos significados e as novas expressões de uma cultura que não tem medo de ser brega, exagerada, aberta, despudorada, questionadora e, enfim, carnavalesca (FERREIRA, 2012, p. 201).

A análise da cultura popular por Ferreira (2012), à luz dos estudos culturais, dialoga com Storey (2015) ao revisitar autores que relativizaram uma definição de cultura como algo “puro”, “intocável”. Segundo Storey, estaríamos diante de “um terreno de trocas e negociação, marcado por persistência e incorporação” (p. 30), trazendo a ideia de que a “cultura popular é um lugar em que a construção da vida cotidiana pode ser examinada” (p. 32).

É justamente nesse campo de trocas simbólicas e negociações que encontramos uma confluência de linguagens entre os bois e o Carnaval das escolas de samba. Um profícuo intercâmbio de habilidades técnicas foi se intensificando ao longo dos anos.

A seguir, destacaremos algumas referências baseadas em imagens nas quais apontamos correspondências visuais e cênicas apresentadas na Marquês de Sapucaí e no Bumbódromo. Embora sejam, ratificamos, espetáculos de dinâmica distintas, as torrentes do fazer popular acabaram por fazer essas duas manifestações se encontrarem na cena contemporânea dos dois espetáculos.

1.4 Encontro das águas na cena contemporânea

Com o desenvolvimento de novos materiais e técnicas que possibilitam o aprimoramento dos mecanismos de articulação, a troca de experiências entre os artistas dos bois e os carnavalescos, como num encontro de cursos fluviais, tem proporcionado outras formas de conceber não apenas os movimentos, mas banhar-se em outras áreas de produção das alegorias, tais como ferragem, escultura e pintura de arte.

²⁸ Entrevista de Karu Carvalho no documentário “Brincar de Boi: o centenário dos bois-bumbás de Parintins”. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nd17N_VD7L8&t=3534s. (Acesso em: 22 mar 2019).

Além da produção em si das alegorias, soluções artísticas, como as alegorias humanas utilizadas por Paulo Barros²⁹ no Carnaval carioca, encontraram correspondência na arena Bumbódromo. Nas Figura 31, brincantes dos bumbás se apresentam entre grandes varas que se movimentam com o balanço dos corpos. Na Figura 32, componentes, em vermelho estão pendurados em hastes, estabelecendo uma correspondência visual com a alegoria apresentada pelo boi-bumbá Caprichoso.

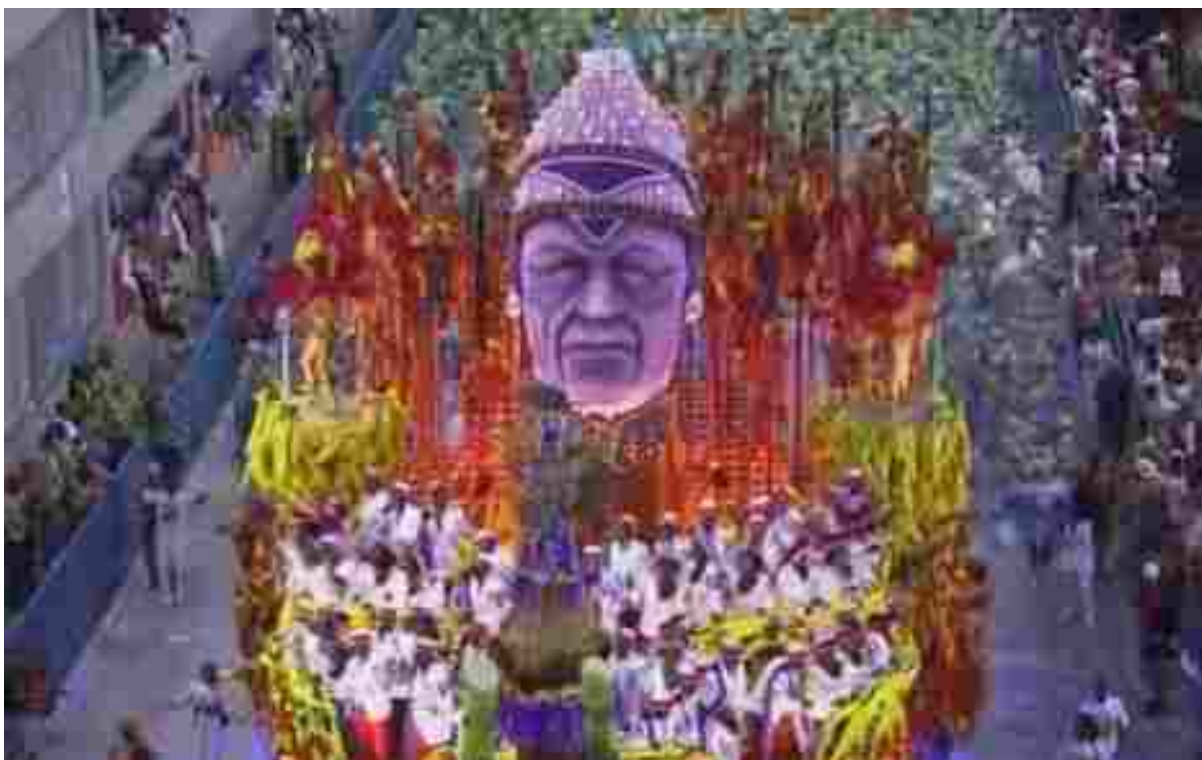
Figura 31- Alegoria do Ritual Indígena Kamarãpi, criado pelo artista Rossy Amoedo para o Boi-bumbá Caprichoso na segunda noite de 2008.



Fonte: Imagem obtida a partir de vídeos da Internet. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=7JK3mGoo8Io> (Acesso em: 5 abr. 2021).

²⁹ Para mais informações sobre a obra do carnavalesco Paulo Barros, destacamos a dissertação de DIAS (2016), “É Fantástico, Virou Hollywood isso aqui: os Processos Artísticos Pós-modernos nos Carnavais de Paulo Barros”.

Figura 32- Alegoria “Naná e os Ensinamentos da Reciclagem”, da Unidos do Viradouro em 2009, sob direção artística do carnavalesco Milton Cunha e realizada por Rossy Amoedo. Componentes suspensos em grandes hastes em balanço foram utilizados como recurso cênico.



Fonte: Imagem obtida a partir de vídeos da Internet. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=GKeRrhwd8fw>. (Acesso em: 5 abr 2021).

As correspondências visuais e de mecanismos cenotécnicos estão presentes ainda em outras alegorias. No módulo de Apoteose do Boi Caprichoso da terceira noite de apresentação em 2002 (Figura 33), partes de uma oca são suspensas, revelando, no interior das alegorias, os itens individuais (cunhã-poranga, sinhazinha da fazenda, pajé, rainha do folclore, porta-estandarte) que participaram da apresentação ao longo das três noites.

Figura 33- Módulo criado pelo artista Rossy Amoedo para a Apoteose (momento final da apresentação do Bumbá) na terceira noite do Festival Folclórico de Parintins em 2002.



Fonte: Imagem disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=6RuqQ3_9_rA. (Acesso 22 mai 2021).

O recurso de revelar figuras por meio da transformação da alegoria também foi aplicado na alegoria da Beija-flor de Nilópolis no Carnaval 2005, intitulada “Civilizadores e Civilizados: Contraste e Fusão de Dois Mundos” (Figura 34), apresentada no enredo “O Vento Corta a Terra dos Pampas: Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Sete Povos na Fé e na Dor, Sete Missões de Amor”.

Figura 34- Recurso cenotécnico de abertura das ocas revela o interior da alegoria, que representa o mundo “civilizado” europeu em colunas e volutas douradas.



Fonte: Acervo Marcelo Poloni (perfil @Arte.Samba)

A inserção das equipes oriundas de Parintins no Carnaval carioca é um fenômeno de circulação cultural que aponta para uma certa porosidade do fazer popular, permitindo a introdução de novos agentes em favor de um efeito final desejado. Como no fluxo de rios convergentes, muitas dessas águas se misturam, ora calmas, ora cheias de tensões próprias das manifestações que surgem das nascentes que dão origem a diversos caminhos, fluindo ao sabor das correntezas e das contingências.

1.5 Conclusão

Nesta rota, em que buscamos traçar uma metáfora sobre os cursos dos rios, procuramos explicitar os principais itens a serem contemplados e analisados durante o percurso. Desta forma, evocamos alguns conceitos ou noções possíveis de alegoria como forma de representar abstrações, dando contorno e materialidade a uma ideia. Percorremos ainda um caminho histórico das representações alegóricas por meio de movimentos nas alegorias de Parintins, as influências destas na cena contemporânea da Sapucaí e a troca de conhecimentos e técnicas advindas desses rios de diferentes origens, mas de cursos convergentes que desembocam no oceano festivo e esfuziante do Carnaval do Rio de Janeiro.

Assim, podemos afirmar que, embora as escolas de samba e os bois-bumbás apresentem formas de apresentação distintas (cortejo e exibição em arena, respectivamente), a visualidade dessas duas manifestações se aproximam pelas vias do arrebatamento visual. Verificamos, entretanto, que existem outras diversas possibilidades de explorar essa confluência de rios que anualmente enchem de beleza tanto a ilha amazônica como a Avenida Marquês de Sapucaí.

Nas torrentes das águas das manifestações culturais que seguem seu caminho (ora fluido, ora represando ou externando tensões) enxergamos um grande manancial de visualidade e convergência de fluxos de duas festas movidas por intensa paixão. Delas, nasce uma série de artes e saberes materializados em técnicas cujo destino se encontra em um mar que se perde no horizonte do encantamento do olhar. É a visualidade concebida em razão da surpresa e do alumbramento, nas frestas dos saberes de povos em busca de expressar seu próprio sentido de mundo.

2 “É GARANTIDO, É CAPRICHOSO, É CARNAVAL”: PARINTINS EM DESFILE NO CARNAVAL DE 1998 DO G.R.E.S. ACADÊMICOS DO SALGUEIRO

“Pelo jeito, o Sambódromo vai virar um Bumbódromo!”. Esta frase, proferida pelo narrador Fernando Vanucci durante a transmissão do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro no Carnaval de 1998, pela Rede Globo de Televisão, poderia servir de epígrafe para este capítulo que busca discutir, a partir de entrecruzamentos simbólicos e artísticos, as relações estéticas, discursivas, enfim, culturais entre o desfile das escolas de samba e o Festival Folclórico de Parintins no final dos anos 1990.

O período que marca a virada para o Século XXI e a chegada do terceiro milênio traz consigo novas reflexões sobre movimentos de fluxo (HANNERZ, 1997), hibridismo (CANCLINI, 2003) e transculturação (ORTIZ, 1995). Especialmente a partir do fim da guerra fria, o processo de globalização se intensifica por meio da circulação física (artefatos, materiais e recursos tecnológicos) e de trocas simbólicas. O desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação impulsionam esse movimento. A troca de objetos e experiências entre agentes transculturais provoca uma mescla de técnicas e linguagens, resultado de um intercâmbio entre manifestações artísticas que tentam se equilibrar entre o discurso da tradição e as inovações exigidas por um público ávido por novidades em apresentações com a marca da espetacularidade (DEBORD, 1997).

Assim, formas de expressão popular passaram a adotar meios de interação entre seus agentes dentro desse novo mundo em processo de rearticulação. Foi dessa maneira que a mistura de samba e toada, de surdo e tamurá, desembarcou no Sambódromo em um desfile concebido para a divulgação de um discurso de celebração da história, da paixão aos bois e da monumentalidade do Festival Folclórico de Parintins.

Com o enredo “Parintins, a Ilha do Boi-Bumbá, Garantido x Caprichoso, Caprichoso x Garantido”, o Salgueiro levou para a Avenida um carnaval que buscava fortalecer os laços simbólicos e artísticos – bem como mercadológicos - entre duas manifestações populares separadas pela geografia, pelo calendário, mas unidas pela capacidade de mobilizar paixões e instigar a criação de visualidades espetaculares.³⁰

³⁰ Além do Salgueiro, o G.R.E.S. Tradição trouxe para a Avenida uma citação ao Festival Folclórico de Parintins no enredo “Viagem Fantástica ao Pulmão do Mundo”. O trecho do samba referente à festa dos bois dizia: “Hoje tanta emoção traz essa festa / Parintins vem da Amazônia pra Sapucaí / Meu boi-bumbá, meu boi-bumbá / Menina linda me enfeitou / Contos de fazer sorrir / Magia de Arrepiar / Histórias que é pra boi dormir / Do folclore popular”.

A opção do tema a ser apresentado pela agremiação vermelha e branca revela uma série de aspectos e contingências que marcam o diálogo de elementos que envolvem cultura popular (STOREY, 2007), como marketing, folclore e interesses políticos e econômicos. Mas antes de abordarmos mais diretamente as confluências simbólicas que desembocaram na apresentação, vamos evocar brevemente um episódio que ilustra o processo de negociação das agremiações ditas populares e tradicionais com estratégias de mercado servidas ao sabor da indústria cultural.

2.1 Samba, suor e Coca-cola

O artigo publicado por Kiffer e Ferreira (2015) na revista *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, analisa um acontecimento interessante: no final dos anos de 1950 e início 1960, ocorreu, no período pré-carnavalesco, uma curiosa competição extraoficial entre as escolas de samba, patrocinada pela marca de refrigerantes Coca-Cola. Esse evento nos aponta um interessante caso de associação entre a marca global e as agremiações, que começavam a ganhar projeção no cenário cultural da cidade e do país. Tal acontecimento nos coloca diante de um novo panorama sobre as escolas de samba, que deixavam de ser paulatinamente “vistas como eventos folclóricos para se apresentar como verdadeiros espetáculos da brasilidade, dignos de representar a nação perante o mundo” (KIFFER e FERREIRA, 2015, p. 57).

Ao lado da marca multinacional, nomes diretamente ligados à “tradição” do samba como a passista Paula Campos, do Salgueiro, e o diretor de harmonia Tião Fuleiro, do Império Serrano, tiveram seus rostos, pandeiros e apitos estampados em periódicos da época. Compositores criaram sambas em homenagem à Coca-Cola, em uma disputa entre as principais agremiações do Carnaval carioca pelo título não oficial oferecido pelo concurso.

Na década de 1990, já inseridas em um mercado que envolvia uma articulada rede de divulgação, entre venda de CD's, transmissão dos desfiles pela TV em âmbito nacional, divulgação de seus sambas em rádios e participação de programas de TV, as escolas de samba passaram a ser também um veículo de propaganda, por meio dos seus enredos, de mensagens institucionais, produtos, cidades e estados brasileiros, e até de eventos históricos e divulgação turística de outros países.

Assim, enredos apresentados no final dos anos 1990, como “Mais Vale um Jegue que me Carregue, que um Camelo que me Derrube... Lá no Ceará!” (Imperatriz Leopoldinense, 1995), “É Sol, É Sal, no Quatrocentos Anos de Natal” (Salgueiro, 1999), “O Mundo dos Sonhos

de Beto Carrero” (Império Serrano, 1997), “Imperatriz Leopoldinense Honrosamente Apresenta... Imperatriz Leopoldina!” (com patrocínio do governo austríaco para a Imperatriz Leopoldinense, em 1996), “Araxá – Lugar Alto onde Primeiro se Avista o Sol” (Beija-flor de Nilópolis, 1999) entre outros, foram para a Avenida com suporte financeiro de instituições públicas, empresas e câmaras de comércio, ou ainda com apoio direto de governos estrangeiros.

Esse cenário de diversidade de patrocínios presente nos enredos possibilitou um entrecruzamento entre duas manifestações populares selado na Avenida Marquês de Sapucaí, no Carnaval de 1998. Os bumbás foram cantados na Avenida com aporte financeiro vindo, entre outras fontes, de uma das principais marcas apoiadoras do Festival Folclórico, a Coca-Cola. Ou seja, a mesma que entre 1957 e 1962 criou e fomentou a já citada disputa entre agremiações carnavalescas no Rio de Janeiro.

Destacamos aqui como a marca de refrigerantes – que tem a água como matéria-prima – procura associar-se à própria ideia de preservação da Amazônia, que tem justamente a conservação dos aquíferos como uma das principais bandeiras. Mais que um produto “químico”, a marca também passa a “vender” a ideia de preservação e a consciência ecológica alinhadas às lutas ambientais e de salvaguarda de culturas e saberes dos povos originários da floresta. Com esse intuito, foram desenvolvidas diversas ações orientadas para o tema, entre elas a Agenda 21, elaborada durante a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro, em 1992.

A disputa entre os bumbás no coração da floresta amazônica teria, portanto, um espaço importante como manifestação popular plenamente alinhada com a proposta de preservação ambiental e dos saberes e expressões populares da região. Mas era preciso ir além. Como manifestação de caráter dito “regional”, o duelo no Bumbódromo poderia ser levado ao patamar de festividade conhecida em todo o Brasil e no mundo. E o entrecruzamento de festas como o carnaval e o Festival Folclórico se daria como parte de uma estratégia de amplificação dos bumbás e, portanto, dos discursos de preservação da floresta e dos povos originários.

O desfile das escolas de samba viria a proporcionar, assim, a divulgação em rede nacional que os bois ainda não haviam conquistado³¹, por meio da exibição do desfile salgueirense pela Rede Globo e Rede Manchete, emissoras que dividiram os direitos de transmissão daquele ano. Em resumo, o Sambódromo abria alas para a passagem dos bumbás

³¹ Sobre a transmissão em cadeia nacional do Festival, é importante destacar que “após ter passado grande parte de sua existência subsistindo à margem da imprensa brasileira, o Festival Folclórico, precisamente no ano de 2008, contou com sua primeira transmissão ao vivo, sendo teledistribuído integralmente com maior velocidade para grande parte dos Estados brasileiros”. (SILVA, 2009).

em horário nobre em duas grandes redes de televisão, com transmissão ao vivo ao menos por uma dessas emissoras³² para todo o território brasileiro, além de outros países ao redor do mundo. Um fato que contribuiu para fortalecer intensas articulações comerciais e simbólicas para a inserção dos bois no calendário turístico das grandes festas populares do país.

Se por um lado os desfiles seriam vistos como uma das estratégias de amplificação dos bumbás em escala nacional e internacional, é preciso também compreendermos algumas mudanças estruturais e conceituais da festa realizada em Parintins. Para isso, voltemos um pouco no tempo para uma melhor análise dessas modificações.

2.2 O Boi espetacular³³

Sob as luzes das porongas, lamparinas e fogueiras nas noites parintinenses, os bois Garantido e Caprichoso bailavam nas entradas ou nos quintais das casas dos devotos dos bumbás e depois saíam pelos caminhos da cidade em cortejo arrastando brincantes. Especialmente no mês de junho, “se ouviam o rufar dos tambores (feitos de lata de manteiga e cobertos com couro de porco e tabaqui), o estalar das palminhas de macacaúba, o chocalhar do xeque-xeque e o vozeirão dos amos entoando desafios ao contrário” (VALENTIN, 2005, p. 17). Desde meados dos anos de 1910³⁴, no mês dedicado aos santos católicos Antônio, João e Pedro, acontece o ápice da animada e ruidosa celebração aos bois, cujas origens remetem a promessas aos santos, como no caso de Lindolfo Monteverde, fundador do Boi Garantido.

De acordo com a narrativa de fundação do Boi-Bumbá Garantido parintinense, por exemplo, diante da doença do menino Lindolfo Monteverde, sua mãe se comprometeu

³² O Salgueiro foi a segunda escola a desfilar, entrando na Avenida por volta de 21h40min do domingo de carnaval. Entretanto, a TV Globo acabou por não transmitir ao vivo a íntegra do desfile salgueirense, bem como da primeira escola, a Caprichosos de Pilares, em detrimento da manutenção da grade de programação da emissora. O desfile salgueirense – assim como o da Caprichosos – só foi transmitido integralmente na manhã da segunda-feira de carnaval.

³³ Costa Júnior (2011) estabelece uma divisão em três períodos/modelos na trajetória dos bumbás: boi de rua, boi de arena e boi espetáculo. Trazemos aqui o foco para este último, complementando com a divulgação na imprensa carioca nos anos de 1990 e eventos realizados com a presença da chamada “alta sociedade”, como tentativa de sedimentação da festa parintinense em abrangência nacional.

³⁴ O marco temporal de fundação dos bois Garantido e Caprichoso é controversa, embora o ano de 1913 tenha sido adotado pelas próprias agremiações como o ano de criação de ambos. O Festival Folclórico de 2013 marcou a disputa dos bois no que se convencionou centenário dos bumbás, criando uma série de atividades comemorativas e embates discursivos a respeito da origem de Garantido e Caprichoso. Sobre as memórias e efeitos discursivos dessas comemorações, ver Cardoso (2016). Sobre as origens dos folguedos bovinos na Amazônia, Braga (2002) e Cavalcanti (2000), destacam, baseados em fontes documentais da época, que a brincadeira já manifestava na Amazônia ainda na primeira metade do século XIX.

com São João, em promessa, ajudar o “Boi” caso seu filho melhorasse. Mais tarde, já adulto, ele fundou o Garantido (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL, 2018, p. 21).

Sobre a fundação do boi Caprichoso, por sua vez, é apresentada mais de uma versão para a fundação do bumbá. A mais difundida trata da criação em 20 de outubro de 1913 pelo cearense Roque Cid, natural da cidade do Crato, na região do Cariri. De acordo com o pesquisador Simão Assayag, em depoimento a Valentin (2005), a criação do Caprichoso surgiu também a partir de uma promessa.

Antes do Caprichoso, havia o boi Galante, primeiro rival do Garantido, criado em 1913 por Emídio Vieira, conhecido como “Tracajá”. Em razão de uma briga interna no Galante, Emídio se afastou da brincadeira e foi substituído pelos irmãos Roque e Tomas Cid, recém-chegados do Ceará, que teriam feito uma promessa de “pôr” um boi caso seus empreendimentos comerciais fossem bem-sucedidos em Parintins (2005, p. 99).

Estas não são as únicas versões encontradas quanto a datas e circunstâncias para as criações dos bumbás Garantido e Caprichoso, mas o que nos interessa aqui é como a controvérsia em relação à origem das agremiações também estimula a competição entre elas. “As diversas versões a respeito da criação dos Bois em Parintins é mais um elemento que vem a contribuir não apenas para a rivalidade”, mas, sobretudo, reforçam “a tese de tradição inventada que, por sua vez, vem a fortalecer a formação de uma identidade própria na região” (Idem).

A questão aqui colocada sobre o mito fundador dos bumbás, bem como acontece nas escolas de samba, leva-nos a refletir sobre o argumento da primazia nessas manifestações. Assim, são disputadas posições como “quem veio primeiro”, “quem introduziu determinada inovação”, “quem primeiro promoveu determinada ruptura”, em que uma agremiação, seus torcedores, ou a literatura especializada atribuem a si vantagens simbólicas em relação ao adversário. “Muitas das grandes discussões filosóficas giram em torno da questão de saber o que é anterior e o que é posterior, para daí tirar conclusões quanto à predominância de um assunto real sobre o outro” (PERELMAN, 1996, p. 106). Ou seja, “o lugar de ordem, no processo argumentativo, representa também a afirmação de superioridade, um patrimônio vitalício e intangível que as agremiações incorporam à própria biografia” (SOUSA, 2018, p. 20).

Destaque-se, assim, o lugar do pioneirismo como um ativo em disputa pelos bumbás. Quanto às disputas propriamente ditas ocorridas no espaço público de Parintins, Braga (2002, p. 27) analisa que

não raro os bois-bumbás se defrontavam, muitas vezes generalizando o confronto em brigas de rua e acusações mútuas. Ao que tudo indica, a preferência dos parintinenses

foi sendo repartida ao longo dos séculos entre Garantido e Caprichoso, criando uma verdadeira genealogia familiar na simpatia a este ou àquele boi.

A pesquisadora e participante dos quadros de encenação e dança do boi-bumbá Caprichoso, Irian Butel (2021), reforça essa visão. “Num primeiro momento, esses grupos de pessoas saíam às ruas e dentre as lembranças mais marcantes são os embates que aconteciam quando um porventura encontrasse o outro, seja na rua, ou tentando adentrar seu território”³⁵. Já Fred Góes (2021), diretor musical e artístico do boi Garantido, explica que, com Lindolfo Monteverde, veio “um trabalho de organização da brincadeira do boi, até para ultrapassar os preconceitos, porque o boi era pra preto, pobre e vagabundo, eles achavam que era isso”³⁶.

Nesse contexto, o ano de 1965 torna-se um marco nas disputas entre os bois-bumbás. Um grupo de amigos formado por Raimundo Muniz, Xisto Pereira e Lucinor Barros, ligados à Juventude Alegre Católica (JAC), propôs organizar a disputa entre os bois, como forma de apaziguar os mais exaltados. Em entrevista para o portal A Crítica³⁷, por ocasião do cinquentenário dos bumbás, Lucinor explica como se deu a mobilização entre os integrantes da JAC.

Nós participávamos do clube de jovens da Igreja Católica, fazíamos muitas atividades com o padre Augusto (Gianolla) e ele nos pediu para organizar alguma coisa para ajudar a pagar a construção (da catedral), foi aí que surgiu a ideia do festival, que também seria importante para reduzir as confusões que aconteciam nas ruas quando os bois saíam.

Com a disputa institucionalizada entre os bois, organizada em 12 de junho de 1966, o caráter lúdico da brincadeira e os embates acirrados entre os bumbás ganhavam um ar mais oficial e, portanto, fazia-se necessária uma certa “domesticação” bovina. “Tinha início, dessa forma, a espetacularização de uma manifestação popular que até então ganhava os espaços das ruas da cidade, onde o enfretamento dos bumbás era aleatório e incisivo” (BRAGA, 2002, p. 28). Um exemplo dessa tentativa de abrandamento fez-se por meio do atendimento ao pedido para que a torcida rival respeitasse o momento de apresentação do contrário, comportamento diplomático seguido até hoje.

³⁵ Entrevista com a pesquisadora e produtora cultural Irian Butel, extraído do documentário “Revelando a fábrica de sonhos do Festival de Parintins”, disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI&t=1999s. (Acesso em 30 jul 2021).

³⁶ Entrevista com o pesquisador, músico e dramaturgo Fred Góes, extraído do documentário “Revelando a fábrica de sonhos do Festival de Parintins”, disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI&t=1999s. (Acesso em 30 jul 2021).

³⁷ Entrevista disponível no link: <https://www.acritica.com/channels/especiais/news/ha-50-anos-um-padre-tres-jovens-a-igreja-nascia-o-festival-folclorico-de-parintins>. (Acesso em: 30 jul 2021).

Com torcidas cada vez mais numerosas e apaixonadas, o Festival foi crescendo e incorporando referências presentes no imaginário amazônico, assumindo-as de forma mais exuberante, grandiosa e espetacularizada. De acordo com Debord (2002), a sociedade do espetáculo se configura por “uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (p. 14). Imagens que são compartilhadas, aderidas, engajadas com reflexos na produção e reprodução mercantilizada.

Nesse sentido, cabe analisar o Festival, destacando como a festa de Garantido e Caprichoso se tornou uma mercadoria e se espetacularizou, considerando os fatores de ordem simbólica ou cultural conjugados com aspectos políticos, ideológicos e econômicos inerentes não só a Parintins, e à sua relação com outras cidades, como também aos bumbás (COSTA JÚNIOR, 2011, p. 32).

Mercantilização que se encontra também atrelada a um discurso de “autenticidade”, com grande apelo a recursos cênicos e visuais marcados pela grandiosidade espetacular. A introdução de elementos indígenas foi fundamental nesse processo. Segundo Cavalcanti (2002), a adesão dos bois aos signos “índio” e “caboclo”, operou “uma abertura e uma transformação no meio social e no imaginário local e [tornou] o bumbá capaz de provocar a identificação de diferentes camadas sociais da região”. A adesão ao chamado “indianismo” por parte dos bumbás encontrou nas contingências da época uma semente à mão de se plantar. Alegorizados, os temas ligados à natureza e ao modo de vida amazônico tornaram-se uma constante nas apresentações dos bois (Figuras 35 e 36). “O sucesso dessa corrente ideológica de iniciativa nativa, datada dos anos 1970, deve-se também, a circunstâncias políticas favoráveis que se configuram a partir da década de 1980” (CAVALCANTI, 2002, p. 130). E foi naquela década que se verificou uma notável transformação dos bumbás.

Figuras 35 e 36- Alegorias do boi-bumbá Caprichoso nos anos 1980.



Fonte: Arquivo Centro de Documentação e Memória do boi-bumbá Caprichoso.

Na passagem dos anos 1980 para a década seguinte, o Festival Folclórico de Parintins registrou uma série de mudanças, algumas na própria estrutura da festa (Figuras 37 e 38). Um exemplo é o fato de o festival ter deixado “os tabladros feitos de madeiras, exclusivamente para

a comunidade parintinense, para tornar-se uma festa com aportes grandiosos e grandes investimentos, realizado numa das maiores arenas a céu aberto da América Latina” (CARDOSO, 2016, p. 22). Assim, era dado mais um passo no caminho da espetacularização de um folguedo que cada vez mais atraía adeptos.

Figura 37- Disputa entre os bois realizada em 1985, no anfiteatro Messias Augusto.



Fonte: Acervo Paulinho Faria.

Figura 38- O jornal quinzenal “O Parintins” alertava em 18 de maio de 1988, a pouco mais de um mês do Festival, para os atrasos nas obras do Bumbódromo.



Fonte: Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional.

Em 1988, a construção do Bumbódromo tornou-se um marco que traria grandes mudanças na dinâmica do festival e na constituição de novas formas de interação e de rivalidade entre os integrantes dos bois Garantido e Caprichoso (CAVALCANTI, 2018). O Bumbódromo constitui-se em um geossímbolo³⁸ que exhibe em seus diversos ambientes a polarização entre os bois, demarcada pela divisão entre as cores azul e vermelha. As transformações no espaço urbano na ilha de Parintins viriam a gerar profundos impactos artísticos e visuais para o Festival, além de pavimentar uma interlocução com aspectos globais que impactam o mercado do espetáculo, do entretenimento e da indústria cultural.

Nos anos de 1990, especialmente na segunda metade da década, os bumbás passaram a contar com um notável aporte financeiro e apoios institucionais, como do Governo do Estado do Amazonas e do município de Parintins, além de patrocínios de instituições privadas como Ambev, Nestlé e Coca-Cola (CARDOSO, 2016, p. 25). Estes apoios dialogavam com uma série de ações que tinham o discurso da tradição, da sabedoria popular amazônica e da preservação da floresta como âncoras simbólicas para a construção de uma identidade cultural da região às vésperas da chegada do terceiro milênio. Sensíveis a apelos ecológicos, os bumbás fizeram ressoar os tambores do discurso de preservação da floresta. “A ecologia é uma forma de esteticidade politizada, de certa maneira, uma vez que defende a harmonia da natureza” (LOUREIRO, 2001, p. 358).

Para consolidar o plano de levar o ritmo e a visualidade de Parintins ao resto do país, era preciso filiar-se a estratégias de divulgação irradiadas de um local de potencial reverberação. Desta forma, em uma noite de setembro de 1995, um evento patrocinado pela Coca-Cola se apresentaria como marco na direção de tornar os bumbás conhecidos em escala nacional. Tratava-se de um show de Garantido e Caprichoso em uma luxuosa mansão na Zona Sul do Rio. A festa foi realizada para um seleto grupo de empresários, artistas e integrantes da chamada “alta sociedade” carioca. Em uma sequência de notas curtas, denominadas “Boi-bumbá de Luxo”, a badalada colunista do Jornal do Brasil, Danuza Leão, descreveu a festa.

Paulo Correia inventou, a Coca-Cola patrocinou, Sérgio Lastres produziu, Regina Marcondes Ferraz organizou e Regina e Fernando Carvalho cederam a casa. Tudo pela glória de Parintins. Na sexta à noite, no alto do Jardim Botânico, um palco foi armado para que 40 integrantes dos grupos do Garantido e do Caprichoso se exibissem, pela primeira vez para uma plateia carioca. Joãozinho Trinta chegou cedo

³⁸ Sobre o Bumbódromo como território-terreiro geossimbólico, ver NOVO e SOUSA, 2020. No artigo “O Transe do Pajé: Visualidade, Geossímbolo e Território Cultural do Festival de Parintins”, utiliza-se o referido conceito trazido por BONNEMAISON (2012), para compreensão da arena bicolor parintinense como espaço geossimbólico. Para Novo e Sousa (2020), “quando a simbiose entre cultura e território ocorre, marcando o espaço geográfico e se refletindo na vida social no tempo festivo, é possível recorrer à noção de geossímbolo para melhor compreendê-la” (p. 138). A partilha cromática entre as duas cores semiografa “o espaço, transformando-o em território e revelando suas territorialidades” (Idem, p. 132).

e trouxe vitórias-régias e flores fosforescentes para enfeitar a piscina. Não deixaram, e ele teve que recolher o entusiasmo. Os convidados demoraram a entrar no ritmo – lento, para os aficionados do carnaval. Mas acabaram entrando, e a festa virou uma animação só. Pais e mães confraternizaram com filhos e filhas nos salões da pista de dança. Mais familiar impossível.³⁹

Patrocinadora do evento em terras cariocas, a fabricante de refrigerantes preparava investimentos ainda mais expressivos para o Festival no ano seguinte. Segundo a coluna Informe Econômico, do Jornal do Brasil⁴⁰, a marca havia estabelecido em orçamento a vultosa quantia de 23 milhões de dólares destinados ao *marketing* cultural para o ano de 1996. “A festa de Parintins, no Amazonas, o projeto Teatro Jovem e os shows receberão as maiores fatias dos recursos”, completava a nota. Os valores aportados no Festival faziam parte da estratégia de alçar Parintins ao patamar de festa internacional. Em resumo, “os anos 90 levam Parintins pra todo mundo ver”.⁴¹

No contexto da divulgação, o Festival penetrou no mercado internacional por meio de uma estratégia muito bem-sucedida, tendo a parte musical como carro chefe. A explosão da toada “Tic Tic Tac” (composta por Braulino Lima para o Boi Garantido em 1993), que abriu as portas ao mercado europeu nas vozes e arranjos do grupo amazonense Carrapicho, foi um divisor de águas. Cardoso apresenta dados que dão a dimensão do sucesso da toada em 1996, ano em que ficou “por três semanas consecutivas em destaque na parada SNEP (*Syndicat National de l'Édition Phonographique*), na França. Além disso, o grupo foi certificado com Disco de Diamante com quase um milhão de *singles* vendidos e estando entre os mais bem-sucedidos *singles* da história daquele país” (CARDOSO, 2016, p. 23).

Também em 1996, a cantora Fafá de Belém se apresentou em diversos espaços – como programas de televisão e shows - com o cantor Davi Assayag, então levantador de toada do Boi-bumbá Garantido, com a toada “Vermelho”, do compositor Chico da Silva.

Foi nessa trilha do sucesso nacional e internacional que outra festa popular, o carnaval carioca, transformou em enredo de escola de samba as lendas e histórias de Parintins, além de aspectos e curiosidades do Festival Folclórico da ilha.

³⁹ Jornal do Brasil, 25 de dezembro de 1993, Caderno B, pág. 3.

⁴⁰ 13 de dezembro de 1995, página 19.

⁴¹ Trecho da letra da música “Parintins pra Todo Mundo Ver”, de autoria do sambista Jorge Aragão e da parintinense Ana Paula Perrone. A toada feita para o Garantido ilustra bem a intenção de visibilidade global do festival: “Nosso boi, nossa dança xipuara / Caiu no mundo está mostrando a nossa cara / Atravessou pro outro lado do oceano / Ficou famoso meu valente boi de pano / Que era só na velha Tupinambarana / Que se apoiou na fé do seu Valdir Viana / Mostra pro mundo seu folclore como é / Na Baixa do São José”.

Como parte de uma série de ações de divulgação do festival, o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro viria a receber 900 mil reais da Coca-Cola a título de patrocínio pelo enredo em exaltação à cidade de Parintins e ao “duelo na floresta”⁴² empreendido pelos bois. Em 1997, integrantes da agremiação carioca foram convidados a conferir *in loco* o espetáculo bovino. A ação promocional era mais uma das estratégias de intercâmbio entre o Festival Folclórico e o carnaval carioca. Uma parceria que teria como culminância o desfile salgueirense na Marquês de Sapucaí, no dia 22 de fevereiro de 1998. O Sambódromo, enfim, ganharia ares de Bumbódromo, em um entrelaçamento de ritmos que começou a acontecer já antes da escola vermelha e branca entrar na Sapucaí, com diversos eventos que veremos a seguir mais detalhadamente.

2.3 “Mostrando o seu visual no Carnaval”⁴³

Responsável direto pela concepção visual de uma escola de samba na Avenida, os carnavalescos podem ser definidos como os profissionais que “fazem escola” (GUIMARÃES, 1992), “verdadeiros operadores dos signos da linguagem” (SANTOS, 2009), caracterizados pela “capacidade de mediação e de articulação” (CAVALCANTI, 1994). Nesse cenário de final dos anos de 1990, o carnavalesco se incube de novas atribuições, como agente de convergência entre o desenvolvimento estético e discursivo do enredo, e as exigências e condições impostas pelos patrocinadores (VALENÇA, 2003).

Assim, é importante destacar que naquele ano, embora houvesse a figura do carnavalesco centralizada na pessoa do artista Mário Borrielo⁴⁴ (responsável pela montagem do enredo, figurinos e uma das alegorias), o desenvolvimento do desfile contou com ativa participação de uma equipe de artistas dos bois trazida diretamente de Parintins para o barracão

⁴² Trecho do samba-enredo do Salgueiro de 1998, composto pelo autor amazonense Paulo Onça. A segunda estrofe começa com os versos: “Um duelo na Floresta / Veio de longe o meu boi-bumbá / Entre rituais nativos / magias de lendas / ao som do tamurá”.

⁴³ Trecho do samba salgueirense para o Carnaval de 1998. A segunda estrofe apresenta os versos “Esse é o Brasil cultural / raça mestiça e amor / mostrando o seu visual no carnaval / Nossa cultura é assim / o nosso povo é de fé / Vem pro Salgueiro se banhar de axé”.

⁴⁴ Mário Borrielo é um artista oriundo dos concursos de fantasias de luxo. Finalizou o desfile de 1992 da vermelha e branca, cujo enredo era “O Negro que Virou Ouro nas Terras do Salgueiro”, após a saída, antes do desfile, do carnavalesco anterior, Flávio Tavares, e conquistou o título de campeão de 1993 com o enredo “Peguei Um Ita no Norte”. Regressou ao Salgueiro no carnaval de 1997, e em 1998 seguiu no comando artístico visual da escola.

de alegorias dos Acadêmicos do Salgueiro, então localizado na rua Equador, zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Ao todo, dezoito profissionais participaram da empreitada.

Naquele ano, a agremiação vermelha e branca exibiu 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.⁴⁵

O trabalho com o carnavalesco Joãosinho Trinta, realizado em 1990 no barracão da Beija-Flor de Nilópolis também contribuiu para sedimentar conexões entre a estética do Carnaval e o Festival Folclórico, espaço no qual Juarez passou a atuar como artista de ponta do Boi Caprichoso.⁴⁶ O alegorista Juarez Lima viajou para o Rio de Janeiro com uma carta de recomendação da escola de samba manauara Sem Compromisso para realizar “um estágio” em diversas áreas de um barracão com o carnavalesco Joãosinho Trinta, na Beija-Flor de Nilópolis, durante a preparação para o desfile do enredo “Todo Mundo Nasceu Nu”. Juarez lembra que foi recebido pelo futuro carnavalesco Augusto de Oliveira⁴⁷, que na época era assistente de Joãosinho Trinta. “Foram 19 dias no barracão da Beija-Flor, o que me propiciou um leque de alternativas. Eu peguei o Joãosinho Trinta na sua efervescência de criação⁴⁸”, recorda o emocionado e entusiasmado Juarez Lima.

Já sobre a experiência de 1998, Juarez conta que o convite veio depois de um concurso realizado pela direção dos Acadêmicos do Salgueiro entre os artistas dos bois.

Paulo César Magano, então presidente da escola, esteve aqui em Parintins, chamou os artistas e disse “olha, o projeto vai ser esse”. Daqui a dois meses eu volto. E ele voltou. Pontual. (...) Nessa época eu desenhava intensamente. Peguei um arte-finalista. O tema é esse... Desenhei oito carros. Na cartolina, numa puxada na casa da minha esposa. Dia e noite⁴⁹.

No desfile salgueirense de 1998 (Figura 39), Juarez e equipe trouxeram os conhecimentos da mecânica de estruturas que possibilitaram a reprodução de movimentos dos

⁴⁵ Nos anos de 1980, Juarez tornou-se discípulo de Jair Mendes, considerado um precursor das alegorias articuladas. Antes, foi ajudante de pintura, tendo aprendido o ofício com o missionário Miguel de Pascale, italiano nascido na região da Campânia, que se estabeleceu em Parintins na década de 1950 e trabalhou junto à formação artística de diversos jovens que futuramente prestariam serviços aos bois Garantido e Caprichoso

⁴⁶ Artista de ponta é um termo usado para designar os chefes de equipe responsáveis pela criação e execução de determinada alegoria. São alçados ao posto após demonstrar capacidade artística e liderança ao longo da carreira trilhada nos galpões dos bumbás.

⁴⁷ Discípulo de Joãosinho Trinta, Augusto de Oliveira consolidou carreira no carnaval de São Paulo, tornando-se campeão em escolas como X-9 Paulistana (em que apresentou em 1997 o tema: “Amazônia, a Dama do Universo”, contando com a presença de Juarez Lima na equipe de alegorias) e Nenê de Vila Matilde.

⁴⁸ Entrevista concedida por Juarez Lima ao autor em 14 de junho de 2019 no galpão de alegorias do Boi-bumbá Caprichoso.

⁴⁹ Entrevista concedida ao autor em 14 de junho de 2019 no galpão de alegorias do Boi-bumbá Caprichoso.

animais da floresta amazônica, como a Cobra Grande, figura central da segunda alegoria da escola. Ao longo do desfile, diversas esculturas e estruturas articuladas ajudaram a contar o enredo sobre Parintins, levando para a Avenida um pouco das técnicas utilizadas para dar movimento às alegorias.

Figura 39- Movimentos articulados na escultura de Dinaí, o ser que emerge das águas. Alegoria projetada e executada pelo artista parintinense Juarez Lima.



Fonte: Imagem obtida da transmissão oficial do desfile, disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=Vu0loM8NzVk&t=1404s>. (Acesso em: 2 fev. 2019).

Sobre o papel dos movimentos e articulações, a que chama de “robótica artesanal” ou “robótica cabocla”, Juarez explica:

O movimento é vida. É a energia gerada pelos movimentos do projeto que nós desenvolvemos, a robótica artesanal é que cria todo esse aspecto, desde o movimento facial até os movimentos mais extraordinários e os segredos não revelados que a gente coloca. Então tem essa coisa do transformar, do aparecer, do buscar⁵⁰.

Algles Ferreira, artista de ponta do Boi-bumbá Caprichoso, integrou a equipe de Juarez Lima. Segundo Algles, trabalhar pela primeira vez em um barracão de uma escola de samba foi uma experiência bastante diferente da que estava acostumado na festa do Boi-bumbá.

A gente tinha que estar dentro da concepção que era o carro, com medidas de saída, de tudo, e a gente nunca tinha trabalhado com isso. Aqui a gente já saía com a altura com que iria se apresentar na arena etc. Tinha uma montagem, mas a gente já sai numa boa. Lá não, todo um processo de altura, largura, o traslado é completamente

⁵⁰ Idem.

deferente, a dispersão a concentração na Avenida, a dispersão é pior ainda, então tudo isso a gente teve que aprender⁵¹.

Além dos itens técnicos levantados por Algles, recursos artísticos característicos de Parintins foram apresentados nas alegorias salgueirenses. Esculturas articuladas e materiais como palha, sisal e cuias de tacacá estavam ao lado de paetês, lantejoulas, plumas e galões. Juarez foi o responsável pelo projeto de cinco das seis alegorias, entre elas a de número dois, intitulada “Lendas e Mistérios da Ilha” (Figuras 40 e 41), a qual se projetava sobre a ala da frente uma enorme cobra ladeada por duas serpentes menores, além de uma grande escultura do monstro Mapinguari na parte traseira.

Figuras 40 e 41- Artistas de Parintins deram movimento à segunda alegoria do desfile do Salgueiro, que representava as lendas e mistérios da Ilha.



Fonte: Imagens extraídas do vídeo disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=Vu0loM8NzVk&t=1404s>. (Acesso em: 2 fev. 2019).

Vale destacar que a única alegoria idealizada por Mário Borrielo (Figura 43), a terceira na sequência do desfile, diferenciava-se das demais por não apresentar movimentos articulados em esculturas ou estruturas, trazendo elementos visuais alusivos a vários povos de diversas épocas e suas respectivas relações em torno da figura mítica bovina. Batizado de “O Fascínio do Boi: o Boi no Mundo”, o carro alegórico aludia à presença do boi em diversas épocas e civilizações, como os egípcios, gregos, indianos, fenícios e espanhóis.

A alegoria apresentou muito brilho, com decoração em fitas, bordados e tecidos brocados, destaques de luxo dispostos em diversos pontos e alusões ao Boi Ápis, ao Minotauro e às touradas espanholas. Manifesta-se aqui a linguagem consagrada nos desfiles das escolas de samba, com esculturas estáticas de cabeças de boi, arrematadas com materiais de forma a proporcionar uma visualidade mais próxima da estética tradicional carnavalesca.

⁵¹ Entrevista com Algles Ferreira, realizada em 21 de junho de 2019, no galpão de alegorias do Boi Caprichoso.

Figura 42- Única entre as seis alegorias do desfile, a alegoria criada pelo carnavalesco se diferenciou por não apresentar movimentos articulados.



Foto: Wigder Frota.

Depois da inserção dessa alegoria, o desfile voltou a abordar diretamente o Festival Folclórico de Parintins, incluindo as simetrias presentes na competição entre os bumbás. As alegorias alusivas aos bois Garantido e Caprichoso apresentaram, além de referências às respectivas cores dos bois, elementos visuais que identificam cada um deles.

Desta forma, o carro dedicado ao Garantido (Figura 43) exibiu a escultura de uma figura humana metamorfoseada em boto, além de plataformas em formato de coração, símbolo do boi vermelho. O carro contou ainda com a presença do chamado “tripa” do boi – dançarino que “dá vida” ao animal, criando movimentos ágeis ao manipular a carcaça feita de feltro, fibra e ferro nas apresentações do Festival Folclórico.

Figura 43- Boi Garantido representado com o coração, um dos elementos adotados como símbolo do bumbá.



Imagem extraídas do vídeo oficial da transmissão do desfile, disponível no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=Vu0loM8NzVk&t=1404s_ (Acesso em: 2 fev. 2019).

Já na alegoria referente ao Caprichoso (Figura 44), a presença das cores azul e preta serviu como marca de identificação do boi, que dançou sobre uma estrela em rotação projetada à frente do carro. Na parte traseira, ossos de animais pré-históricos aludiram a um dos momentos da apresentação do boi azul no Festival Folclórico em 1997, com a toada “Amazônia Quaternária⁵²”.

⁵²Toada de autoria de Ronaldo Barbosa, cuja letra descreve poeticamente a vinda dos primeiros povos à Amazônia: “Ô, ô, paleoíndio / Eu vi chegar / Os primeiros primitivos / Andarilhos da glaciação / Errantes caçadores / Aos brandos predadores / Deixaram desenhos nas pedras de acá / E lascas de cerâmica aroxí / Para onde eles foram? / Restaram-me as pontas de pedras / Usadas nas lanças / Como arma de caça ou de guerra / Amazônia quaternária / Pré-história / Dos grandes animais”.

Figura 44- Boi Caprichoso representado pela estrela, um dos símbolos do boi azul.



Foto: Wigder Frota.

Ainda sobre as criações de Juarez Lima e equipe, os movimentos da última alegoria apresentaram mais um elemento dessa simbiose entre Boi-bumbá e Carnaval. Intitulado “A Confraternização”, o carro alegórico trouxe, em escala gigantesca, um jacaré articulado como base. Com diversos profissionais de Parintins dentro da estrutura do animal para movimentar cabos de aço e roldanas, o recurso visual chamou a atenção pela grandiosidade e pela cênica inusitada que se dava por meio da interação dos componentes com a alegoria. (Figura 45)

O último carro do Salgueiro foi a grande sensação do início do desfile de domingo. Ele simbolizava um imenso jacaré que sacudia a cauda pela pista e, em movimentos ritmados, abria e fechava a boca. Um casal de índios, Adriana e Anselmo, fazia uma coreografia divertida: os dois simulavam que eram engolidos pelo animal e logo depois reapareciam na pista⁵³.

⁵³ Jornal do Brasil, 23 de fevereiro de 1998, capa, Caderno B.

Figura 45- Jacaré com movimentos articulados realizados pela equipe de Juarez Lima.



Fonte: Imagens extraídas do vídeo oficial da transmissão do desfile, disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=Vu0loM8NzVk&t=1404s>. (Acesso em: 2 fev. 2019).

Ao representar uma idealizada celebração entre os bois ao final de cada festival, a última alegoria marcou simbolicamente uma outra confraternização, ou melhor, uma nova conexão artística e cultural entre duas manifestações populares: o carnaval carioca e a festa do Boi-bumbá. A presença dos profissionais de Parintins no carnaval do Salgueiro em 1998 abriu diversas portas ao mercado das escolas de samba cariocas aos artistas vindos da ilha amazônica. O início dos anos 2000 marcaria a presença crescente dos parintinenses nos desfiles cariocas, como veremos mais adiante. Assim, ampliando o espaço de atuação nas festas populares brasileiras, eles têm seguido na missão de levar “Parintins pra todo mundo ver”.

2.4 À guisa de conclusão

Fora da galeria dos grandes desfiles laureados pela crônica carnavalesca ou premiados pelos jurados (a agremiação ficou com um modesto sétimo lugar, colocação considerada abaixo da média para os padrões salgueirenses), a apresentação do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro no carnaval de 1998 é evocada neste capítulo como ponto de partida em relação à participação da festa do Boi-bumbá parintinense nos desfiles das escolas de samba cariocas.

No contexto do final dos anos de 1990, de aporte financeiro a enredos patrocinados por governos locais, empresas e marcas de diversos setores, os tambores dos bumbás se cruzaram com os das escolas de samba na Marquês de Sapucaí. A batida ganhou amplificação por meio de uma estratégia de *marketing* e comunicação que buscou unir essas duas manifestações com suas respectivas correspondências artísticas, embora marcadas por diferenças estruturais na forma, nas condições de produção e nos recursos materiais e financeiros disponíveis.

Neste contexto, apresentamos algumas reflexões a partir da viabilização da festa dos bois como festival folclórico amazônico de visibilidade nacional e global. A apresentação em eventos voltados para a alta sociedade carioca e a introdução de toadas como “Vermelho” e “Tic-tic-tac” entre as músicas mais executadas no Brasil e na Europa destacam-se entre as estratégias de divulgação da cultura “bovina” parintinense.

O carnaval carioca parecia ser um natural caminho para a popularização da festa amazônica em escala nacional devido a uma série de entrecruzamentos em ambas as formas de apresentação: visualidade, produção musical, capacidade de mobilização e competição. O fomento ao desfile salgueirense, por meio de patrocínio de uma das principais apoiadoras do evento amazônico, a Coca-cola, marca esse entrelaçamento, que contou também com a participação de artistas parintinenses na confecção do desfile da agremiação vermelha e branca no carnaval de 1998.

Assim, buscamos apontar nos discursos de alegoristas como Juarez Lima e Algles Ferreira, dois dos profissionais que trabalharam na confecção do Carnaval salgueirense, como se deram as inspirações, motivações e condições de produção nesse intercâmbio de técnicas e experiências artísticas no espaço criativo do barracão salgueirense.

A utilização da mão-de-obra parintinense, que criou carros alegóricos com técnicas de articulação de esculturas, além da utilização de elementos visuais e adereços levados à arena pelos bumbás, buscou promover um entrecruzamento visual entre o enredo proposto e as criações de seres amazônicos, como sereias, monstros presentes no imaginário amazônico e animais da floresta em escala gigantesca. Ou seja, por meio dos materiais rústicos, gigantismo e movimentos, buscou-se transfigurar alegoricamente elementos presentes no Festival folclórico como forma de deslocar o público ao universo simbólico e sensorial das apresentações dos bois Caprichoso e Garantido. O paetê e a lantejoula encontraram a cuia de tacacá e a palha de buriti.

Portanto, com movimentos articulados de esculturas em proporção monumental e da decoração baseada em materiais como juta, palha e corda, cinco das seis alegorias apresentadas pela escola vermelha e branca marcaram visualmente a mais expressiva presença dos

profissionais da festa dos bois no Carnaval carioca até então. Ressalte-se a diferenciação entre a terceira alegoria, concebida pelo carnavalesco Mário Borrielo, mais alinhada com a linguagem já consagrada de brilho e luxo das escolas de samba, com as alegorias mais próximas da linguagem apresentadas nos bois, desenvolvidas por Juarez Lima e equipe. O contraste produzido pela alegoria “O Fascínio do Boi” apresenta-se como um contraponto em relação aos demais carros alegóricos elaborados e executados pelos artistas parintinenses. Um intercâmbio de saberes que se mantém até os dias atuais, com equipes inteiras vindas da ilha amazônica para empreenderem arte na folia do Rio de Janeiro.

Esta circularidade de saberes legou impactos diretos na construção alegórica tanto na festa carioca, quanto no Festival de Parintins. A implantação de movimentos de grandes esculturas nas alegorias em tamanho maior que a média para os padrões da época trouxe uma notória visibilidade à tecnologia advinda dos artistas da ilha amazônica. Nos anos seguintes, como veremos nos capítulos subsequentes, a adoção dessa mão-de-obra, especialmente a partir da virada dos anos 2000, impactou profundamente o fazer alegórico no Carnaval carioca.

Estamos diante de um entrecruzamento de linguagens técnicas e artísticas que une lugares tão distantes na geografia, mas que se misturam na forma de conceber e apresentar alegorias visualmente impactantes. O Sambódromo, pelo jeito, não virou Bumbódromo, mas pegou emprestado da festa muito da sua técnica e arte de criar alegorias grandiosas, esculturas articuladas e fragmentos do imaginário caboclo. É a tecnologia cabocla em ação na festa carnavalesca, que irrompeu os anos 2000 mantendo firmes os laços artísticos por meio da ação de alegoristas, conforme veremos a seguir.

3 ALEGORISTA: ESTETIZANDO IMAGINÁRIOS

*Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão⁵⁴*

Pra Tudo se Acabar na Quarta-feira, Unidos
de Vila Isabel, 1984

*Sou artista e traduzo sentimentos
Sob a luz da magia
Minha arte aprendi com a vida
O horizonte azul é inspiração
Do artista Caprichoso de paixão
Protagonista anônimo do Festival⁵⁵*

Artesão Parintinense, Caprichoso, 2009

Os trechos destacados do samba de enredo “Pra Tudo se Acabar na Quarta-feira” e da toada “Artesão Parintinense” exprimem importantes sentidos sobre o fazer alegórico que serão abordados neste capítulo, sintetizando, poética e melodicamente, a percepção sobre os artistas que se enveredam tanto nos barracões de escolas de samba como nos galpões dos bumbás de Parintins. Eles se tornam, desse modo, agentes de uma criação coletiva permeada de paixões, tensões, negociações, saberes, técnicas e busca por novas soluções estéticas. Em torno da alegoria, os diferentes ofícios específicos de artistas afluem para desaguar em uma obra efêmera que só se fará completa no momento de sua ação na arena do Bumbódromo ou nas avenidas de desfile (CAVALCANTI, 2011).

Os dois espaços festivos, assim como sugerem as letras do samba e da toada, apresentam notórias distinções quanto às áreas de atuação e aos papéis desempenhados pelos artistas. Em um, são elencados “escultores, pintores, carpinteiros, vidraceiros, figurinista, desenhista e

⁵⁴ Trecho do Samba de enredo “Pra Tudo se Acabar na Quarta-feira”, da Unidos de Vila Isabel, Carnaval 1984. Autor: Martinho da Vila.

⁵⁵ Trecho da toada “Artesão Parintinense”. Autores: Nonato Caldeira e Geandro Pantoja, apresentada como trilha musical de Figura Típica Regional na terceira noite de exibição do boi Caprichoso em 2009.

artesão”, todos pertencentes à categoria “gente empenhada em construir a ilusão”. Já na toada parintinense, as categorias “artista” e “artesão” são acionadas para abarcar aquele que vem a ser “o protagonista anônimo do Festival”. Esta qualificação do artista parintinense como “anônimo” se alinha às concepções de folclore estabelecidas em meados do Século XIX como manifestações “tradicionais”, nascidas da “alma do povo”, que se faz anônima e coletivamente (GONÇALVES, 2013).

Mas como podemos dar conta da diversidade de profissionais que contribuem para a construção alegórica, com funções por vezes são tão fluidas? Um dos problemas em dividi-los em categorias mais estanques, como “escultores, pintores”, entre outros, é que muitos atuam não apenas em uma, mas em diversas áreas da produção técnica e artística, especialmente nos bumbás.

No caso da construção de alegorias nas escolas de samba cariocas, essa divisão de tarefas é mais compartimentalizada, embora, em alguns casos, um escultor possa atuar como pintor, ou uma costureira possa fazer as vezes de aderecista, entre outras funções entrecruzadas. Esta fluidez conceitual de atividades, muitas vezes, pode causar ruídos e não corresponder aos reais papéis desempenhados por artistas e técnicos.

Outra questão é o deslocamento de determinadas intervenções técnicas que passam a contribuir diretamente com o efeito artístico dentro dos espaços de construção alegórica. Veremos um desses exemplos no capítulo seguinte, em que técnicos de efeitos hidráulicos se unem aos artistas do barracão para juntos fazerem uma das peças escultóricas se erguer em pleno desfile. Ou seja, a denominação de “alegorista” aqui sugerida refere-se ao artista, técnico, artífice, enfim, a cada um dos envolvidos na empreitada que atue na confecção das alegorias, tanto das escolas de samba, quanto dos bumbás.

Advertimos que o alegorista não é abordado nesta pesquisa como um conceito plenamente fechado, delimitado, demarcado ou enquadrado. Preferimos seguir pela rota traçada por Armindo Bião, em seus estudos sobre etnocenologia. Baseado na sociologia compreensiva do cotidiano de Michel Maffesoli (1985), o autor explica que “a dura certeza positivista dos conceitos dá lugar à mole dúvida relativista das noções” (BIÃO, 2011, p. 351). Desta forma, o alegorista, como um esteta intuitivo, dionisíaco, comunitário e emocionado (MAFFESOLI, 1985), mas ao mesmo tempo técnico, instruído e disciplinado, é trazido neste capítulo mais como uma noção que um conceito, uma vez que uma categorização rígida desse termo não seria suficiente para exprimir a multiplicidade de saberes, colaborações entrecruzadas, funções

artísticas e contribuições técnicas fluidas dentro do processo de confecção das alegorias dos bumbás e das escolas de samba.

Evocar essa noção, portanto, pode contribuir para não nos perdermos nas diversas nomenclaturas que tentam abarcar os múltiplos ofícios e saberes especializados que confluem para a confecção da alegoria.

3.1 Alegorista: duas festas para muitas artes

As diversas correspondências no processo de elaboração das apresentações dos bumbás e das escolas de samba podem nos induzir a estabelecer comparações indevidas. Por isso, é necessário lançar mão não apenas das similaridades, mas também de distinções do processo de construção alegórica nas duas manifestações. Uma dessas diferenciações se estabelece em relação à autoria, importante para entendermos a constituição do alegorista como ator no processo de confecção de alegorias. No caso das escolas de samba, há uma maior centralização autoral na figura do carnavalesco, se comparamos ao processo alegórico dos bumbás.

As avenidas dos desfiles, que recebem a cada ano as apresentações das agremiações carnavalescas, transmutam-se em palcos processionais por onde deslizam monumentais cenários móveis originados na imaginação dos criadores visuais da escola de samba, chamados de carnavalescos. Responsáveis diretos pela concepção artística e visual de uma escola de samba, estão entre as categorias mais analisadas dentre os estudos sobre escolas de samba. Sob várias perspectivas, esse multiartista pode ser visto como mediador cultural (CAVALCANTI, 1994), dramaturgo carnavalesco (SANTA BRÍGIDA, 2006), operador dos signos da linguagem (SANTOS, 2009), “bruxo que comanda uma exorcização coletiva” (JARDIM *apud* FERREIRA, 1999, p. 112), entre muitas outras possibilidades que confluem para o protagonismo visual que desempenham nos desfiles.

Entretanto, não são apenas os carnavalescos os únicos responsáveis pela construção dos carros alegóricos. Outros agentes se projetam como coautores dessa obra coletiva. Conforme destaca Menezes (2020, p. 15),

colocar a festa na avenida envolve uma ampla gama de conhecimentos técnicos, não necessariamente adquiridos através da educação formal, que vão da etnomatemática do cálculo dos carros alegóricos ao domínio das técnicas de costura, bordado, adereçamento, escultura em isopor e fibra, pintura decorativa, música, dança, etc.

Artes que, por estarem inseridas em um desfile Carnavalesco, são consideradas menores por muitos, mas cujos resultados originais e criativos deslumbram multidões a cada ano.

A partir especialmente dos anos 1990, verifica-se a intensificação da presença dos artistas de Parintins nos barracões das escolas de samba (SOUSA, 2020). Segundo Lopes e Barbosa (2017), cerca de trezentos artistas de Parintins migram, a cada temporada carnavalesca, para cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Vitória e Florianópolis, entre outras praças, para integrarem as equipes nos barracões de diversas agremiações. Os entrecruzamentos entre escolas de samba e bumbás têm proporcionado uma potente circulação de ideias e técnicas artísticas. Nesse intercâmbio, o envolvimento afetivo dos alegoristas parintinenses nas obras das quais participam em cada uma das festas pode se dar de maneiras distintas, como se pode observar no comentário que se segue, de um artista parintinense:

Cada alegoria em que eu trabalhava no Festival eu considerava como a coisa mais importante da minha vida. Eu me doava de uma tal forma que eu sofria muito. Eu tô me resumindo mais a Parintins, ao Festival. Já no carnaval eu era mais um executor⁵⁶.

O discurso de Rossy Amoedo nos impele a refletir sobre o papel e o envolvimento profissional e emocional do alegorista em relação à obra em que trabalha em cada uma das festas. Essa visão do alegorista sobre o fazer alegórico torna-se guia capital. Mas para ampliar a compreensão das funções múltiplas desses artistas, evocaremos algumas funções desempenhadas nos barracões das escolas e nos galpões dos bumbás. Entre elas, a escultura, a elaboração de efeitos surpresas na arena no Bumbódromo, a elaboração de maquetes que ajudam na demonstração da viabilidade do projeto alegórico e a atuação de artistas de computação gráfica, que também auxiliam nesse processo.

3.2 Reflexões sobre o alegorista escultor

Nas escolas de samba, por um processo de especialização das funções do fazer alegórico, podemos destacar a área dedicada à realização das esculturas. Ao trabalhar na confecção dessas peças, o escultor participa de uma cadeia de atividades com outros agentes do

⁵⁶ Entrevista com Rossi Amoedo, realizada por áudio WhatsApp, em 02 de junho de 2020.

processo de execução alegórica. O momento em que a imagem se revela, nascida do bloco branco, é sublime. (Figura 46)

Figura 46- Formas são reveladas pela habilidade do alegorista/escultor Estêvão Gomes para uma das alegorias da Unidos de Vila Isabel – Carnaval 2019. O artista parintinense intervém artisticamente nos chamados “brancos volumes”, blocos de isopor de onde nascem as grandes esculturas das escolas de samba e dos bumbás.



Foto: João Gustavo Melo

Para Ferreira (2008, p. 12), o trabalho de produção escultórica

não é isolado do resto da produção, sendo subordinado às ideias e à supervisão do carnavalesco que assume o papel de um mediador de significados, articulando as necessidades do enredo e as peculiaridades da escola aos diversos momentos da criação. (...) Por trás destas plácidas superfícies brancas, além destas telas tridimensionais que se oferecem à fruição e a incorporações, as esculturas em isopor para escolas de samba representam uma espécie de quintessência de uma arte popular em seu sentido maior.

Se há um relativo consenso de que os “brancos volumes” aludidos por Ferreira (2008) possam ser, de fato, categorizados como objetos de arte, o mesmo não acontece em outras áreas do barracão. Como classificar, por exemplo, as peças de carpintaria ou ferragem, cujas

estruturas servem de suporte para os elementos visuais que vão encimar as alegorias, como adereços e as próprias esculturas? Ao abordar essa questão durante a pesquisa de campo no barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel em 1991 para o desfile de 1992, Cavalcanti (1994, p. 135) lançou novas faíscas sobre o tema. O ferreiro da agremiação apresentava uma visão particular sobre o próprio ofício, como destacado a seguir:

Seu Tião definia seu trabalho como um ‘serviço’: ‘Não é arte porque ninguém vê. Meu trabalho fica todos escondido’. Ele indicava com a mão um carro já todo coberto pela carpintaria, que por sua vez seria encoberto pela decoração. ‘É escondido. Ninguém sabe que está ali’.

Em Parintins, por sua vez, a pulsão ao hibridismo e às soluções para a construção de gigantescos volumes impulsionou a criação das chamadas “esculturas de ferro”, isto é, estruturas de metal galvanizado que dão forma aos corpos de animais monstruosos, plantas lisérgicas ou seres fantásticos. Referindo-se a essas estruturas (Figura 47), Rossy Amoedo explica como essa técnica foi importante para o início da própria trajetória como alegorista.

Quando eu fui para o Caprichoso trabalhar, eu ocupei a área de modelagem em ferro. Era uma das técnicas que estavam engatinhando no Festival Folclórico de Parintins e eu tive a felicidade de começar a fazer parte daquele grupo de pessoas que faziam aquele trabalho. A gente pegava, fazia maquete, projetava no papel e depois ampliava em um outro papelão para fazer a modelagem no ferro e começar a tecer essas formas nos vergalhões⁵⁷.

⁵⁷ Entrevista com Rossy Amoedo, realizada por áudio, aplicativo WhatsApp, em 02 de junho de 2020.

Figura 47- Escultura de ferro criada para o Boi-bumbá Caprichoso.



Fonte: CAVALCANTI, 2011, p. 238.

A escultora Andréa Vieira, atuante há quase três décadas nos barracões carnavalescos, ex-aluna da Escola de Belas Artes da UFRJ, ressalta a importância da cooperação entre os artistas da ilha e o papel dessa mão de obra na produção do desfile. Em debate realizado em setembro de 2021, Andréa Vieira fez algumas reflexões ao ser questionada se as escolas e instituições de artes do Rio estão formando novos escultores, e se Parintins é o maior produtor dessa mão de obra hoje no carnaval.

Eu acredito que isso acontece porque os artistas de Parintins fazem o boi lá em uma outra época, mais para o meio do ano. Quando eles vêm pro Rio é outro trabalho. E a gente aqui não tem essa possibilidade. Eles podem fazer esses dois trabalhos e eu acho que, com isso, eles foram multiplicando a mão de obra, multiplicando as pessoas e abrindo espaço no próprio grupo deles para que outros meninos de Parintins quisessem vir para serem escultores. E aqui no nosso reduto a gente tá sem essa possibilidade. Outra coisa que eu percebo é a desvalorização da mão de obra do escultor. O escultor já foi uma figura sofisticada no carnaval, a pessoa mais importante. E hoje ela tem importância pro carnavalesco porque o carnavalesco precisa das esculturas. Mas o valor artístico diminuiu bastante. Não sei se foi pela questão da Cidade do Samba⁵⁸, mas isso vem tabelando os escultores numa mesma

⁵⁸ Segundo Barbieiri (2010, p. 37-8), “a Cidade do Samba é um complexo de grandes espaços para a produção dos desfiles das escolas do Grupo Especial que além de possibilitar maior conforto e estrutura às escolas, tornou-se filão turístico administrado pela LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba). A estrutura considerada a ideal pelos sambistas e a grandiosidade que permite a divisão das etapas no processo de produção das alegorias

linha, num mesmo preço. Todos os profissionais foram meio equiparados. E isso desestimula, porque você não tem mais aquilo de “eu quero aquela escultura com o valor que ela merece”. Então o escultor bom vai ter o mesmo valor do escultor ruim. E isso atrapalha a valorização do trabalho e o desejo de outras pessoas quererem entrar no mercado⁵⁹”.

A desvalorização profissional apontada por Andréa Vieira não tem atraído tanto novos profissionais locais para atuarem no mercado do carnaval. Segundo a escultora, para suprir essa demanda, verifica-se uma grande presença de artistas parintinenses, embora haja ainda uma presença notável de nomes da consagrados da escultura carioca, como Flávio Policarpo, Marina Vergara, Glinston Paiva, além da própria Andréa Vieira.⁶⁰

Tratamos aqui brevemente da arte escultórica em isopor e ferro, assim como poderíamos ter abordado o ofício de um aderecista, carpinteiro, iluminador etc. Se nas escolas de samba cariocas “pintores, escultores, vidraceiros, desenhistas, artesãos” – como enumera o aludido samba de Martinho da Vila – atualmente desempenham funções específicas nos barracões das grandes escolas do Grupo Especial (escultura, pintura, adereços), em Parintins essas funções são exercidas por artistas e profissionais que podem atuar simultaneamente como escultores, aderecistas, pintores, ou técnicos de movimentos de estruturas articuladas, participando das diversas etapas do processo. São, portanto, coautores de uma obra visual coletiva, com funções múltiplas, sob a coordenação do chamado artista de ponta, que por sua vez se reporta a uma instância maior (o Conselho de Arte, no caso específico do Caprichoso, ou Comissão de Arte⁶¹, em relação ao Garantido), responsáveis pela criação do tema e desenvolvimento do protejo de arena.

Em diversos planos, os artistas da festa do boi-bumbá têm sido impactados por intercâmbios com outras festas ao longo das últimas três décadas. O carnaval carioca tornou-se um dos faróis de transformação de Garantido e Caprichoso, especialmente no que diz respeito

tem levado à substituição da denominação nativa “barracão” por “fábricas”. O espaço foi inaugurado em setembro de 2005, já em meio ao processo de preparação para o Carnaval de 2006, do qual a Unidos de Vila Isabel se sagrou campeã com o enredo “Soy Loco por ti, América! A Vila Canta a Latinidade”. A agremiação até hoje invoca para si o título de “Primeira Campeã da Cidade do Samba”.

⁵⁹ Debate realizado em formato virtual pelo Núcleo de Pesquisa Estudos Carnavalescos e Festividades (NEsCaFé) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ), em 2 de setembro de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vry5Gd_K6C0. (Acesso em 5 de setembro de 2021).

⁶⁰ Na pesquisa de campo apresentada no capítulo 5, falaremos um pouco sobre outro fator de incentivo aos jovens de Parintins nesse mercado: as escolas de arte na formação de artistas da ilha amazônica em áreas como desenho, escultura e pintura.

⁶¹ Após a nova gestão do presidente Antônio Andrade, iniciada em 2020, em meio à pandemia de Covid-19, estabeleceu-se uma nova nomenclatura para a comissão de arte: Direção Geral de Espetáculo (DGE).

à utilização das alegorias como elemento narrativo. Este intercâmbio apresenta alguns mediadores importantes. É o caso de Juarez Lima, alegorista atuante no Festival Folclórico de Parintins há quase trinta anos. Conforme aludido no capítulo 2, Juarez realizou em 1990 uma espécie de estágio informal na Beija-flor de Nilópolis, onde atuou em diversas etapas da construção dos carros alegóricos (Figura 48), desde escultura, ferragem até a confecção de adereços. Nas palavras dele:

Eu passei por todas as áreas do barracão. Eu não parava. O responsável pela ferragem era o seu Pedro. Era o gênio do movimento. Dois escultores eram do Pará. Eles faziam as anatomias dos dinossauros. Joãosinho Trinta um dia chegou lá no barracão e eu disse a ele ‘eu esculpi isso’. Não lembro qual era a peça. A partir daí ele queria que eu ficasse. Também se eu tivesse ficado eu me enriqueceria muito mais. Mas eu tinha uma missão de aprender, levar para o Carnaval de Manaus e adaptar o conhecimento. Foi uma grande oportunidade. Eu entrei no Caprichoso em 92 e pude mostrar já essa adaptação, esse intercâmbio com o carnaval. Eu percebi que estava entre duas fronteiras. Uma já evoluída, na ferragem, nos adereços, nas esculturas, nas peças, nas transformações de escultura. Então tudo aquilo entrou como um furacão dentro de mim⁶².

Figura 48- Alegoria apresentada pela Beija-flor em 1990, ocasião em que Juarez Lima fez estágio na preparação do carnaval, cujo enredo era “Todo Mundo Nasceu Nu”, de autoria do carnavalesco Joãosinho Trinta. A escultura do grande dinossauro apresentava movimentos e articulações, mas realizados com tecnologia diferente da “robótica cabocla” parintinense.



Foto: Wigder Frota

⁶² Entrevista com Juarez Lima, realizada no galpão do Boi-bumbá Caprichoso em 13 de junho de 2019.

De volta a Parintins, Juarez e outros artistas da ilha foram responsáveis por uma série de inovações que sensibilizaram definitivamente os processos de concepção e execução de alegorias. A seguir, vamos abordar alguns desdobramentos dessas criações, surgidas a partir do desenvolvimento de tecnologias e saberes diversos que passaram a marcar presença na arena do Bumbódromo.

3.3 Alegoria e a materialização do imaginário

Barracões de escola de samba e galpões dos bumbás são espaços de recombinações de materiais, reprocessamentos, novas experiências de sobreposições, texturas, aplicações, tingimentos, teceduras. São, em essência, locais de transformação. Nesses grandes galpões, ao anexar significados a uma ideia primordial, o alegorista expande o sentido original do texto visual e edifica novos significados, expressando ideias, conceitos, abstrações ou reproduções de imagens materializadas em cores, formas e volumes. Assim, estetiza o que chamamos de imaginário, isto é, conduz à criação de representações "carregadas de afetividade e de emoções criadoras poéticas" (TRINDADE & LAPLANTINE, 1997, p. 25).

A busca pela conversão de lendas e mitos amazônicos em alegorias conduz os artistas ao desafio constante da inovação, ao mesmo tempo em que os amarra a certas recorrências imagéticas. “Há nas manifestações do imaginário amazônico uma constante poetização que é diferente da razão discursiva, assumindo formas de livre expressão” (LOUREIRO, 2001, p. 297). Para isso, o alegorista recorre a recursos cenotécnicos que contribuem substancialmente para a narrativa contada na arena, buscando o equilíbrio entre o consenso e a surpresa.

Para dar materialidade a tais representações e instigar o sensorial do público, o alegorista lança mão de diversas estratégias cênicas, entre elas o elemento surpresa, a que Rossy Amoedo chama de “cavalo de Troia”. Movimentos de estruturas e esculturas que revelam mutações fazem parte do repertório dos artistas parintinenses. Figuras mitológicas como o Mappinguari desabam diante da flechada certa do herói da etnia, o espírito maligno apresenta a face mais amedrontadora ao revelar a identidade oculta, a guerreira cunhã surge de uma fresta improvável do alto da montanha em fogo, o pajé se projeta sobre a arena a uma altura descomunal, ou uma

serpente gigante irrompe no espaço cênico de maneira apoteótica. Sobre o impacto das alegorias no Festival de Parintins, Cavalcanti (2012, p. 180) destaca que

as alegorias de Parintins almejam o acontecimento único, articulam-se, movimentam-se, abrem-se, revelando os personagens e as cenas que trazem escondidos, provocando o tão almejado efeito de surpresa e maravilhamento no brincante-espectador. E se retiram já desfeitas com seu destino cumprido.

Assim, o alegorista é impulsionado a dispor de elementos ocultos que “surgem” ao longo da apresentação da alegoria no Bumbódromo, com o intuito de captar a atenção e despertar reações do público, especialmente os que formam o item 19 do julgamento, chamado de “galera⁶³”. Esta tem que ser constantemente estimulada para manter a animação e a interação com o espetáculo. Transformações estão entre os recursos cenotécnicos utilizados para reproduzir uma resposta emocional junto à plateia (Figuras 49 e 50).

⁶³ Galeras são as torcidas de ambos os bois, que são julgadas pela animação e interação com os quadros apresentados durante a apresentação na arena. Sobre o item 19, “galera”, ver Barbieri (2013).

Figuras 49 e 50- Na Lenda Amazônica “Matinta”, do artista Roberto Reis para a segunda noite de apresentação do Boi Garantido em 2018, observamos a transformação da “velha agourenta” em amedrontadora ave de rapina (rasga mortalha). A metamorfose constitui-se como exemplo do “cavalo de Troia”, com o intuito de causar impacto e surpresa.



Fonte: Imagens capturadas da transmissão do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ILaQXqtMhCE>. (Acesso em: 23 mar. 2021).

O efeito surpresa é algo perseguido de maneira quase obsessiva pelos artistas parintinenses. Para que essas estruturas complexas sejam concebidas da forma mais próxima possível do sonho do alegorista, muitas vezes são criados suportes em escala reduzida simulando as mecânicas e as transformações da obra.

3.4 Maquetes: o projeto em escala reduzida

Antes de dar materialidade à obra, o alegorista a faz nascer no papel, lançado mão de recursos para que a execução seja a mais fiel possível ao projeto concebido. Para o alegorista, a execução de plantas técnicas, desenhos artísticos e outros recursos é etapa fundamental para a reprodução em grande escala da obra imaginada de maneira a que haja o mínimo de perda possível entre o projeto e a realização. Uma dessas técnicas é a produção de maquetes que irão atestar a viabilidade das formas e dos movimentos. Ao emular a alegoria em ação na arena, o alegorista produz formas de expressão alegórica em escala menor para, em um segundo momento, executar a obra na devida proporção.

Trazemos este exemplo das maquetes como uma opção na qual a mão do alegorista lida com a materialidade, tridimensionalidade e formas prévias que a alegoria deve apresentar, bem como os mecanismos cenotécnicos que viabilizam o seu “acontecimento” na arena ou na avenida. É ela, a alegoria, a repositória de expressões artísticas que confluem no momento em que é descortinada ao público.

A confecção de maquetes para a feitura das alegorias das escolas de samba não é uma regra, sendo utilizadas de forma mais recorrente nos bumbás. E são justamente os artistas de Parintins que trabalham nas escolas de samba os responsáveis por atualmente aplicarem em maior quantidade o recurso de projetar alegorias carnavalescas em maquetes e pequenos volumes. A visualização e manipulação dos projetos alegóricos em escala reduzida é um recurso artístico que, via de regra, não é divulgado publicamente, sendo usadas apenas internamente entre os artistas.

A construção alegórica em escala reduzida dá a oportunidade de testar efeitos tridimensionais e simular transformações ao longo da apresentação. Além de verificar a evolução dos movimentos e das peças escultóricas distribuídas nos módulos alegóricos, o artista

passa a dispor de um material tridimensional a ser apresentado para o conselho de arte (no caso do Caprichoso) ou comissão de arte (no caso do Garantido), de forma a mostrar ao grupo que o projeto alegórico é plenamente exequível. (Figuras 51, 52, 53 e 54)

Figuras 51, 52, 53 e 54- Sequência apresentando o desenho das peças escultóricas, maquete, pintura de arte do painel central e alegoria na arena. Etapas do projeto de construção da alegoria “Trilha da Mata”, do artista Alex Salvador, exibida na primeira noite do item Figura Típica Regional do boi-bumbá Caprichoso em 2019.



Fonte: acervo Alex Salvador e Wigder Frota.

Da concepção à execução, são diversas etapas que envolvem artistas e profissionais de muitas áreas, gerando tensões próprias do processo de trabalho coletivo. Com estruturas e módulos cada vez mais complexos, a utilização das maquetes dá tridimensionalidade à obra. Na alegoria “Trilha da Mata”, de Alex Salvador e equipe, testes de movimento e efeitos especiais como a queda d’água sobre a face da escultura foram realizados ainda na maquete, tornada suporte manuseável para estudos de efeitos especiais, volumetria e colorimetria.

Outro artista que conserva as maquetes como recurso para emular os efeitos dos movimentos das alegorias na arena é o alegorista Marialvo Brandão. Participando do quadro do

boi Garantido no Festival de 2019, Marialvo disponibilizou em suas redes sociais em 2021 imagens em vídeos e fotografias das maquetes das alegorias que projetou nos últimos anos para o boi vermelho⁶⁴. (Figuras 55 e 56)

Figura 55- Fotografia da maquete da alegoria do ritual indígena “O Poderoso Apurinã”, criada por Marialvo Brandão e equipe para o Boi-bumbá Garantido, apresentado no festival de 2015.



Fonte: acervo Marialvo Brandão, disponível em <https://www.instagram.com/marialvobrandao/>

Figura 56- Alegoria “O Poderoso Apurinã” em ação na arena, apresentada na segunda noite do boi-bumbá Garantido em 2015.



Fonte: Perfil oficial boi-bumbá Garantido. Disponível em <https://www.facebook.com/groups/garantidooficial/posts/870142409744050> (Acesso em: 21 ago. 2021).

⁶⁴ As imagens foram disponibilizadas por meio do projeto “Rituais Indígenas: Desvendando Segredos Alegóricos”, contemplado pelo programa Cultura Criativa 2020/ Lei Aldir Blanc – competição para concessão do Prêmio Feliciano Lana para projetos artísticos.

Verificaremos a seguir como um desses casos de construção de maquete se deu em uma escola de samba carioca, utilizando um recurso clássico de ilusão de ótica a partir de antigas técnicas de perspectiva.

3.4.1 *Anamorphosis Abscondita*

É a necessidade de provar a viabilidade e a funcionalidade do projeto que aproxima a utilização de maquetes para simular a ação alegórica, tanto nos bumbás como nas escolas de samba. A cenógrafa Penha Lima, que trabalha há quase trinta anos nos barracões das escolas de samba cariocas (dentre os quais mais de uma década foram dedicados à criação de maquetes para os desfiles assinados pela carnavalesca Rosa Magalhães) explica como e por que passou a utilizar maquetes, no final dos anos 1990.

Eu comecei a fazer pequenos elementos para mostrar pro ferreiro que os elementos que a gente projetava caberiam na alegoria, que a Rosa não era louca, que tudo o que ela imaginou para a alegoria daria naquele espaço. A partir daí começou a brincadeira com a maquete, que eu resolvi com o senhor Arapuã (carpinteiro), mesmo depois do ferreiro já ter feito a estrutura do jeito que ele queria. Eu e o senhor Arapuã aprendemos juntos a improvisar em cima de uma dificuldade de montagem⁶⁵.

O depoimento de Penha Lima é um exemplo concreto de que “conflitos entre o pessoal de apoio e o artista também ocorrem” (BECKER, 1996, p. 210). Essas tensões podem ter impacto no resultado final da obra, a depender da relação entre o artista e os agentes dos elos cooperativos. Ou seja, a negociação do autor quanto às restrições causadas pelos recursos disponíveis faz parte também do processo de construção da obra. “Onde quer que o artista dependa de outras pessoas para algum componente necessário, ele deverá aceitar as restrições que elas impõem ou gastar o tempo e a energia necessários para providenciá-lo de alguma outra maneira” (Idem, p. 211).

Ao analisar o próprio papel que desempenha no processo de concepção e execução da alegoria, Penha se considera uma cenógrafa que busca soluções de viabilidade técnica para os carnavalescos com quem trabalha. Para ela, as estruturas dos carros alegóricos são como

⁶⁵ Entrevista realizada com a cenógrafa Penha Lima, em 05 de janeiro de 2021.

praticáveis de exposição, cuja base irá sustentar os volumes a serem inseridos, dentre eles esculturas e adereços.

O meu trabalho é ver o “osso” da alegoria. Mas eu tenho que saber se você vai usar chapéu, se você vai vir com um pavão, porque eu tenho que subtrair tudo o que você é quando subir no carro para poder encontrar onde está o osso, isto é, a estrutura. É de fora pra dentro. Por isso que tem que ter a questão da cenografia e da ideia alegórica definidas (...). É uma coisa meio tensa, porque não tem nada meu ali. Eu estou ali para corresponder a uma criação dela – a carnavalesca. Mas tinha uma coisa “Mandrake”, que ela deixava fazer, acredito até que para ver se havia um acréscimo pessoal meu. Mas o acréscimo no meu trabalho era fazer a coisa funcionar. Não ser percebido”⁶⁶.

Como exemplo de demonstração de viabilidade técnica alegórica, Penha Lima destaca o estudo da alegoria “Os Jardins de Le Notre”, feito em maquete para o desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente, no Carnaval de 2017. O enredo da agremiação foi intitulado *Onisuáquimalipanse*, uma transcrição abrigada de uma expressão francesa que significa “envergonhe-se quem pensar mal disso”. O tema abordado pela escola contava o episódio histórico da construção de um luxuoso palácio por Nicolas Fouquet, ministro das finanças de Luís XIV. O texto explicativo da alegoria, publicado no livro “Abre-alas”⁶⁷, assim descreve “Os Jardins de Le Notre”.

No jardim de *Vaux-le-Vicomte*, Le Notre usa com maestria os recursos da perspectiva na composição paisagística. Aproveitando seus conhecimentos sobre plantas, Le Notre criou espaços rigorosamente desenhados com vegetação e flores. A Arte da topiaria foi exaustivamente utilizada na confecção destes espaços externos (LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 2017, p. 61).

Para a montagem da estrutura alegórica, Penha Lima se aprofundou em pesquisas sobre a técnica utilizada pelo arquiteto André Le Notre, chamada *Anamorphosis Abscondita*. Esse recurso cria uma ilusão de ótica utilizando princípios geométricos. “É um trabalho com perspectiva, que é a ideia arquitetônica de visão infinita do espaço. E era um desafio porque a base do chassi que a gente tinha era a da menor alegoria da escola”⁶⁸. Segundo a artista, a maquete utilizada para a composição da alegoria foi fundamental para a reprodução em escala maior no barracão da escola de samba. (Figuras 57, 58 e 59)

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Publicação encadernada que segue para jurados e para a imprensa, explicando cada elemento visual no desfile.

⁶⁸ Entrevista realizada com a cenógrafa Penha Lima, em 05 de janeiro de 2021.

Figura 57, 58 e 59- A maquete feita por Penha Lima, com base em papel *kraft* e, posteriormente adereçada, antecipa a construção da estrutura alegórica para emular a alegoria em desfile. A intenção era produzir junto ao público o efeito visual chamado de *anamorphosis abscondita*, técnica de ilusão de ótica que amplia a visão do horizonte a partir do ponto de vista do observador do jardim barroco construído por André Le Notre para o palácio Vaux-le-Vicomte.



Fontes: Acervo Penha Lima e Wigder Frota.

3.4.2 A maquete eletrônica

Outra tecnologia incorporada nas últimas décadas, nos bumbás e nas escolas de samba, são programas de computação gráfica utilizados para projetar as alegorias. O recurso, assim como as maquetes tridimensionais feitas de isopor, permite simular os movimentos e o surgimento das peças alegóricas ao longo do “acontecimento” delas na arena ou nas avenidas, embora haja certa limitação pela impossibilidade de manipulação das peças, como acontece com as maquetes tradicionais. Por outro lado, as maquetes eletrônicas possibilitam uma maior precisão em relação aos cálculos estruturais e correções ao longo do processo. Além disso, a simulação permite prever possíveis erros de estrutura e corrigi-los.

Entre os que se especializaram na área de computação gráfica para alegorias está o parintinense Ronan Marinho⁶⁹, que passou a desenvolver a aptidão artística com tinta, pincel e inspirações amazônicas, desenhando paisagens e rostos femininos. Esse processo aprendido se deu, segundo o próprio Renan, ao se tornar aluno do já aludido missionário Miguel de Pascale, que contribuiu para a formação de inúmeros artistas em Parintins. Em seguida, Ronan migrou para programas de computação gráfica como o Blender 3D, Zbrush, 3D Max e Maya, que permitem modelagem, animação, texturização, composição, renderização e edição de vídeos.

Entre as primeiras alegorias que ele ajudou a conceber como projetista, está “Guerreiros da Mundurukânia”, Ritual Indígena assinado por Júnior de Souza, e uma das alegorias mais grandiosas trazidas pelo Garantido no ano de 2009, apresentada na terceira noite do Festival daquele ano, que sagrou o boi vermelho campeão.

Ronan passou também pelo Caprichoso, onde trabalhou por seis anos. Em 2011, desenvolveu o projeto da alegoria “Boiúna”, Lenda Amazônica criada pelo alegorista Rossy Amoedo. “As muitas cobras na parte superior da alegoria davam a impressão de uma medusa gigantesca. Era muito impressionante e um projeto desafiador⁷⁰”, lembra Ronan. (Figuras 60 e 61)

⁶⁹ Ronan Marinho entrou na comissão de arte do Boi vermelho pelas mãos do experiente alegorista Júnior de Souza.

⁷⁰ Entrevista realizada com Ronan Marinho em 08 de março de 2021, via plataforma zoom.

Figura 60- Imagem de animação em 3D da alegoria Boiúna, concebida por Rossy Amoedo e projeto de Ronan Marinho.



Fonte: Imagem extraída do vídeo disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=xW3OR0fNhhw>. (Acesso em 11 de março de 2021)

Figura 61- Alegoria apresentada no item Lenda Amazônica, na primeira noite do Boi Caprichoso em 2011.



Fonte: Perfil Cultura Popular Link: <https://web.facebook.com/Culturacabocla/photos/243721590696589> (Acesso em: 21 ago. 2021).

A respeito do calendário de elaboração dos projetos dos bumbás, Ronan explica que começa a trabalhar para os bois na virada do ano. “Eu recebo um esboço mais ‘grosseiro’, por assim dizer, do Conselho (Caprichoso) ou da Comissão de Arte (Garantido). A partir desse primeiro contato, eu vejo as bases que têm no galpão e construo os projetos, adaptando, se for o caso. É um trabalho complexo⁷¹”. O alegorista revela ainda que às vezes começa a elaborar os projetos ainda quando está no trabalhando para o Carnaval, mercado que ele classifica como de maior “valorização” para o artista.

Com a experiência efetiva como projetista e com eventuais passagens pela área de escultura nos bumbás, Ronan Marinho foi convidado a desenvolver as chamadas “maquetes eletrônicas” (projetos em 3D) para escolas de samba no Rio de Janeiro. Em 2013, projetou os carros alegóricos da Inocentes de Belford Roxo, que desfilou no Grupo Especial do Carnaval carioca. Em 2014, foi para a Beija-Flor de Nilópolis, onde desenvolveu projetos de alegorias para o enredo em homenagem ao executivo de comunicação da TV Globo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. No mesmo ano, projetou as alegorias para o enredo “Favela”, no Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente e em 2019 e 2020, criou os projetos alegóricos da escola de samba Acadêmicos de Santa Cruz.

Ronan passou a se dedicar também a um curso de computação gráfica que montou em Parintins e ao desenvolvimento de estampas de fantasias e camisas, tanto para o Garantido, quanto para escolas de samba de todo o Brasil. Mas, segundo ele, os desafios do fazer alegórico lhe chamam atenção pela diversidade de possibilidades estéticas e pela visualidade.

E é essa diversidade de soluções, de execução de projeto, de planejamento que reúne profissionais de diversas formações com a finalidade de empreender alegorias, seja no boi-bumbá, seja no carnaval. O ajuntamento de diversas gerações, variadas aptidões e diversas formações em torno de um projeto estético que faz convergir tantos saberes e técnicas conflui na figura de artistas, que aqui procuramos reunir nessa noção fluida de alegorista, entendido como o materializador de imaginários.

3.5 Conclusão

⁷¹ Idem.

Procuramos trazer aqui alguns dos aspectos e particularidades da criação do alegorista como ator que a cada temporada (carnavalesca, no caso das escolas de samba, ou junina, quando do Festival de Parintins) contribui com seu ofício para empreender gigantescas estruturas cenográficas. Buscamos estabelecer neste capítulo uma noção (fluida) para o termo alegorista: artista ou profissional que trabalha diretamente com a composição dos carros ou módulos alegóricos das escolas de samba cariocas ou dos bumbás de Parintins.

O alegorista atua, portanto, como (co)autor de uma potente obra visual que se utiliza de fragmentos de imagens, despertando sensações ao mover-se entre formas, volumes e cores para fazer com que estes materiais componham um discurso imagético. Dessa gente “empenhada em construir a ilusão” ou “protagonista anônimo do festival” nasce o impulso pela tradução visual “de sentimentos, sob a luz da magia”. Encontro de saberes e arte que se dá no campo fértil das festas de origem popular.

Para ilustrar uma das facetas desse trabalho do alegorista, analisamos as obras realizadas em isopor feitas pelo escultor, e em maquete, recurso técnico e artístico criado para demonstrar a viabilidade do projeto alegórico, servindo de interface material junto às diversas equipes que irão executar a alegoria. Também chamamos atenção para o trabalho dos artistas gráficos, que também realizam estabelecem pontes entre o Carnaval carioca das escolas de samba e o Festival Folclórico de Parintins.

Na arena dos bumbás ou nas avenidas carnavalescas, o alegorista, elo de uma cadeia que atua coletivamente, modela a criação, soprando-lhe nas narinas o fôlego da vida a ser consumida na existência efêmera do ciclo bovino ou carnavalesco. As alegorias existem na experiência do presente, embora insistam em sobreviver na eternidade da memória dos que puderam contemplá-las em ação.

Nas obras desses artistas/alegoristas, em qualquer que seja a etapa, o toque criador é evocado como uma dádiva, um chamado para que, como diz o alegorista Juarez Lima, artista que comandou a equipe responsável pela alegoria “Artesão Parintinense” (Figura 62), “a festa se mantenha sempre viva”. Penha Lima, por sua vez, acredita que a alegoria se constitui como obra vital: “A alegoria é onde eu existo”. Muito além de quaisquer outras questões transversais, a pulsão transcendental pela sobrevivência das festas torna-se irrenunciável, sentimento traduzido nas palavras de Juarez Lima. “O artista tem que ser inovador sem perder a sua

essência ancestral, porque nós temos que pensar que a nossa raiz tem que continuar fincada. Levar emoção e felicidade para as pessoas. Isso que importa”⁷².

Figura 62- Detalhe da alegoria “Artesão Parintinense” – Caprichoso 2009 – Figura Típica Regional, 3ª noite de apresentação do Boi-bumbá Caprichoso, obra de Juarez Lima e equipe. A alegoria inspira-se no afresco “A Criação de Adão”, presente no teto da Capela Sistina, no Vaticano. A metáfora visual entre a consagrada pintura de Michelangelo com o ofício artistas parintinenses traz também uma homenagem de Juarez Lima e equipe ao decano entre os alegoristas dos bumbás: mestre Jair Mendes, cujo rosto está esculpido sobre uma aquarela, sob a escultura de uma arara. O mimetismo entre a arte e a natureza se expressa nas imagens escolhidas para homenagear o artista considerado pioneiro entre os alegoristas de Parintins, profissionais que há cerca de 30 anos têm produzido arte também nos desfiles das escolas de samba.



Fonte: Imagem capturada da transmissão do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=76tltBNeQW8&t=1910s>. (Acesso em 21 de março de 2021).

⁷² Entrevista com Juarez Lima, realizada no galpão do Boi-bumbá Caprichoso em 13 de junho de 2019.

4 “PARAÍSO COROADO”: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS DE PARINTINS NA CONSTRUÇÃO DE UMA ALEGORIA DA UNIDOS DE VILA ISABEL PARA O CARNAVAL DE 2019

O processo de concepção e execução das alegorias em um barracão de escola de samba reúne saberes e técnicas que se manifestam nas mais diversas maneiras de expressão artística. A presença de pessoal especializado reunido em formas elaboradas de cooperação (BECKER, 1976) proporciona trocas simbólicas de força inestimável. Essa potência se exprime com mais intensidade quando se dá entre duas manifestações geradas no ventre da cultura popular, campo marcado por negociações e incorporações (FERREIRA, 2012).

Expressão nascida das camadas não institucionalizadas da arte, o processo de concepção e execução alegórica nas escolas de samba incorpora técnicas de cenografia que possibilitam a materialização do sonho de cada carnavalesco, com a contribuição profissional e artística de cada alegorista, cujo ofício nos induz a embarcar numa dimensão de “maravilhamento extático” (CAVALCANTI, 2012), isto é, do êxtase proporcionado por uma intensa experiência estética.

Diante desse panorama de extrema excitação dos sentidos, em que “imagem e sedução do olhar são aspectos umbilicais nessa vertente da cultura popular de massa” (FARIAS, 2006, p. 303), vale ressaltar o trânsito de ideias e modos de fazer dos artistas da festa do boi-bumbá de Parintins, reunido na habilidade de entrecruzamentos entre os valores tradicionais locais e as novas linguagens tecnológicas disponíveis na contemporaneidade (BIRIBA, 2012). Novidades que demandam recursos artísticos e técnicos para apresentar ao público efeitos cada vez mais impactantes.

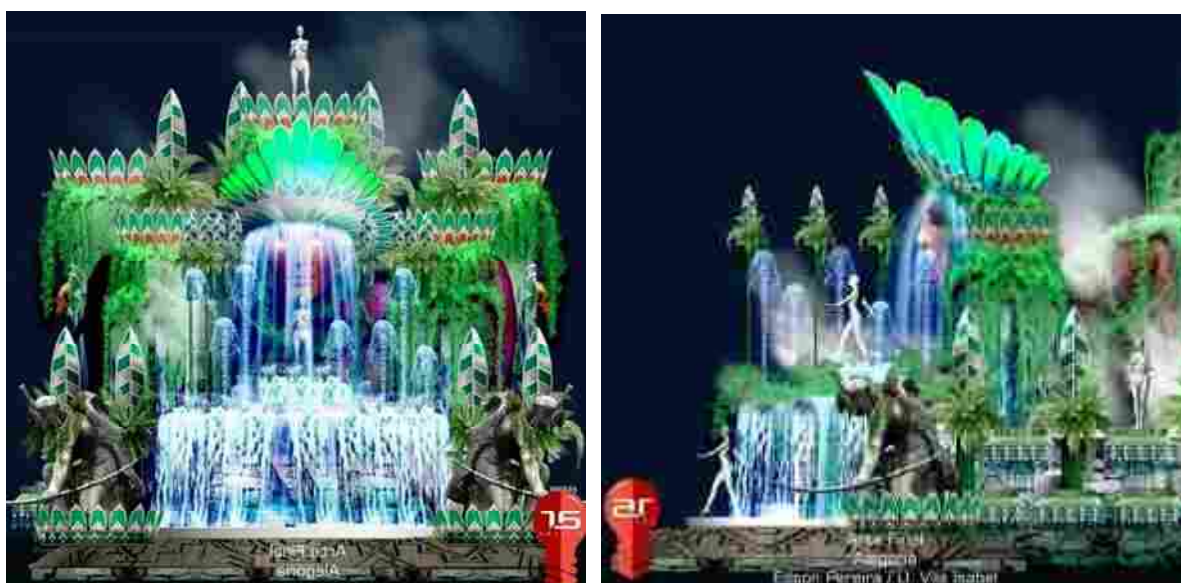
Nos anos de 1990, diversos artistas parintinenses passaram a trilhar o fluxo do Festival Folclórico para o Carnaval, devido, especialmente, a uma crescente especialização nas áreas de escultura, pintura de arte e movimentos articulados, criados para dar “vida” aos volumes de grandes dimensões que compõem o carro alegórico, ampliando a experiência de êxtase do público diante da obra em ação na Avenida.

Desta forma, o ímpeto da pesquisa veio como um desafio para a compreensão de aspectos desse universo de redes que se desdobram na complexa teia que envolve a criação de um desfile de escola de samba. A notável presença de artistas oriundos da ilha de Parintins nos barracões é um fenômeno instigante de trocas de saberes aplicados em prol de uma arte forjada no campo do coletivo.

4.1 O “paraíso” nasce no barracão

Esta pesquisa de campo sobre o processo de construção da alegoria “Paraíso Coroado” foi possível a partir do contato com o projetista de alegorias da Unidos de Vila Isabel, André Rodrigues. Profissional envolvido no fazer alegórico nos barracões há quase uma década, Rodrigues tem no currículo experiências como carnavalesco em escolas de samba de São Paulo, além de ter trabalhado em diversos galpões de escolas cariocas, como Mocidade Independente de Padre Miguel, União da Ilha do Governador, e, anteriormente, na própria Unidos de Vila Isabel, no Carnaval de 2010. Para 2019, o artista foi contratado por esta última escola como assistente do carnavalesco Edson Pereira⁷³, sendo responsável pelos projetos técnico e artístico das alegorias idealizadas para o desfile, além da arte-finalização de figurinos e alegorias desenhados em computador, como observadas nas figuras 64 e 65.

Figuras 63 e 64- Visão frontal e lateral do projeto da alegoria “Paraíso Coroado”, realizado no software Rhinoceros 3D pelo projetista André Rodrigues, a partir de instruções e referências visuais passadas pelo carnavalesco Edson Pereira.



Fonte: acervo André Rodrigues

Após as conversas iniciais com André Rodrigues, realizadas ainda no primeiro semestre de 2018, foi possível chegar à escola e ao carnavalesco para os primeiros passos da pesquisa de

⁷³ Antes da Unidos de Vila Isabel, o carnavalesco Edson Pereira atuou em escolas como Unidos do Viradouro, Renascer de Jacarepaguá e Unidos de Padre Miguel. Destas, apenas o primeiro ano na Unidos do Viradouro foi no Grupo Especial (2010). Nas demais agremiações, assinou desfiles por essas agremiações na Série A, que corresponde ao segundo grupo.

campo.⁷⁴ Esta se deu no barracão, grande galpão de quatro pavimentos ocupado pela escola na Cidade do Samba.

“O espaço denominado barracão é onde se dá boa parte da produção dos elementos visuais da escola, incluindo-se aí as alegorias e muitas das fantasias” (FERREIRA, 2012, p. 185). Diferentemente das quadras de ensaio, os galpões são espaços dedicados preferencialmente à produção do carnaval. “Na quadra, a vida social, embora comandada pela agenda carnavalesca, guarda, como vimos, uma certa autonomia com relação ao desfile, configurando-se muitas vezes em centro de lazer e ampla sociabilidade. Num barracão, tudo caminha para o desfile” (CAVALCANTI, 1994, p. 127). O barracão, portanto, é o local onde o carnaval é produzido em sua visualidade e todas as agremiações se cercam de cuidados para não exporem as obras (alegorias e fantasias) antes do desfile.

No dia 31 de julho de 2018, uma terça-feira, fiz a primeira visita ao barracão do G.R.E.S. Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, na Cidade do Samba. Era tarde inverno, com uma temperatura bem diferente do calor causticante que costuma invadir os galpões próximo ao período do Carnaval. Apesar de estarmos a sete meses do desfile, o espaço já contava com a presença de diversas equipes tanto de artistas quanto de profissionais da área administrativa funcionando simultaneamente.

Diante de algumas opções de alegorias para análise, chamou-me a atenção a segunda, justamente pela complexidade do projeto e pela utilização dos recursos de estrutura, movimentos articulados da escultura central e pintura realizados pelos profissionais de Parintins. Simbolicamente, havia uma força na imagem de uma figura monumental indígena em movimento, insinuando-se como um convite à jornada etnográfica que se desdobraria dali em diante.

A título de melhor compreensão do significado da alegoria, vale a pena trazer a descrição oficial do “Paraíso Coroado”, no contexto do enredo “Em Nome do Pai, do Filho e dos Santos – A Vila Canta da Cidade de Pedro”. O texto consta no livro *Abre-alas*, publicação destinada aos jurados e à imprensa com a exposição dos elementos visuais presentes no desfile:

Lá, onde o céu beija a terra, no crepúsculo de um mundo habitado pelos astros que se encostam nas paredes de pedra intocáveis pelos homens, na Serra da Estrela, está a predestinação desta terra como guardião da Coroa. O paraíso de rara beleza possui seus primeiros donos, seus reis, os Índios Coroados, os guardiões, que, por meio de sua mitologia, construíram a ligação com o firmamento através de suas danças infinitas, visando suplantar as águas doces e atravessá-las no contorno firme de seu passo, sob os astros, aqueles que tudo sabem e tudo veem, bailando com a Natureza, cercados pelas panapanãs, súditas dos donos da terra. Seu relevo acidentado, bordado pela Mata

⁷⁴ Geralmente, pesquisadores – e meu caso não foi diferente - quando não fazem parte do *corpus* da agremiação, recorrem a mediadores, aqui personificado na figura do artista André Rodrigues.

Atlântica, serve de camuflagem para o Rei coroado que, adormecido em rochas esculpidas pelo tempo, levanta-se para proteger as águas e toda riqueza natural da região que encantou o Imperador. Salve a água da Serra da Estrela e todas as demais belezas! Águas tão cristalinas a banhar, no futuro, uma cidade divina... A realeza de raro esplendor dos bravos Índios Coroados, os primeiros habitantes da Serra da Estrela, ergue-se para mostrar as belezas naturais da região sob sua proteção e a força das suas tradições, sendo a rocha a pedra fundamental que suportará, no futuro, Petrópolis, sempre cercada pelas águas límpidas que são um patrimônio natural inestimável. (LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 2019, p. 69).

Como podemos observar, as palavras acompanham o discurso visual opulento da alegoria, cuja passagem é apreciada e consumida ritualisticamente no sentido descrito por Cavalcanti (2010), em um jogo de atração do olhar do público. No caso das escolas de samba, por se tratar de um desfile, ou seja, de um cortejo dramático caminhante (SANTA BRÍGIDA, 2006), seu “acontecimento” ocorre em fluxo contínuo, embora muitas vezes haja algumas surpresas reservadas para a hora em que se apresentam em frente às cabines de julgamento.

Tal recurso tem sido utilizado para causar ainda mais impacto nos julgadores, embora muitas vezes prive parte público da completude do elemento alegórico, uma vez que os efeitos acontecem apenas em momentos específicos ao longo da Avenida.

Definida a alegoria a ser analisada, era hora de iniciar as visitas sistemáticas ao barracão. Vale ressaltar que os acessos a esse espaço não eram totalmente franqueados, exigindo uma certa seleção de momentos cruciais no caminhar da construção da alegoria. Também cumpre destacar que o andamento dos trabalhos em um carro alegórico não é algo linear. Há diversos momentos em que há uma severa diminuição no ritmo de produção, seja por escassez de recursos financeiros, seja pela dificuldade de mão de obra, ou até mesmo pelo aguardo da chegada de equipes que vão se sucedendo ao longo da execução do projeto, entre outras razões. Por isso, é importante frisar que alguns intervalos nas análises aqui se deram em função da diminuição ou aceleração do ritmo de trabalho das equipes.

Mas voltando ao calendário e ao andamento do trabalho, no último dia de julho, demos início à pesquisa de campo. Ainda havia um certo entulho presente no galpão, visto que “o cenário do barracão como um depósito de lixo ainda se repete no período de desmonte que antecede a confecção do próximo carnaval” (BÁRTOLO, 2018, p. 58). Mas os trabalhos de confecção de esculturas e estudo das estruturas já estavam sendo realizados, com a presença de diversas equipes, dentre elas uma que nos foi fundamental para esta pesquisa.

4.2 A participação dos artistas de Parintins na execução da alegoria

A impressão inicial era a de um galpão ainda em processo de preparação para o início dos trabalhos de ferreiros, marceneiros e escultores. Mas o calendário impunha uma certa urgência ao andamento da confecção das peças que iriam compor o carro alegórico em questão. As estruturas em madeira e ferro das alegorias do Carnaval de 2018 estavam praticamente desmontadas, mas alguns restos de fantasias do ano anterior ainda se empilhavam em um canto à espera de uma destinação, seja ela doação, reciclagem ou descarte. Quanto aos chassis dos carros alegóricos, estava de pé apenas uma plataforma do plano superior do carro abre-alas do desfile anterior. Essa estrutura serviria de suporte para peças de esculturas e composições humanas da segunda alegoria do desfile da Unidos de Vila Isabel em 2019. (Figura 63)

Figura 65- Imagem da estrutura em ferro e início dos trabalhos de revestimento em madeira da alegoria “Paraíso Coroado” em julho de 2018.



Foto: João Gustavo Melo

Cabe nesta fase de análise uma observação importante sobre o chassi que receberia os diversos elementos e recursos que iriam compor a alegoria. “A estrutura do carro, feita em ferragem, é montada sobre eixos de caminhões, com tantas rodas quanto necessárias para um movimento equilibrado” (CAVALCANTI, 1994, p. 134). Sendo esta etapa o princípio da montagem da alegoria, que é motorizada, mostra-se também fundamental o trabalho de um mecânico. Ao lado do engenheiro, do projetista e do ferreiro, esse profissional faz a averiguação

do estado do motor, freios e embreagem. Somente após essas primeiras análises, foi possível “levantar a alegoria”, ou seja, começar o processo de montagem das estruturas a comporem o carro alegórico.

No mesmo dia 31 de julho, o carnavalesco Edson Pereira me recebeu em sua sala para que eu explicasse o processo da pesquisa. Ao longo da conversa, ele fez exposições sobre detalhes da criação para o desfile. Pereira disse que havia profissionais de Parintins para executar as esculturas e movimentos, que seriam realizados também com a ajuda de um mecanismo hidráulico para fazer o corpo do índio se erguer em plena avenida, dando a sensação de uma montanha a se levantar em meio à floresta, transformando-se em um gigante de onde escorre uma certa quantidade de água, representando as cachoeiras e cascatas da serra de Petrópolis.

Conforme descrito pelo carnavalesco, a criação e desenvolvimento de uma alegoria de tal complexidade exigiria o trabalho de diversos profissionais ao longo de vários meses. É certo que o nível de recursos técnicos e artísticos na execução varia de acordo com o projeto cenográfico a ser desenvolvido. A construção do carro alegórico em questão envolveu diversos alegoristas, profissionais vindos das mais distintas áreas, desde os já citados ferreiros, engenheiros projetistas e mecânicos, até carpinteiros, escultores, pintores de arte, aderecistas, iluminadores até os técnicos responsáveis pelos equipamentos para movimentos hidráulicos e água, recurso cênico a ser utilizado na alegoria.

A partir deste exemplo, podemos perceber como a construção de uma alegoria envolve uma grande diversidade de profissionais no desenvolvimento estrutural e artístico. Forma-se uma complexa rede colaborativa em que, todos os profissionais, os alegoristas, assumidamente artistas ou não, de alguma maneira contribuem para a edificação da obra final. Entre os profissionais envolvidos, estão artistas vindos de Parintins. Sobre a presença dos profissionais oriundos da ilha amazônica, Edson Pereira destacou que eles

já estão trabalhando no barracão há cerca de três semanas. Vieram logo que terminou o Festival. Sempre tenho trabalhado com essa mão de obra ao longo da minha carreira. Nesse período, percebi que eles têm melhorado a questão da anatomia das esculturas. As formas eram mais fora da proporção. Hoje, já se percebe uma mudança. Os traços do rosto e as proporções estão mais bem feitos⁷⁵.

Após a entrevista, o projetista André Rodrigues me levou ao quarto andar, local destinado à produção das esculturas que iriam compor as alegorias. Naquele espaço, Rodrigues me apresentou ao alegorista Alex Salvador, então com 27 anos. Presente desde 2012 no

⁷⁵ Entrevista concedida ao autor no barracão da Unidos de Vila Isabel, no dia 31 de julho de 2018.

Carnaval carioca, Alex estava na companhia de mais quatro integrantes da equipe de Parintins, todos com a camisa azul do boi Caprichoso, que acabara de se sagrar bicampeão do Festival Folclórico de Parintins.

Artista de ponta do boi azul, Alex Salvador e sua equipe já estavam com parte da peça da cabeça da figura indígena esculpida (Figuras 67 e 68). O artista parintinense mostrou um estudo da anatomia e dos movimentos feitos diretamente no isopor em uma pequena escala (Figura 69). Segundo ele, essa primeira fase “era importante para conceber os movimentos”.

Figura 66- O artista parintinense Alex Salvador ao lado do bloco de isopor que começava a dar forma à cabeça da figura indígena que iria compor a alegoria.



Foto: João Gustavo Melo

Figura 67- Escultura em isopor já depois de passar pelo processo de empastelamento, ou seja, revestida com papel e cola para ganhar rigidez e dar base à pintura de arte.



Foto: João Gustavo Melo

Figura 68- O alegorista Alex Salvador manipula a escultura central do carro alegórico, em escala reduzida, para realizar simulações de movimento da peça.



Fotos: João Gustavo Melo

Alex falou ainda acerca dos materiais utilizados para a realização dos movimentos da peça.

No Rio, há uma preocupação grande em relação ao acabamento. A luz da Avenida não possibilita falhas nos encaixes e nas emendas das peças. Para dar elasticidade ao movimento das esculturas, utilizamos no Carnaval o látex, material mais caro que a lycra, tecido que usamos em Parintins para as articulações.⁷⁶

O passo seguinte seria a construção da escultura em ferro que formaria o corpo do índio. Somente a partir do posicionamento dessa peça, que ocuparia grande parte da área central do carro alegórico, seria possível testar o mecanismo preparado pela equipe de hidráulica, responsável pela estrutura de elevação da escultura. Processos simultâneos, coordenados entre duas equipes de origens diferentes quanto à formação técnica e artística, mas que se entrecruzavam na construção do carro alegórico.

4.3 A preparação da estrutura em ferro do tórax da escultura

Enquanto a cabeça do índio coroado era esculpida, a estrutura em ferro do tórax do índio era produzida em ferro no primeiro andar do barracão pelos artistas Cláudio Araújo e Edson Tavares, ambos igualmente profissionais do boi Caprichoso, que também fazem parte da equipe do artista Alex Salvador. No final do mês de julho e início de agosto, os ferreiros executaram a peça, que media, ao todo, oito metros de comprimento. Primeiramente, as hastes em vergalhão foram desenhadas no chão com giz para que os profissionais pudessem medir os tamanhos e as distâncias que cada parte em ferro deveria ter para o correto delineamento do tórax, formando uma estrutura semelhante às costelas do índio.

O trabalho foi feito sob a supervisão direta de André Rodrigues e do carnavalesco Edson Pereira, que informou que o carro traria ainda 6 mil litros de água. Daí a necessidade, entre outras razões, de uma estrutura muito bem calculada e com certa rigidez, sem, entretanto, comprometer os movimentos. (Figuras 70, 71, 72 e 73).

⁷⁶ Entrevista concedida ao autor em 31 de julho de 2018, no barracão da Unidos de Vila Isabel.

Figura 69, 70, 71 e 72- Cláudio Araújo e Edson Tavares trabalham na estrutura em ferro do corpo do índio coroado. As imagens 67 e 68 foram registradas em 31 de julho de 2018. As figuras 69 e 70, no dia 6 de agosto de 2018.



Fotos: João Gustavo Melo

O posicionamento da peça contou com a presença do funcionário da empresa Berg Indústria Mecânica, Sidmar Brito. “Nessa alegoria, o pessoal de Parintins faz os movimentos das esculturas. Nós ficamos com a parte de elevação da estrutura”, explicou o profissional, que trabalha há mais de vinte anos desenvolvendo mecanismos hidráulicos para os desfiles de escolas de samba.

Brito destacou que vem acompanhando ao longo dos anos o trabalho dos artistas de Parintins no Carnaval carioca e observa algumas modificações ao longo desse tempo, ratificando a importância da troca de saberes e técnicas.

Eles são muito bons em movimentos e articulações. Nós trabalhamos com esses movimentos em peças de escultura nos anos de 1990, mas o resultado era mais robótico, mais artificial. O pessoal de Parintins se especializou nisso, fica mais orgânico. Nós entramos com a parte técnica e de içamento das peças, com muito cuidado com os cálculos. A gente superestima tudo. Nada pode dar errado. Neste carro especificamente, há um desafio: o peso, já que a peça faz uma alavanca, porque fica em diagonal. O nosso mecanismo hidráulico funciona como uma espécie de coluna vertebral, que sustenta o corpo e a cabeça do índio⁷⁷.

A explicação de Brito ilustra como cada profissional ou equipe especializada se torna parte importante na cadeia de construção do carro alegórico (Figuras 74 e 75). Para isso, é

⁷⁷ Entrevista concedida por Sidmar Brito ao autor em 10 de agosto de 2010, no barracão da Unidos de Vila Isabel.

preciso que haja bastante diálogo e encontros frequentes, que muitas vezes aconteceram sobre a própria estrutura da alegoria.

Figura 73- Profissionais de Parintins e da indústria Berg trabalham juntos na estrutura do corpo da figura indígena.



Foto: João Gustavo Melo

Figura 74- Sidmar Brito soldando o equipamento hidráulico à estrutura do tórax do índio, feita em vergalhão.



Fotos: João Gustavo Melo

A sincronia entre o movimento do equipamento hidráulico, que faria o corpo do índio simular subidas e descidas em inclinação diagonal, somada aos movimentos da face da grande escultura, realizada por cerca de cinco profissionais de Parintins coordenados por Alex

Salvador, estava entre os recursos programados para o desfile. Coordenar o trabalho para a sincronização desses dois tipos de movimentos exigiu diversas conversas entre a equipe de Parintins e a de movimentos hidráulicos até se chegar a um consenso sobre a melhor forma de chegar ao resultado planejado pelo carnavalesco.

Após os dias iniciais de visita, a alegoria seguiu com novos elementos e materiais para possibilitar a movimentação das estruturas em isopor e ferro. Assim, o corpo do índio começou a contar com roldanas, borrachas cirúrgicas (tubos maleáveis feitos de látex) e cabos de aço (Figura 76), que seriam acionados manualmente de forma sincronizada por cerca de cinco pessoas na parte interior do corpo da grande escultura. Esse recurso, por ser feito de material elástico, proporciona maior leveza e menos impacto nos movimentos, além de resistência durante a execução das manobras sincronizadas.

Figura 75- Partes da escultura sofrem cortes para inserção de mecanismos para a realização dos movimentos. Mangueiras de borracha são utilizadas com cabos de aço.



4.4 Recorte da escultura para a inserção dos movimentos, introdução dos dutos de água e do tórax

A escultura da cabeça do índio ainda viria a passar por um novo processo: o de recorte em algumas das partes para a colocação de estruturas como cabos de aço e ligas cirúrgicas a serem manuseadas pelos profissionais de Parintins ao longo do desfile (Figuras 77, 78 e 79). O procedimento permitiria que a cabeça fosse manipulada como uma gigantesca marionete. A peça, antes feita de isopor maciço, teve parte do “miolo” retirada para a colocação de ferro que sustenta o material que viria a possibilitar a movimentação da face do índio. Um trabalho delicado, que muitas vezes acaba por danificar parte da escultura, exigindo alguns retoques dos artistas após concluída esta etapa. Nela tem início a colocação do látex, material que permite a elasticidade necessária para a realização dos movimentos. Uma espécie de “pele” que proporciona maleabilidade para as articulações da escultura.

Figura 76, 77 e 78- Diferentes planos do processo de instalação da cabeça do índio na alegoria, registrados em setembro de 2018.



Fotos: André Rodrigues

A secção de partes da cabeça índio também se fez necessária para a introdução dos dutos da água que iria cair da escultura. Após algumas semanas em espera, já no mês de novembro, foi a vez de entrar em cena a equipe responsável pelo mecanismo que possibilitaria os efeitos de água. Os profissionais Sérgio Pina e Gerson Silveira (conhecido como Jamaica no mundo do Carnaval) começaram o trabalho de introdução dos dutos e bicos, especificamente na cabeça da escultura. (Figuras 80 e 81)

Figura 79 e 80- Gérson Silveira (Jamaica) e Sérgio Pina orientam a instalação de dutos para a passagem de água projetada para cair da cabeça do índio durante o desfile. Já em fase de início de decoração, a alegoria ganha formas mais definidas.



Fotos: João Gustavo Melo

Embora a operação não tenha contado diretamente com a presença de profissionais de Parintins, o registro se fez importante para ilustrar a complexidade na montagem dos efeitos a

serem apresentados pelo carro alegórico quando este estiver “em ação” na Avenida. Ou seja, com a parte estrutural já bastante encaminhada, a alegoria estava pronta para receber revestimentos em tecido e látex para os movimentos.

Em 24 de novembro, foi feito o revestimento da estrutura em ferro que formava o corpo do índio, sendo coberta com a primeira camada de tecido (algodãozinho). Havia cerca de cinco profissionais de Parintins, da equipe de Alex Salvador, que rapidamente cobriam a peça com uma primeira “pele” que seria mais tarde acrescida de outras camadas, até esconder completamente a ferragem. Só após toda essa operação teria início a etapa de pintura de arte.

Impressionou o cheiro forte de cola, uma vez que o tecido era aplicado sobre a estrutura metálica com a aderência de cola fria (ou de sapateiro, como é mais conhecida entre os profissionais dos barracões). Cláudio Araújo, o ferreiro que participava desde o início da montagem da peça, explicou que ali era apenas a primeira camada: “vamos esperar secar mais um dia e depois aplicar uma segunda camada de tecido para que o ferro não fique aparente”, explicou. (Figuras 82, 83 e 84). A estrutura ainda seria revestida com uma camada de espuma de fina densidade e em seguida com outra cobertura de algodãozinho. “Em Parintins não precisa: basta uma camada. Lá a luz disfarça”⁷⁸, complementou.

78 Entrevista concedida ao autor em 24 de novembro, no barracão da Unidos de Vila Isabel.

Figura 81, 82 e 83- Profissionais do Boi-bumbá Parintins trabalham no revestimento da grande escultura em ferro, sob o comando do artista Alex Salvador.



Fotos: João Gustavo Melo

A maior parte do projeto de decoração e pintura da alegoria em estudo foi executado ainda no mês de dezembro. A pintura ficou a cargo do artista Leandro Assis, que já deu expediente em diversos barracões cariocas. Com tintas em tonalidades voltadas para o verde cítrico e o cinza, Assis completou a tarefa em menos de dois dias, ficando as semanas finais apenas para os últimos retoques e restauração de partes que pudessem vir a ser danificadas.

O “Paraíso Coroado” entrou no ano de 2019 já praticamente pronto, algo pouco usual no calendário do Carnaval. Enquanto isso, a equipe de Alex Salvador dava expediente em outra escola, a Mocidade Independente, que estava com problemas relacionados a atrasos na realização das peças alegóricas. Além da Vila Isabel e da Mocidade Independente, Alex foi responsável pela montagem de esculturas na escola de samba Acadêmicos do Cubango, da Série A, que por não estar no grupo de elite do Carnaval, tinha seu barracão localizado às margens da Avenida Brasil, a cerca de cinco quilômetros da Cidade do Samba.

Com os elementos alegóricos praticamente prontos, as visitas foram diminuindo ao longo dos meses de janeiro e fevereiro. À medida em que se aproximava o dia do desfile, os profissionais iam sendo novamente convocados a fazer testes dos mecanismos de movimento à guisa de treinamento para o deslocamento da alegoria no trajeto da Cidade do Samba ao Sambódromo.

4.5 Trajeto da alegoria para a concentração

Na noite de 26 de fevereiro, por volta das 22h, o diretor de Carnaval Moisés Carvalho, com o projetista André Rodrigues e o motorista da escola, conhecido como Gordinho, percorreram o trajeto que as alegorias fariam durante o traslado para a Marquês de Sapucaí (Figuras 85 e 86). A operação ocorreria dali a menos de uma semana, na madrugada de 3 para 4 de março (a Unidos de Vila Isabel desfilaria como a segunda escola do segundo dia de desfiles). O percurso já havia sido realizado no mês anterior, mas o diretor de Carnaval Moisés Carvalho destacou a importância da repetição do caminho às vésperas do Carnaval. “A gente precisa medir tudo novamente. Qualquer obstáculo novo, como uma lâmpada de iluminação pública, um novo poste ou uma nova placa pode atrapalhar o comboio das alegorias, tanto no percurso de ida, quanto na volta”, explicou.

De fato, o transporte é um momento de extrema tensão, que demanda total cuidado por parte das equipes técnicas das escolas de samba, uma vez que os carros alegóricos, desmontados, percorrem uma distância de cerca de cinco quilômetros em meio aos equipamentos urbanos que estão no caminho. Uma colisão mais forte com postes de iluminação, placas de sinalização ou outros obstáculos pode causar danos irreparáveis à alegoria.

Figura 84 e 85- Integrantes da equipe de Carnaval da Unidos de Vila Isabel refazem o percurso das alegorias na noite de 26 de fevereiro, realizando medições no Túnel da Saúde, que fica a poucos metros da Cidade do Samba. Na imagem seguinte, a alegoria passando junto ao comboio no referido túnel.



Fotos: João Gustavo Melo e Luiz Martins

Após o percurso, que durou toda a madrugada, as alegorias chegaram à pista da Avenida Presidente Vargas, local da concentração, ao amanhecer (Figura 87). A partir do momento em que é posicionado o carro alegórico, as equipes de montagem, decoração e pintura entram em cena para colocação das peças que tiveram que ser removidas no trajeto e para os reparos necessários.

Figura 86- Mapa do trajeto das alegorias da Cidade do Samba para a Avenida Marquês de Sapucaí. O comboio das alegorias passa pelas seguintes vias: rua Rivadávia Corrêa – via Binário do Porto – avenida Venezuela – avenida Rio Branco – avenida Presidente Vargas - Marquês de Sapucaí.



Fonte: Google Maps. (Acesso em 28 mai. 2019).

Esse trabalho é realizado aos olhos de um público curioso que vai à avenida Presidente Vargas acompanhar toda a operação de montagem (Figura 88). “Os carros alegóricos são

conduzidos e estacionados nas vias da cidade apresentando-se como fragmentos da narrativa carnavalesca nos espaços urbanos. Um elemento retirado do seu contexto original” (SOARES, 2019, p. 90). No caso da Vila Isabel, entretanto, por ser a segunda escola a desfilar, os carros alegóricos já estavam dentro da chamada zona de armação, protegida por grades, e, portanto, longe do alcance dos transeuntes. Durante o trajeto, devido ao túnel da Saúde, o limite máximo de altura da alegoria é de 5,5 metros. Entretanto, a altura máxima projetada para a alegoria em desfile era de 13 metros, incluindo o destaque central, que viria em um “queijo”⁷⁹ a cerca de dez metros. Ou seja, com recursos mecânicos e de montagem, o “Paraíso Coroado” tinha praticamente sua altura triplicada.

Figura 87- Alegoria já área de concentração, momentos antes de entrar na Avenida.



Foto: João Gustavo Melo

Aos poucos, a alegoria começou a ser montada, os últimos retoques foram dados e feitos os últimos testes de movimento. Já noite, destaques e composições começaram a se posicionar nos “queijos”. A sirene que anuncia o início de desfile toca. É hora do “Paraíso Coroado” entrar em ação, após meses de planejamento e execução.

4.6 Alegoria em ação

⁷⁹“Queijo” é como se denominam, no linguajar próprio das escolas de samba, as plataformas individuais sobre as quais desfilam os componentes nos carros alegóricos. (SOUSA, 2018)

Exatamente às 22 horas e 49 minutos, a Unidos de Vila Isabel iniciou seu desfile com uma entrada impactante, apresentando um carro abre-alas dividido em três chassis (o primeiro com cavalos, o segundo uma carruagem e o terceiro a Catedral de Petrópolis, dedicada a São Pedro de Alcântara). A agremiação colocava na pista todo o planejamento de pelo menos sete meses de trabalho no barracão e nos ensaios com os componentes.

A imponência, entretanto, não ficou restrita à apresentação do carro abre-alas. A alegoria cujo processo está aqui sendo analisado, entrou com todos os mecanismos em pleno funcionamento. Efeitos de água, luz e movimentos, além das figuras humanas (destaques e composições) que complementavam o carro alegórico ampliaram a visão de suntuosidade pretendida. A alegoria contou ainda com cerca de três mil garrafas de plástico que, decoradas, formavam pingentes nas bases das plataformas individuais.

Ao contrário do Festival Folclórico de Parintins, em que “a movimentação alegórica deve acontecer em momentos cênicos precisos” (CAVALCANTI, 2011, p. 237), a alegoria carnavalesca “em ação” se completa com os diversos elementos que a compõem e que só se apresentam em sua totalidade no momento do desfile. No caso da alegoria em análise, os movimentos da escultura do índio foram um recurso que não apenas estiveram a serviço do significado do elemento alegórico em si, mas também representou uma estratégia visual utilizada em nome do chamado maravilhamento extático. (Figuras 89 e 90)

Figura 88 e 89- Alegoria em “ação” na Avenida. A figura do índio em primeiro plano é complementada por esculturas, adereços, cascatas de água e efeitos de luz.



Foto: Felipe Ferreira



Foto: Leonardo Bora

Assim, completa-se o ciclo da alegoria, cujo destino (mesmo tendo vindo a passar pela segunda vez no desfile das campeãs⁸⁰) é ser destruída (SANTOS, 2009). Por mais que a alegoria volte a ser exibida no desfile das campeãs, sua recepção já não será a mesma, uma vez que o





80 Com 269,4 pontos a Unidos de Vila Isabel conquistou a terceira posição no Carnaval de 2019, garantindo, assim, o direito de desfilar novamente no sábado posterior ao Carnaval, quando a Marquês de Sapucaí recebe as seis primeiras classificadas: Mocidade Independente (6º lugar), Acadêmicos do Salgueiro (5º lugar), Portela (4º lugar), Unidos do Viradouro (2º lugar) e Estação Primeira da Mangueira (campeã do Carnaval de 2019). A agremiação em estudo conquistou a nota máxima de todos os quatro jurados no quesito alegorias e adereços.





elemento surpresa deixa de existir. Além disso, esta nova apresentação jamais será como a primeira. A possível ausência de figuras humanas, como destaques, composições, além de pequenas avarias, ou até mesmo a inclusão de um novo efeito especial ou de luz tornam um carro alegórico em desfile uma experiência única.



4.6 **Conclusão**

A absorção das equipes de profissionais da festa do boi-bumbá de Parintins no Carnaval carioca é um fenômeno que aponta para a porosidade do fazer popular, que permite a introdução de novos agentes em favor de um efeito desejado para o desfile. Assim sintetizamos o cronograma de confecção da alegoria, com as respectivas etapas de planejamento e execução (Quadro 1):

Quadro 1- Cronograma de atividades do processo de confecção da alegoria “Paraíso Coroado”.

<p>ABRIL / MAIO / JUNHO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Definição do enredo para o carnaval seguinte. - Pesquisa de argumento do enredo e pesquisa iconográfica. - Desenho da alegoria “Paraíso Coroado”. - Projeto em 3D elaborado por André Rodrigues, a partir da orientação do carnavalesco Edson Pereira. - Definição das equipes de execução.
<p>JULHO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Vinda dos artistas de Parintins para o barracão da Unidos da Vila Isabel. - Início dos trabalhos no barracão. - Realização da escultura da cabeça e das mãos do índio, em isopor.
<p>AGOSTO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Feitura da maquete para testes de movimento. - Empastelamento das peças de escultura (cabeça e mãos). - Realização do tronco do índio em vergalhão e demais peças escultóricas. - Montagem do mecanismo hidráulico para içamento do corpo do índio.
<p>SETEMBRO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Secção da cabeça do índio para os movimentos. - Início dos cortes de peças da escultura para possibilitar os movimentos. - Colocação de estruturas em ferro e ligas cirúrgicas para os movimentos. - Posicionamento em solda da cabeça do índio na alegoria.
<p>OUTUBRO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Início da reprodução das peças de adereço e pintura de arte. - Testes de movimento.

	
<p style="text-align: center;">NOVEMBRO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Colocação dos dutos e bicos de água para a formação da cachoeira na alegoria. - Revestimento em tecido da “pele” do índio. - Testes de movimento.
<p style="text-align: center;">DEZEMBRO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Revestimento em lycra nas articulações da escultura. - Decoração e pintura de arte. - Teste de movimento e de água.
<p style="text-align: center;">JANEIRO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Decoração e pintura de arte. - Testes de movimento e de água. - Iluminação e efeitos especiais (fumaça) - Finalização das etapas de pintura, adereço e movimentos.
<p style="text-align: center;">FEVEREIRO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Retoques em pintura de arte e acabamentos. - Decoração e pintura de arte. - Testes de movimento, água, iluminação e efeitos especiais (fumaça). - Integrantes da equipe de barracão e direção de carnaval percorrem o trajeto entre a Cidade do Samba e a Marquês

	<p>de Sapucaí para conferir medições e possíveis obstáculos na passagem das alegorias.</p>
<p style="text-align: center;">MARÇO</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Ajuste final para o comboio das alegorias. - Saída das alegorias do barracão (3 de março). - Retoques finais das equipes de pintura de arte e adereços para recuperar possíveis danos após o traslado. - Desfile oficial (4 de março de 2019). - Retorno das alegorias ao barracão (5 de março) - Desfile das campeãs (9 de março de 2019)

Fonte: atividades verificadas ao longo do processo de feitura da alegoria, de acordo com a pesquisa de campo realizada pelo autor.

A participação dos artistas parintinenses, envolvidos em todas as etapas do processo, se articula em uma rede de profissionais especializados em um espaço de fazer coletivo que envolve diversas frentes de trabalho. A flexibilidade e a capacidade de adaptação ao modo de produção “industrial” de fazer Carnaval desenvolvido em um barracão de escola de samba, em que as etapas de construção são executadas por diversos profissionais organizados de maneira fabril, materializam o entrecruzamento de elementos de matrizes culturais distintas (Boi-bumbá e carnaval), mas que se encontram nos domínios da arte popular.

Desta forma, analisar o processo de participação das equipes parintinenses no Carnaval revela-nos detalhes fundamentais dessa integração existente entre o Festival Folclórico e o desfile das escolas de samba, intercâmbio que vem se consolidando desde a década de 1990. Este encontro de saberes possibilita a criação de mecanismos e técnicas que dão vida ao sonho que nasce na ideia do carnavalesco, responsável direto pela concepção do desfile, acontecimento único, marcado pela efemeridade.

No aspecto efêmero de um desfile, uma alegoria, ao deixar um rastro de encantamento e surpresa, traz consigo não apenas o significado em si dentro do contexto do enredo, mas se torna ela própria a soma de muitas artes e técnicas criadas e executadas ao longo do período pré-carnavalesco. Nesse caminho, estão sujeitas às condições de produção, organização e fluência do trabalho. Um processo que abriga uma série de saberes, especialmente os de profissionais que cruzam as águas do rio Amazonas e desembocam no Rio de Janeiro, numa confluência de fluxos e refluxos artísticos próprios da criação que emerge do povo. Ofício que

se desdobra em diversas formas de expressar em cor, forma e movimento tudo o que é de encantar.

Assim, as alegorias cumprem sua função em performances rituais (CAVALCANTI, 2012) agregando novos conhecimentos especializados. Em estado de efemeridade a alumbramento, tornam-se oferendas sacrificiais para alimentar os sentidos e o espírito de uma plateia aberta ao êxtase. Apreendê-las na retina e na memória, consumi-las e degluti-las faz parte do ciclo vital da alegoria, que se encerra ao fechar do portão da Praça da Apoteose.

Logo após o Carnaval, iniciei um movimento de seguir o refluxo da corrente para acompanhar de perto o processo de construção de uma alegoria para o Festival Folclórico de Parintins. Um percurso se mostrava fundamental para compreender melhor alguns aspectos dos saberes e técnicas criados pelos artistas da ilha. As trilhas desse deslocamento de olhares e percepções estão contadas a seguir, em uma viagem que trouxe novas visões diante das criações realizadas por esses artistas maravilhosos e seus cenários monumentais.

5 “FAVORÁVEL SENTENÇA”: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UMA ALEGORIA NO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS

5.1 A experiência amazônica

*Tempo de trapiche
A fisgar o destino
Nas curvas do rio
É contemplar a sorte
Levando no peito
O porto de onde partiu
De onde partiu...*

Tempo de trapiche⁸¹.

Enquanto a capital amazonense descansava, o negrume da noite revelava, sobre seu porto no centro da metrópole, os tipos nativos do grande cais de ferro que avançava sobre o rio Negro. Integrantes das tripulações das companhias de navegação, boêmios da madrugada manauara, pessoas em situação de rua e vendedoras dos quiosques abarrotados de biscoitos, lanches, bebidas e cigarro furavam o bloqueio da calmaria que começava a se despedir dali por volta das três e meia da madrugada. Às quatro partiria, com destino a Parintins, a lancha “voadora”, ou “ajato” como é mais conhecida pelos locais. “A ‘ajato’ nunca sai às quatro, meu filho. Eles botam essa hora no bilhete para ninguém se atrasar. Ela só sai depois que amanhecer”, alertou-me a senhorinha de voz serena, vendedora de um dos quiosques a me servir um café com leite bem adoçado.

Fui o primeiro passageiro, e, portanto, pude testemunhar a crescente chegada dos demais viajantes. Foi ali que nasceu para mim o 12 de junho, véspera do dia de Santo Antônio. O espanto inicial se deu pela predominância de passageiros vestindo camisas azuis e encarnadas dos bois Caprichoso e Garantido. “Esse povo é assim, doido por esses bois”, dizia quase que para si mesma uma passageira sonolenta indo prestar serviços de saúde na ilha.

Um outro, mais sério e vestido com camisa social e calça de linho já meio surrada, perguntou o que eu iria fazer por lá, ouvindo de pronto que estava indo pesquisar os artistas da

⁸¹ Toada composta por Oswaldo Cunha.

festa do boi-bumbá. Resmungava como querendo me convencer de algo que nem mesmo ele sabia. “Esse povo desses bois é tudo engraçado. Fui fazer uma obra para um escritório em Parintins e pedi um orçamento de um pintor. Pois você veja: ele me cobrou os olhos da cara”. E emendou: “Aí veio dizer que era artista, que pintura de parede era só um *hobby*. Depois que inventaram esse negócio de Festival só tem artista nesse lugar? Por isso que aquilo ali não vai pra frente”. De fato, foi uma primeira impressão nada amistosa, expressa em uma visão estritamente comercial sobre o que é ser “artista” ou mera mão de obra, entre ser criador ou executor de uma atividade do ramo da construção. Enfim, reflexões...

Hora de partir.

Com a “ajato” saindo pontualmente às seis da manhã, sob uma garoa que embaçava o horizonte, lá fui eu e mais uns 30 passageiros rumo a Parintins. Com o correr das primeiras das dez horas previstas para a viagem, a garoa foi se dissipando e a paisagem amazônica começou a se revelar na estrada fluvial que nos levaria à ilha, isto é, as águas do rio Amazonas, logo depois da partida pelas águas do rio Negro.

Ao som do bate-bate do motor que cortava o espelho d’água de cor amarronzada, surgiu a visão das margens que o banzeiro⁸² do Amazonas ia serenamente derrubando sobre si. A imagem remeteu-me imediatamente a um trecho da toada “Tic Tic Tac”, que o compositor Braulino Lima fez para o Boi-bumbá Garantido em 1993: “As barrancas de terras caídas / faz barrento o nosso rio-mar” (Figura 91).

⁸² Banzeiro é a onda formada em águas que se agitam de forma branda.

Figura 90- As margens do rio são corroídas pela força das águas, imagem poeticamente descrita pela toada “Tic, Tic, Tac”.

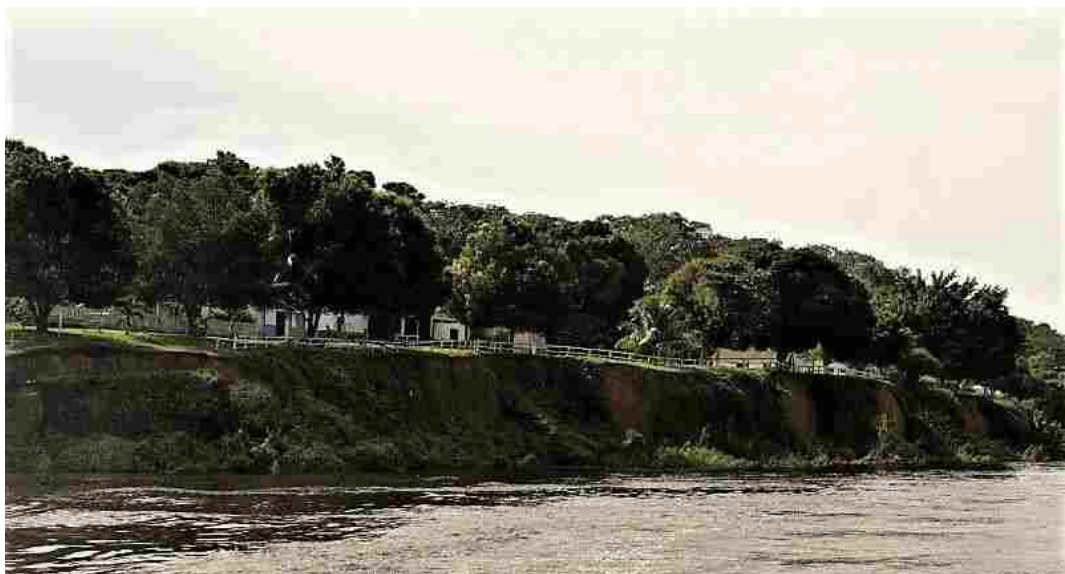


Foto: João Gustavo Melo

A paisagem sonora e visual, em suas modulações e afetos, arrastou junto o pensamento de Michel Maffesoli (1990) e sua “emoção estética”, que funda um pensamento guiado pela poética do imaginário caboclo (LOUREIRO, 2001). Poética traduzida em alegorias e toadas na festa do boi-bumbá, que se abriga também no mistério da água barrenta que serve de cortina sensorial a um imaginário que constrói o sonho, o delírio e faz enxergar tudo aquilo que não se vê: Cobra-grande, Honorato, Caninana, Boto Sedutor, Ipupiara, Mapinguari, Juma, Curupira, Bicho Folharal, Matinta Pereira, Iara... Seres que o pensamento caboclo evoca para dar sentido ao mundo real que se sustenta nos pilares do sobrenatural.

Mergulha-se, então, no conceito de *sfumato*, ou “esfumado”, técnica evocada a título de metáfora por Paes Loureiro (2001) a partir da “origem na teoria e prática artísticas de Leonardo da Vinci⁸³ sobre a pintura” (p. 49). O *sfumato*, desta forma, seria um recurso utilizado para gerar gradações suaves entre as formas retratadas nas telas, tornando-se “uma zona indistinta, vaporosa, difusa ou esbatida no sombreado dos desenhos. Na pintura é um efeito produzido pela estopa” (Idem), com o qual o pintor procurava reproduzir a textura da pele humana. Trata-se, em resumo, de um recurso pictórico que torna suave a passagem de luz para a sombra.

⁸³ Segundo Imbriosi e Martins (2021), Leonardo da Vinci, pintor italiano do *quattrocento*, descreveu o *sfumato* como “sem linhas ou fronteiras, na forma de fumaça ou para além do plano de foco”. Mona Lisa, a tela mais famosa do pintor italiano, utilizou a técnica do *sfumato* para amenizar a passagem entre o cenário e o rosto retratado.

A paisagem da floresta, vista da superfície sobre o rio, joga-nos nessa zona indistinta, onde se manifesta “a empatia entre a natureza humana e a natureza cósmica” (*Idem*). O *sfumato* seria, portanto, zona de transição que catalisa o poético e o encantamento, forjando uma atmosfera propícia ao devaneio, derrubando fronteiras entre o real e o irreal. A conexão com essa região indistinta que constitui o imaginário do caboclo amazônico foi a melhor companhia durante o longo trajeto.

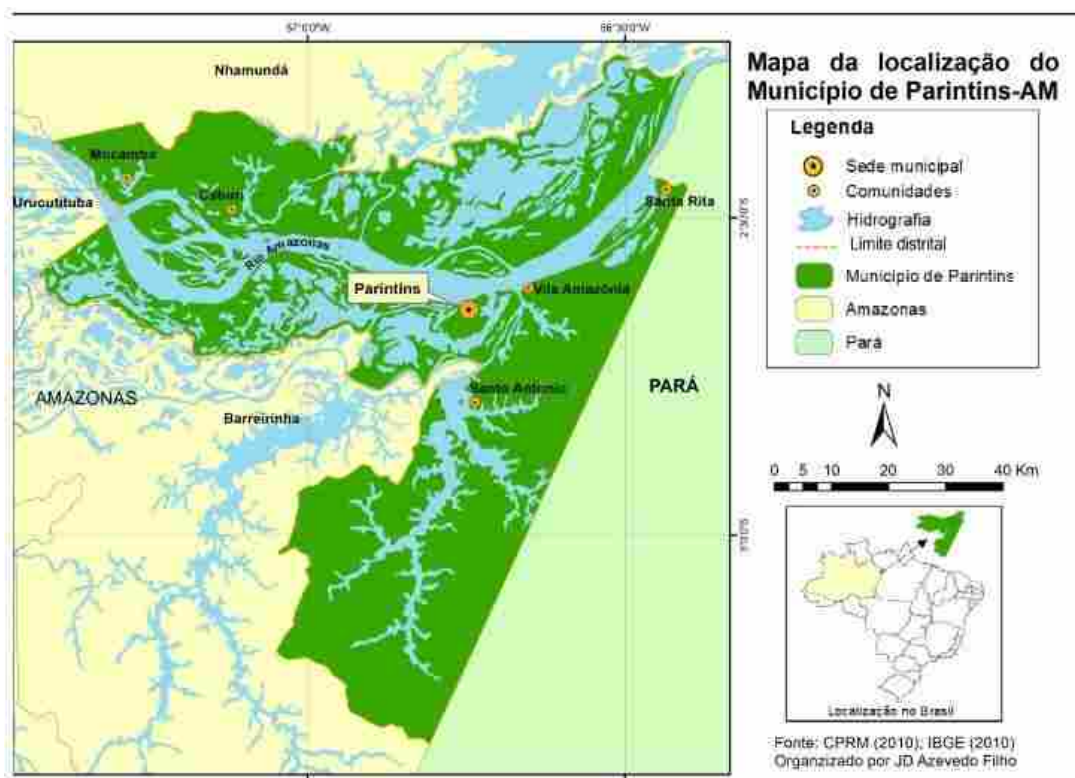
Navegar pelo rio Amazonas era, em certa altura da viagem, um rito de conexão, a partir de uma consciência divagante, *sfumata*. Era “como participar de uma cerimônia do imaginário” (LOUREIRO, 2001, p. 71), no qual a paisagem, o rio, a chuva, as nuvens, convidava a adentrar em uma celebração telúrica. É a plena reconexão com uma aura ética/estética que impulsiona ao maravilhamento

que é próprio de quem está diante de algo que é imenso e diante do qual a pequenez do homem se evidencia. Pequenez que é superada pelo homem natural por intermédio de um imaginário que a transforma e permite uma articulação com a natureza, dentro de uma relação em que estão presentes as categorias perto-longe, convivência-estranhamento (LOUREIRO, 2001, p. 71).

A formação de um imaginário estetizante foi determinante para entendermos a habilidade do povo amazônico em recriar o mundo por meio de um pensamento fecundo e dinâmico. A paisagem que se descortina no percurso da ajato esfuma-se e transfigura-se em textos visuais que nos colocam na perspectiva do viajante/sujeito sensível, com os poros da alma abertos ao susto, ao devaneio, à contemplação e, portanto, ao encantamento. São esses impulsos que nos dão a chave para um olhar sobre os artistas dos bumbás como promotores de uma estetização onírica do universo amazônico.

Por ser uma cidade insular, num contexto de outras diversas ilhas (Figura 91), Parintins revolve uma série de características que em si evocam o fabuloso, o misterioso e o sobrenatural. “A ilha – círculo fechado, imagem do cosmo, mundo reduzido – apresenta-se como um território de sonho e desejo. Lugar de refúgio, silêncio e paz. Circularidade mágica. Cobra enovelada em torno de si mesma” (LOUREIRO, 2001, p. 230). Visão que nos permite desenvolver um entendimento sobre como a articulação com a natureza se expressa nos discursos e nos textos visuais que são criados por seus artistas, com suas cores em tons fluorescentes, formas fantasmagóricas e surrealistas, “fumaças” reproduzidas em proporções monumentais.

Figura 91- Mapa de Parintins no contexto das ilhas Tupinambarana, próximo à divisa com o estado do Pará.



Fonte: IBGE (2010) / CPRM 2010. Organizado por JD Azevedo Filho.

5.2 A chegada

Depois de dez horas e meia de viagem, a chegada ao porto de Parintins devolveu aos passageiros a estabilidade da terra firme. As malas dos demais viajantes eram agilmente conduzidas a um dos principais meios de locomoção da ilha, os ecologicamente celebrados triciclos, bicicletas adaptadas com bancos acolchoados e espaços para levar até três passageiros, além das bagagens. Escolhi ir a pé ao ponto que seria minha morada por três semanas, um percurso de cerca de oitocentos metros. No caminho, havia uma pequena sala com portas e janelas abertas, com cerca de vinte crianças em cadeiras enfileiradas. Na parede, um esboço de paisagem natural com árvores e animais da floresta. As crianças, quase todas de feições indígenas, olharam para trás para ver o recém-chegado com fisionomia de admiração e encanto.

“Olha, professora, tem um homem aqui?”. Cinco deles se adiantaram enquanto a jovem condutora da aula pedia que eles continuassem a observar a figura exposta na parede. “O senhor precisa de alguma ajuda?”. Eu disse apenas que queira saber como fazia para chegar à avenida Amazonas, uma das principais vias da cidade. Indicado o caminho, perguntei o que aquelas

crianças estavam fazendo ali. Altiava, ela disse que se tratava de uma das aulas de pintura do Liceu de Artes Cláudio Santoro, cuja sede ficava em lugar de que eu iria “ouvir falar muito: o Bumbódromo”, mas que devido aos preparativos do Festival Folclórico de Parintins, fora transferido para aquela sala durante as últimas aulas do semestre. Ela explicou que vinha dando aulas sobre paisagens e animais da Amazônia, apontando para uma tela inacabada com predomínio do verde servindo de cenário para figuras como onça, pássaros e uma cachoeira enevoadas.

Aquela sala foi o primeiro grande impacto da viagem. Os curumins, como são comumente chamadas as crianças da ilha, lotavam o espaço simples, com telas que ocupavam quase toda a parede. Fiquei pouco tempo. Notei que minha presença atrapalhava a concentração dos pequenos. Ainda cansado da viagem, segui rumo à avenida Amazonas, caminho no qual o vermelho e o azul duelavam nas fachadas das casas, nos produtos expostos na rua, nas varandas e nos estabelecimentos comerciais.

A respeito da exibição cromática da ilha (Figuras 92 e 93), vale destacar que “as próprias coisas – fachadas de casas residenciais ou de comércio, barcos, vestuário – tornam-se simples suporte de cores” (LOUREIRO, 2001, p. 121). A utilização dos tons presentes na natureza, segundo o autor, é como se a própria floresta fosse sendo reelaborada, numa busca incessante pela síntese, pela “redução ao essencial, ao elemento universal” (*Idem*). Assim, a explícita manifestação cromática ecoava nas toadas amplificadas nos estabelecimentos comerciais da ilha, entre elas, “O Rufar do Tambor”, sucesso do compositor Emerson Maia, que tem um verso de intensa capacidade ilustrativa: “Tudo nesta ilha fica bem definido”.

Figura 92 e 93- Fachadas e produtos lembram a polarização da disputa entre bois em diversas partes da cidade.



Fotos: João Gustavo Melo

Por ser véspera de Santo Antônio, a cidade se enfeitou de festa, fogueira e folia. A noite era vermelha! O lado encarnado da ilha se vestia de bandeirinhas e fitas nas ruas (Figura 94), bandeirões nas sacadas, telões de LED com imagens de apresentações do Garantido, além de toadas de 2019 e de outros anos.

Na noite também dedicada aos namorados, o boi alvirrubro saíria em cortejo da antiga sede, chamada de “curralzinho”, percorrendo um caminho de quase dois quilômetros até chegar à Catedral. Oferecia rosas às donas das casas, celebrando a memória do seu fundador, Lindolfo Monteverde.

Figura 94- Ruas enfeitadas para a saída do Boi Garantido pelas ruas de Parintins.



Foto: João Gustavo Melo

Mais de duas mil pessoas, presumivelmente, espremiavam-se nas estreitas vias da Baixa do São José, (localidade da ilha em que o coração é mais vermelho, isto é, de maioria formada por torcedores do boi Garantido) ao ritmo da batucada, como é chamada a orquestra percussiva encarnada, em ruidoso desfile que arrastava gente por onde passava. Como “barrancas de terras caídas” a tingir de vermelho o rio-rua, brincantes se juntavam à multidão e seguiam o curso ditado pelo Garantido, que não parava de ofertar rosas vermelhas às donas das casas. Tudo ali era uma manifestação deslumbrante de devoção ao boi, materializada em uma euforia coletiva que rompeu a madrugada e só terminou quando os primeiros raios de sol do dia dedicado a Santo Antônio tocaram o espelho d’água do rio Amazonas.

Os primeiros contatos mediados pela aura de encantamento com a floresta, com a cidade e com o povo parintinense se tonaram indispensáveis e irrenunciáveis para adentrar no mundo do fazer alegórico no espetáculo popular do Festival Folclórico de Parintins. Aos ancestrais de pele vermelha, pedi licença para seguir no mundo simétrico azul do boi contrário. O Caprichoso era a porta aberta a outro encantamento, que transborda no processo de soerguer uma apresentação de altíssimo padrão técnico, cenográfico e emocional. As porteiras do galpão do boi azul se abriam para uma imersão nos segredos presentes nos saberes populares, estes também misteriosos e encantadores como os seres fantásticos que no imaginário do caboclo amazônico habitam o fundo do rio.

5.3 A jornada no galpão de alegorias

À medida que se aproximava o galpão de alegorias do boi-bumbá Caprichoso, destacavam-se na paisagem árvores gigantes, botos, corpos humanos metamorfoseados em seres híbridos, cabanas cobertas de palha, araras, gaviões reais, lagartos, luas, serpentes, quimeras, corpos esculpidos em ferro galvanizado, cabos de aço envoltos em molinetes, entulho, pedaços de isopor, gotas de tinta colorindo o asfalto preto da via parcialmente interrompida pelas imensas estruturas alegóricas (Figura 95). Construção erguida em madeira, alvenaria e ferro, a ocupar um espaço equivalente a dois quarteirões localizados a cerca de 200 metros do Bumbódromo, o grande galpão pintado de azul claro já esmaecido pela ação do tempo abrigava um elétrico trânsito de profissionais responsáveis por erguer o sonho dos torcedores do Boi-bumbá Caprichoso: ostentar, pelo terceiro ano consecutivo⁸⁴, o título de campeão do Festival Folclórico de Parintins.

Figura 95- Visão da área externa do galpão do Boi-bumbá Caprichoso, no dia 14 de junho de 2019.



Foto: João Gustavo Melo

O gigantismo e o colorido das alegorias expostas na área externa, desprotegidas da instabilidade climática amazônica - que pode alternar, em minutos, chuvas intensas e sol abrasador - transformam a paisagem cotidiana das cercanias das ruas Nhamundá, Fausto Bulcão e Barreirinha (Figura 96). Imagens reveladoras de como a movimentação em torno do Festival

⁸⁴ Em 2019, com o tema “Um Canto de Esperança para a Mátia Brasilis”, o boi-bumbá Caprichoso buscava o tricampeonato, após vencer com uma relativa folga de pontos à frente do rival Garantido, as disputas de 2017 e 2018.

vai muito além das três noites de apresentação dos dois bumbás. A 14 dias da entrada dos bois na arena, o ritmo frenético e a tensão de cada artista e cada técnico se espalhavam por todos os cantos e recantos da cidade de Parintins.

Figura 96- Planta do galpão de alegorias do boi-bumbá Caprichoso. As áreas demarcadas em verde correspondem aos espaços destinados à construção das alegorias. Devido à grandiosidade crescente das apresentações dos bois, cada vez mais outros espaços, inclusive os das ruas, são utilizados para abrigar a confecção das peças alegóricas.

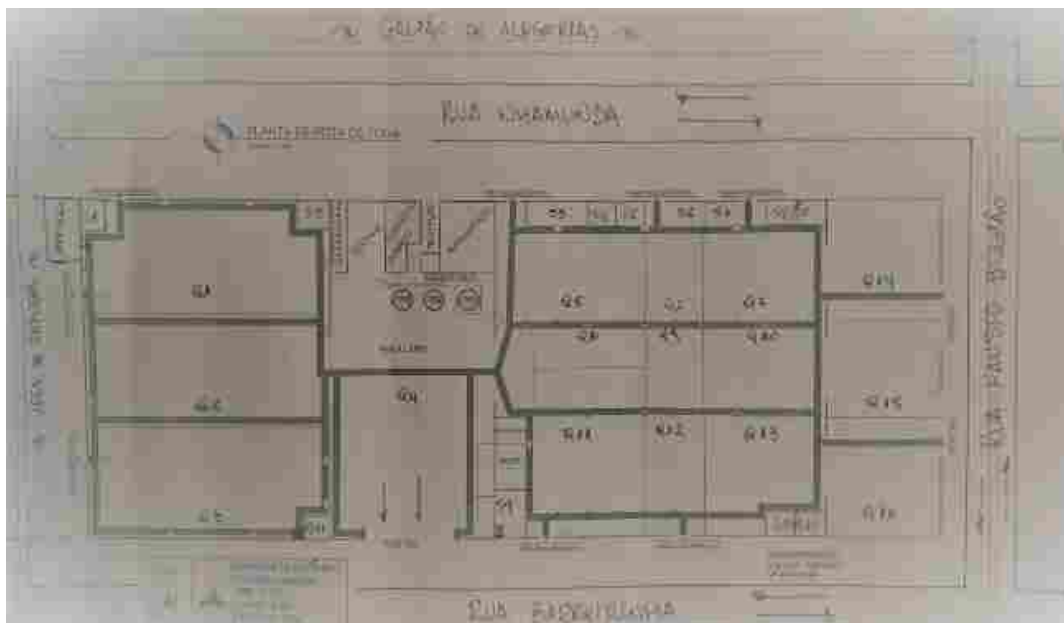


Foto: João Gustavo Melo

Expor essa primeira impressão visual do galpão se justifica pelo desdobramento das demais sensações trazidas ao longo desta pesquisa. Revelar esse olhar inicial busca recuperar o impacto diante da mistura, entre o grandioso e o precário, o caos e a ordem, de materiais, formas, deformações, resíduos, cores e texturas do cenário de produção do espetáculo de proporções monumentais a ser erguido pelos artistas da ilha para o Boi-bumbá Caprichoso.

A concepção arquitetônica e funcional do galpão do boi-bumbá Caprichoso apresenta semelhanças com os armazéns do cais do porto do Rio de Janeiro, que durante anos abrigaram os barracões das escolas de samba do grupo Especial. Sobre a presença de peças alegóricas no Festival Folclórico de Parintins, tanto o espaço como o processo de execução desses gigantesco cenários móveis também encontram uma nítida correspondência com as alegorias criadas para o desfile carnavalesco, que, embora mantidas distinções fundamentais entre essas duas manifestações populares, elas, as alegorias, apresentam-se atualmente como elemento capital para a narrativa dos bois.

No Festival Folclórico de Parintins, as alegorias são de fundamental importância nas apresentações dos bumbás, responsáveis pelas composições dos cenários, construídas em proporções gigantescas, geralmente fazendo alusão a representações de pássaros, animais, répteis, personagens mitológicas, lendas, cotidiano, imaginário indígena e dos ribeirinhos. São surpreendentes, articuladas, repletas de imaginação. Nessas alegorias, fazem-se referências à criação dos bumbás, fatos históricos ligados a região, cotidiano dos seus habitantes, figuras mitológicas, homenagem a pessoas de importância para a região etc. (SILVA, 2005, p. 30).

Pontualmente às 9h30min da manhã do dia 14 de junho teve início nosso trabalho de campo propriamente dito, sob a perspectiva de análise do processo de construção alegórica dos bumbás. Ao cruzarmos a porta de acesso do galpão onde a maior parte das peças alegóricas estava sendo confeccionada, uma placa logo advertia os trabalhadores e visitantes: “Proibida entrada trajando: cor vermelha, bermuda, minissaia, shorts e sandálias”.

O código de vestimenta quanto ao comprimento das peças da parte inferior do corpo não tinha nada de moralismo, mas eram regras de segurança estabelecidas pelo Ministério Público do Trabalho, segundo alertou uma das recepcionistas. Mas a cor vermelha, esta sim, parecia uma barreira aparentemente inegociável imposta pela rivalidade com o boi Garantido.⁸⁵ “A interdição de uso das cores do Boi contrário é uma regra geral do Boi e associa-se à lógica de uso e definição do espaço urbano pouco a pouco demarcado em territórios de pertencimento” (CAVALCANTI, 2018, p. 21).

⁸⁵ Apesar da proibição, um dos artistas usava a camisa com tons de vermelho da escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro (Figura 97), pela qual trabalhou no ciclo carnavalesco passado. Segundo ele, não havia uma proibição estrita para usar o vermelho, mas “seria bom evitar”. Esta abertura para a quebra de uma restrição aparentemente inegociável traduz não somente o caráter poroso da cultura popular, mas principalmente a restrição à cor vermelha enquanto signo do boi contrário.

Figura 97- Artista do galpão do Boi Caprichoso utiliza uma camisa dos Acadêmicos do Salgueiro, escola de samba que tem na bandeira as cores vermelha e branca.



Foto: João Gustavo Melo

A respeito da rivalidade entre os bois, expressamente manifestada nas cores, é fundamental evocar o papel preponderante do antagonismo como elemento essencial na constituição do espírito do Festival Folclórico.

Em Parintins, como existem apenas dois Bois, a ideia de contrários torna-se mais forte, e acaba se transformando na principal característica do boi-bumbá. É a energia vitalizante e renovadora, a verdadeira força da qual os Bois se nutrem e que os conduz ao longo do tempo. Simmel descreve um impulso abstrato de oposição, um “instinto de oposição” que ele iguala ao de sobrevivência e que “é o primeiro instinto com o qual o indivíduo se afirma”. Opositores e contrários, Garantido e Caprichoso, também, sobrevivem instintivamente (VALENTIN, 2005, p. 172).

A delimitação cromática que serve de legenda à repartição territorial é analisada por Paes Loureiro não apenas como estratégia de definição de qual lado se está na peleja, mas também é vista a partir de sua função estetizante. “A obsessão simétrica obriga a todos a usar apenas a sua cor. Com isso, o sentido ideal de equilíbrio aspirado se mantém” (LOUREIRO, 2001, p. 356). A utilização das cores é, portanto, um mecanismo estético de manutenção de equilíbrio entre as duas forças antagônicas em disputa no Festival Folclórico.

Sob o impacto da expressa rivalidade entre os bumbás, materializado na placa de advertência sobre a proibição do uso da cor vermelha, e na companhia do fotógrafo Arleison Cruz, deu-se início a visita com o objetivo de conhecer os trabalhos de execução das alegorias do boi-bumbá Caprichoso para a seleção de uma alegoria cujo processo de construção seria acompanhado na fase de finalização. O fotógrafo me explicou que havia ali quinze equipes trabalhando simultaneamente em alegorias que ajudariam a contar o tema proposto nas três

noites de apresentação. Módulos alegóricos se espalhavam em um espaço mínimo de circulação entre eles. Entretanto, os artistas se movimentavam com desenvoltura por essas áreas de mobilidade restrita.

Em determinados pontos do galpão havia pequenas salas suspensas, misto de escritório e depósito, com acesso por escadas de madeira, chamadas pelos artistas de “biombo”, destinadas à guarda de itens pessoais, à realização de pequenas reuniões e ao estoque de materiais como tintas, tecidos, colas, aviamentos, tesouras e pincéis. Em algumas delas também estavam expostas as maquetes das alegorias a cargo de cada artista. São, portanto, espaços reservados importantes para a organização dos trabalhos das equipes, isto é, pequenas ilhas de privacidade dentro do espaço compartilhado do galpão.

Durante todo o dia realizamos diversas entrevistas informais com artistas para a definição da alegoria a ser analisada. Uma dessas conversas foi com Alex Salvador, artista parintinense responsável pela alegoria “Paraíso Coroado”, da Unidos de Vila Isabel de 2019, apresentada no capítulo anterior. Alex agora era o responsável pela alegoria “Trilha da Mata”, que iria compor a Figura Típica Regional, um dos itens a serem julgados na arena (Quadro 2). Infelizmente para a pesquisa (mas felizmente para o Boi) a alegoria estava em fase final de acabamento, o que inviabilizaria o estudo. Foi preciso continuar entrevistando cada artista na tentativa de conhecer melhor o funcionamento do galpão e como os diversos profissionais se integravam nesse espaço de criação coletiva.

Quadro 2- Relação dos 21 itens em julgamento no Festival Folclórico de Parintins, de acordo com o regulamento de 2019.

BLOCO A (COMUM /MUSICAL)	BLOCO B (CÊNICO/COREOGRÁFICO)	BLOCO C (ARTÍSTICO)
Apresentador (Item 01)	Porta-estandarte (Item 05)	Ritual indígena (Item 04)
Levantador de toadas (Item 02)	Sinhazinha da fazenda (Item 07)	Tribos Indígenas (Item 13)
Marujada de Guerra - Caprichoso ou Batucada – Garantido (Item 03)	Rainha do Folclore (Item 08)	Tuxauas (Item 14)
Amo do Boi (Item 06)	Cunhã-poranga (Item 09)	Figura típica regional (Item 15)
Toada (letra e música) (Item 11)	Boi-bumbá evolução (Item 10)	Alegorias (Item 16)
Galera (Item 19)	Pajé (Item 12)	Lenda amazônica (Item 17)
Organização do conjunto folclórico (Item 21)	Coreografia (Item 20)	Vaqueirada (Item 18)

Fonte: <https://www.srzd.com/entretenimento/guia-do-festival-de-parintins-2019-entenda-a-festa-de-garantido-e-caprichoso/>. Acesso em: 23 jul. 2019.

Em um dos espaços compartilhados do galpão, encontramos uma equipe liderada pelos irmãos Aldenilson e Paulo Pimentel, responsáveis por uma das alegorias. Os módulos alegóricos denominados “Mátria da Fé” representavam três figuras femininas: Nossa Senhora Aparecida, Iemanjá e Nhandecy (Figura 98), “a grande mãe Terra para os povos Tupy, guardiã dos quatro princípios sagrados da vida: a essência maternal, o cuidado ancestral, o respeito e a esperança” (CAPRICHOSO, 2019). Durante a conversa com os artistas, algo chamou bastante atenção quanto às referências visuais utilizadas por eles. “Para esculpir o rosto da índia, eu me inspirei no rosto da minha mãe”, revelou Aldenilson.

Figura 98- A figura da Nhandecy no contexto da alegoria “Mátria da Fé”.



Foto: João Gustavo Melo

Não se tratava apenas de uma referência visual. Ao trazer a figura materna como imagem de Nhandecy, os artistas evocavam a linhagem ancestral e, assim, ergueriam a alegoria não apenas com materiais palpáveis, tais como ferro, isopor, cola e tecido, mas nela depositavam afeto, acolhimento, respeito e esperança, matéria abstrata que se manifesta como valor transcendente à obra, impregnando-a de elementos carregados de poesia e devoção que se afirmavam na arena sob o pátio de uma visualidade simbólica. “A gente tá tendo um cuidado enorme com essa alegoria, tratando ela como uma imagem sagrada”, disse Aldenilson.

5.3.1 A saca de talentos

Ao longo da conversa, Aldenilson, com 38 anos de idade em junho de 2019, ativou lembranças da infância, período em que era aprendiz do missionário italiano católico do PIME (Pontifício Instituto das Missões Exteriores) Miguel de Pascale (Figura 99), formador de uma geração de artistas em Parintins dentre eles, Aldenilson e Paulo Pimentel. Com aulas de escultura, pintura e desenho, os jovens foram apresentados aos primeiros fundamentos no mundo da arte visual. Os irmãos, que têm o pintor Michelangelo como maior inspiração artística, lembram de uma ocasião em que Irmão Miguel falava sobre a aptidão dos jovens parintinenses para a arte.

Eu lembro muito do Irmão Miguel dizendo: “No início de tudo, Deus foi cumprir a missão de distribuir os talentos pelo mundo. Ele botou tudo dentro de uma saca e saiu espalhando talento por aí. Quando passou por Parintins, essa saca se rasgou. Todos os talentos caíram de uma vez em cima da ilha”. Essa é a lembrança que eu tenho e que pra mim é a verdade: a saca de talentos⁸⁶ de Deus caiu sobre Parintins⁸⁷.

⁸⁶ A alegoria poética da “saca de talentos” criada pelo Irmão Miguel encontra eco não apenas nos irmãos Pimentel. Juarez Lima, também artista do Boi Caprichoso e um dos veteranos do festival, exaltou a memória de Irmão Miguel de Pascale como um dos incentivadores dos curumins da ilha a entrarem no mundo das artes. No início dos anos de 1980, Juarez começou a frequentar as aulas ministradas pelo irmão Miguel, desenvolvendo técnicas de pintura, escultura e tendo contato com fundamentos das artes visuais, tais como perspectiva e proporção.

⁸⁷ Entrevista concedida por Aldenilson Pimentel ao autor, em 14 de junho de 2019.

Figura 99- Irmão Miguel de Pascale, missionário italiano, ofereceu oficinas de pintura, escultura e desenho a jovens que mais tarde se tornaram artistas dos bois Garantido e Caprichoso.



Foto: Acervo CEDEM.

A devoção à fé católica era algo bastante abordado nos ensinamentos do missionário, servindo também como inspiração para o aprendizado da arte religiosa. Entre as obras criadas pelos primeiros alunos de Irmão Miguel de Pascale estão passagens da Via Sacra e reproduções de telas como *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci. As obras compõem a ornamentação da Catedral de Parintins (Figura 100). Segundo Juarez Lima, Irmão Miguel passou um dia pela Catedral

e disse que ia ensinar as crianças a pintar como forma de gratidão. Uma dessas crianças sou eu. Ele ensinou a gente a crescer na decência, na ética, rezar o terço, que até hoje eu rezo. E nos ensinou princípios básicos, né? Todo dia contava toda a história da arte renascentista, de Michelangelo. Eu conheço a Itália pelo olhar de Irmão Miguel.⁸⁸

⁸⁸ Entrevista concedida por Juarez Lima ao autor, em 14 de junho de 2019

Figura 100- Imagens com motivos bíblicos foram reproduzidas na Catedral de Parintins pelo Irmão Miguel e pelos “curumins” da ilha, como Juarez Lima.

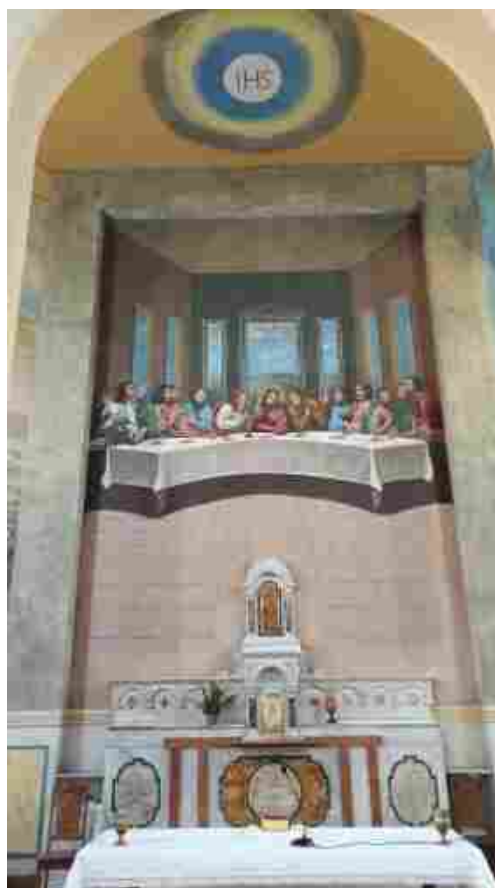


Foto: João Gustavo Melo

A versão de que uma força sobrenatural teria legado aos moradores da ilha de Parintins aptidões artísticas extraordinárias encontra-se não apenas na alegoria da “saca de talentos”, mas em um pensamento geral sobre o Festival Folclórico como catalisador de um impulso criativo que se apresenta com toda potência nas três noites de exibição dos bumbás. Ainda segundo Juarez,

não existe no mundo nada parecido. Se você for na Broadway, aquele show do Rei Leão ou do Fantasma da Ópera é a mesma coisa há 20 anos. E aqui é a essência da fênix que se renova... é a alegoria que pega fogo, mas ela se restitui. E vai renovar. Então é um espírito. De onde vem isso? Da inspiração mística. Tá aqui nossa herança, tá aqui nosso olho do Chico Mendes, de irmã Dorothy, dos caboclos, dos curupira, da cultura, da fê, ligada a São João Batista e a Nossa Senhora do Carmo, à trincheira, à trindade, à força mística. Por quê? Porque nós temos essa ligação⁸⁹.

Ao longo da conversa com os artistas, foi possível constatar a manifestação clara da poética do imaginário amazônico trazida à luz por Paes Loureiro (2001). Tanto o mito da saca

⁸⁹ Entrevista concedida por Juarez Lima ao autor, em 14 de junho de 2019.

de talentos, quanto a recorrência ao misticismo do fazer alegórico, evocam o discurso de um poder encantatório, o sentido além dos sentidos, produzindo outras camadas de percepção a partir de sensações que ultrapassam o real, na busca pela ativação de “uma atitude eufórica do espírito” (LOUREIRO, 2001, p. 84).

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

Entrar no galpão do Boi Caprichoso e produzir reflexões sobre o campo significaria conhecer mais a alma dos artistas por meio dos seus discursos e inspirações estéticas. Estar no galpão de alegorias tornou-se uma jornada que não lograria êxito caso não mergulhássemos nesse rio de referências amazônicas, onde se forma um universo próprio de imagens poéticas.

A conversão para o mundo do sensível é banhada por uma aura de encantamento que se faz presente na paisagem da floresta, onde “o mundo físico exige uma explicação imaginal” (LOUREIRO, 2001, p. 142). Em suma, a saca de talentos é uma alegoria poética criada por um missionário europeu, envolto na mística da floresta, o que nos coloca diante de uma outra reflexão sobre o fazer artístico parintinense.

Embora saibamos que as contingências para a grande quantidade de artistas na ilha estejam ligadas também a fatores como o incentivo por meio da presença de escolas de arte na formação dos “curumins” (Figura 101) e o papel do Festival Folclórico como fonte de renda que impulsiona a criatividade local, nada disso poderia ser contemplado distante da revelação cosmogônica presente no discurso dos artistas e irradiada nas grandiosas alegorias criadas para a arena. “O imaginário amazônico tem vocação alegórica” (LOUREIRO, 2001, p. 94), e é a partir dessa tentativa infundável de compreender e explicar fenômenos como vida e morte, início e fim, natureza e trabalho, que o artista parintinense se transfigura em um alegorista em essência. É com essa visão que avançamos nesta longa jornada galpão adentro.

Figura 101- A escola de artes do Boi Caprichoso, voltada para a formação de jovens artistas levam o nome do missionário Miguel de Pascale.



Foto: João Gustavo Melo

Sob atmosfera mágica e encantatória do grandioso local de confecção das peças alegóricas, fomos percorrendo as muitas trilhas desse espaço, tendo como guias, Arleilson Cruz e a integrante do Conselho de Arte do Boi Caprichoso, Irian Butel, que se juntou a nós na jornada. A cada alegoria, novas histórias iam consolidando o papel do imaginário nas criações dos artistas. No final do dia, em um dos espaços mais distantes da visão dos visitantes que entram pela porta principal do gigantesco galpão, figuras de monstros em tons de azul metamorfoseados em peixes, lagartos esverdeados, além de um corpo e uma cabeça humanos em tamanho descomunal causaram em mim um impacto visual ainda maior que as peças alegóricas vistas anteriormente. Tais imagens se projetavam imponentes no espaço apertado do galpão, estando ali como totens preparados para um grande ritual.

5.4 Favorável sentença

Na manhã seguinte, após um dia inteiro de explicações sobre algumas alegorias, chegamos à segunda etapa do passeio pelo galpão. Um artista em especial chamou nossa atenção pelo entusiasmo com que descrevia a própria obra, sem, contudo, revelar como ela se encaixaria no contexto da apresentação do Caprichoso: Algles Ferreira.

Algles começou no boi azul em 1995, como desenhista. Apesar de tanto tempo na agremiação folclórica, somente agora estava realizando o “grande sonho” na carreira: fazer um ritual.

O item Ritual Indígena⁹⁰, geralmente, revela na arena as alegorias mais grandiosas e espetaculares, com grande profusão de movimentos, muitos efeitos de luz e fogos de artifício. “No Ritual, a cosmogonia, etiologia e a escatologia indígena são apresentadas numa recriação apoteótica, tornando o personagem Pajé o protagonista do universo indígena do Boi-bumbá de Parintins” (NAKANOME e SILVA, 2018, p. 63).

Via de regra, as alegorias que fazem parte da apresentação do item Ritual Indígena são a de maior orçamento e exigem das equipes uma organização especial, desde o processo de criação até a fase final de execução. O item é exibido, geralmente, na última parte da apresentação dos bois⁹¹, sendo muitas vezes uma “apoteose”, ou momento de clímax com o intuito de deixar torcedores (em especial a “galera”) e jurados sob o impacto de uma aparição derradeira. Nakanome e Silva (2019, p. 59) assim analisam o item ritual indígena:

Absolutamente carregado de signos do universo mítico indígena, este item retrata não somente o simbolismo fantástico da mitologia desses povos, mas também abrange, de maneira complexa e ampla, seus conhecimentos e sua maneira de se perceber no mundo, sua fé e suas relações sociais nas mais variadas dimensões (NAKANOME e SILVA, 2019, pág. 59).

Sobre a escolha da alegoria a ser analisada, não tivemos dúvidas de que “Favorável Sentença”, pela grandiosidade, complexidade e pela visualidade impressionante, havia despertado uma emoção a mais em relação às outras que ocupavam os espaços do galpão.

Depois de comunicado essa opção ao Conselho de Arte, era hora de investigar a narrativa a ser encenada alegoricamente. A toada, cujo instigante título *Favorável Sentença* não revelava muito do que seria mostrado, tornou-se um importante ponto de partida. A conjugação entre musicalidade e visualidade era a chave para a conexão com a etnia promotora do Ritual Indígena que seria encenado na arena: os *Enawenê-nawê*.

⁹⁰ Sobre a presença do elemento indígena nos bumbás, Cavalcanti (2002, p. 133) interpreta que a presença dos rituais e lendas das etnias originárias amazônicas nas apresentações na arena se dá em forma estilizada, “e de certo modo, uma paródia”, reinterpretando “o herói trágico do romantismo literário brasileiro – “o dono do país” antes da chegada de europeus e africanos transformado no herói mítico-histórico nacional”.

⁹¹ Embora se registre a quase totalidade de apresentações do Ritual Indígena no final da noite de exibição, há pelo menos dois exemplos na história recente dos bumbás em que o item foi apresentado em outras etapas do espetáculo, como em 2016, trazendo o Ritual “Karajá Apocalíptico” no início da noite. Em 2018, o boi Caprichoso levou o Ritual Indígena “Traidor” para o meio da apresentação.

5.5 Tempo de toada: chamem os espíritos!

*“Yakairitis⁹² anunciam
Favorável Sentença
Enawenê-nawê-nawê Rá!
Pelo canto, pelas danças, pelos peixes
Pela súplica, sal da terra, fogo ardente”*

Trecho da toada “Favorável Sentença”⁹³

A apresentação dos bumbás na arena é um espetáculo complexo, que conjuga música (toada/arranjos), dança (coreografias/performances) e elementos visuais (alegorias/figurinos). A integração entre compositores, músicos e artistas visuais, mediada pela atuação do Conselho de Arte, é realizada de forma a harmonizar esses dois lados da apresentação. Cada quadro tem uma trilha musical especialmente criada para a respectiva encenação, ou apresenta uma música recuperada do acervo de toadas de festivais passados. No caso específico da alegoria em estudo, o Ritual Indígena *Favorável Sentença* surgiu a partir de uma toada já composta pelo músico Ronaldo Barbosa, mas ainda inédita na arena.

A toada, segundo o autor, teve um impulso do acaso para ser concluída. Já com a ideia de levar uma composição sobre o ritual *Yãkwa* dos *Enawenê-nawê*⁹⁴ há cerca de uma década para a arena, Barbosa assistiu a uma edição do programa “Globo Repórter” exibida em 2012 sobre os costumes, cerimoniais, ritos e modos de vida na aldeia, localizada no Noroeste do estado do Mato Grosso, no vale do rio Juruena.

Eu vi aquilo ali, eu disse meu Deus, eu estava estudando sobre isso, fazendo a música e agora estou vendo isso. Era como se fosse um chamado. Eu pensei: agora eu vou terminar. A toada estava pronta há uns dez anos. Quando eu vi a reportagem eu disse não, eu preciso falar sobre isso, mostrar quem são esses povos⁹⁵.

⁹² Para os *Enawenê-nawê*, os *yakaritis* são espíritos predadores habitantes do mundo subterrâneo, em contraponto a espíritos do mundo celeste. “Se os espíritos celestes guardam entre si uma razoável homogeneidade física, os espíritos subterrâneos podem assumir formas extremamente variadas, todas elas dantescas. São donos ou, pelo menos, intermediários da quase totalidade dos recursos encontrados na natureza, como o peixe, a madeira, os frutos e os cultivos (mandioca, milho etc.). (SILVA, 1998).

⁹³ A letra completa da toada, de autoria de Ronaldo Barbosa, segue aqui transcrita: “Yakairitis anunciam / Favorável sentença / Enawenê (nawê, nawê, nawê) / Ráááá / Enawenê (nawê, nawê, nawê) / Ráááá / Pelo canto, pela dança, pelos peixes / Pela súplica, sal da terra, fogo ardente / Desperte! Do reino frio conecte / Do mundo infame, ouça (ouça) O tambor ritmado / O choro da terra / Vem do chão / O som, a semente, o clã, o xamã, o apito / Chamem os espíritos! Todos preparados para a grande Lua / Todos preparados para a grande festa / Todos preparados para o grande ritual / Na caçauá os curandeiros (heia, heia, hei)/ Chocalhos nos pés socam o terreiro”.

⁹⁴ Os *Enawenê-nawê* são um povo de língua Aruak, da Amazônia meridional brasileira (SILVA, 1998).

⁹⁵ Entrevista concedida por Ronaldo Barbosa ao autor, em 19 de junho de 2019.

Este foi um dos muitos casos em que a toada definiu o ritual a ser apresentado na arena. Ou seja, em que o chamado “projeto de arena” é realizado a partir da trilha musical. Como destaca André Nascimento,

o galpão é um reflexo da toada. (...). Quando você recebe a toada no galpão, você tem todo um trabalho de contextualizar isso e materializar a toada para que quando ela seja cantada, essa harmonia aconteça na arena, você veja o que está sendo cantado. (...) Então essa relação [entre toada e trabalho de galpão] é simplesmente você receber a toada, conceber, transformar e materializar a toada para que você tenha esse processo harmônico de ver, cantar (NASCIMENTO, *apud* INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL, 2018).

Entretanto, a dinâmica de criação artística do Boi-bumbá de Parintins apresenta algumas transformações e adaptações, entre elas a encomenda de composições por meio do edital de toadas. A partir da gestão de Ericky Nakanome à frente do Conselho de Arte do Boi Caprichoso, foram introduzidas algumas modificações no processo de definição das músicas a serem compostas para a apresentação do Boi.

Em 2016, o festival estava em crise. As pessoas achavam tudo previsível. Quando nós entramos no Boi, fizemos essa proposta de mudança, mudamos a metodologia de escolha das toadas e de apresentação. Portanto, de 2017 pra cá eu tenho trabalhado de maneira diferente (...). A gente primeiro cria o tema, busca o sentido das três noites e vai pensando os quadros. (...) A lenda em si, a figura típica, o ritual, tudo acaba pedindo em si uma fórmula de situação musical. Mas isso não é algo rígido. Alguns compositores cedo já apresentam histórias ou obras (musicais) que nos impressionam. Então o cara é como um garimpeiro. Como ele garimpou aquela história que ninguém não viu, geralmente a gente pode abrir uma exceção e dizer “você vai fazer essa toada”. Da mesma que às vezes é uma simples história, e a toada é tão linda, que a gente faz a adequação. Então é um processo aberto. É um jogo de estratégia. A gente vai construindo uma dramaturgia, ao ar da espontaneidade, sem também sair do que a história pede, mas também aberto à estratégia⁹⁶.

Ou seja, se nos anos 90 e 2000 as toadas tinham um maior impacto sobre projeto de arena, pelo menos no caso do Boi Caprichoso, atualmente, o Conselho de Arte tem maior prerrogativa de manejar a narrativa do espetáculo. Assim, busca-se equilibrar o poder de determinar os quadros entre a dramaturgia pré-definida pelo Conselho e a trilha musical produzida pelos compositores. “A gente tenta hibridizar essa situação musical e a gente tenta chegar ao máximo que a gente pode ter de melhor”, comenta Nakanome⁹⁷.

Foi nesse contexto que Ronaldo Barbosa conseguiu emplacar a trigésima composição musical do item Ritual Indígena da carreira. Segundo o autor, a composição veio como um “chamamento ancestral,

⁹⁶ Entrevista concedida por Ericky Nakanome ao autor, em 21 de junho de 2020.

⁹⁷ Idem.

porque eu considero os *Enawenê* um patrimônio imaterial da humanidade. Eles são a prova viva da resistência cultural. Eu achei interessante essa ligação que o *Enawenê* tem com a terra, com a parte espiritual, ligado à natureza, essa coisa voltada para universos que aos nossos olhos não existem, mas aos olhos do *Enawenê* existem em camadas espirituais. No caso dos *yakairitis*: são espíritos que moram em camadas mais profundas da Terra. Num passado distante houve vários conflitos e o que restou aos *Enawenê* foi apenas oferecer ao *yakairitis* o que há de melhor, que é o peixe, que é o sal da terra, que é o canto. Restava apenas esperar uma sentença durante esses seis meses em que são feitas essas oferendas, para que os espíritos possam dar sua sentença. E de repente essas entidades chegam e dizem “continuem vivendo, *Enawenê*. Favorável Sentença pra você! Aceitamos a sua oferenda”. Eu tinha muito que falar sobre esse isso⁹⁸.

A transposição de elementos, visualidades e manifestações sensoriais do ritual *Yākwá* para letra e melodia (e sequencialmente para uma representação alegórica) apresenta-se inserida em um processo de conversão semiótica. A representação do ritual em linguagem artística opera, portanto, no campo do remanejamento de signos e elementos materiais e intangíveis da manifestação religiosa, festiva ou cerimonial convertida.

No caso do mito, a sua conversão semiótica em poesia acontece quando a dominante deixa de ser mágico-religiosa para tornar-se dominante estética; quando o mito deixa de constituir o funcionamento de códigos sociais e passa a ser linguagem significativa, ou uma prática significativa (LOUREIRO, 2007, p. 47).

A fala do autor sobre a transposição para a linguagem musical de um ritual tão complexo quanto o dos *Enawenê-nawê* revela alguns dos recursos poéticos utilizados no processo de conversão semiótica (mágico-religiosa para a poética) da composição da toada.

Eu tentei este ano fazer a narrativa mais teatral, vamos dizer assim, do que realmente ocorre. É tanto que eu começo a dizer “pelo canto, pela dança, pelos peixes”. Fala no sal da terra. E “conecte”! O pajé faz a conexão com eles. “Desperte”! Aí vem todo o desenrolar. O chocalho no pé marcando o chão do terreiro pra despertar e as flautas nasais uruais. Eles tocam a flauta nasal para alertar que é chegada a grande hora. Estão vindo com a sua pescaria, com as suas oferendas. E a taba se transforma numa grande festa⁹⁹.

O discurso de Ronaldo Barbosa ilustra como se dá o processo de tratamento poético da manifestação ritualística encenada na arena, propondo um jogo com a audiência. A execução do item Ritual Indígena nos bumbás, por meio da presença da narrativa cênica-musical e de elementos alegóricos, apresenta elementos performativos, gerados nos domínios do jogo e do ritual. Isto é, por meio da performance, estabelece-se “um comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo” (Idem). E esse jogo é gerado e retroalimentado e nas composições das toadas e nos recursos visuais que constituem a cena.

⁹⁸ Entrevista concedida por Ronaldo Barbosa ao autor, em 19 de junho de 2019.

⁹⁹ Idem.

Ou seja, partindo dos elementos presentes no ritual dos *Enawenê-nawê*, o músico busca transpor sentimentos, sensações, visualidades e sonoridades. A toada se converteu em trilha musical e expressão literária e melódica, dando a base sensorial para que o artista visual Algles Ferreira pudesse criar a alegoria, convertendo em imagens os elementos materiais e dramáticos do ritual descritos na toada. Assim, vamos mergulhar na poesia visual elaborada a partir da convergência de sonhos de artistas de diferentes linguagens: o músico e o alegorista.

5.6 A conversão alegórica

A escolha das alegorias a serem produzidas pelos artistas no galpão fica a cargo do Conselho de Arte. “A produção do conjunto das alegorias das três noites é distribuída entre diferentes artistas e a eles e a suas equipes é sempre atribuída publicamente a autoria de uma alegoria” (CAVALCANTI, 2012, p. 175). A ordem de apresentação só seria conhecida pelos artistas às vésperas do Festival. O Ritual “Favorável Sentença” poderia se apresentar em qualquer uma das três noites. “A ordem é que todos se preparem para se apresentar na primeira noite”, disse Algles Ferreira, revelando que “Favorável Sentença” já poderia estar pronta para estar na arena na apresentação de sexta, dia 28 de junho. Uma semana antes do Festival, os artistas receberam todo o roteiro e “Favorável Sentença” ficou sendo o Ritual Indígena da terceira noite. O sorteio da ordem de apresentação dos bumbás, realizado dia 22 de junho, determinou que o boi Caprichoso se apresentaria após o Boi Garantido na terceira noite, o que significaria que a alegoria do Ritual descrito neste capítulo seria a última a se apresentar no Festival de 2019. (Quadro 3)

Quadro 3- Roteiros de apresentação de alegorias nas três noites de exibição do Boi Caprichoso.

<u>ROTEIRO DE ALEGORIAS DA PRIMEIRA NOITE (28/06/2019)</u>		
TEMA: UM CANTO DE ESPERANÇA PARA MÁTRIA BRASILIS		
TEMA DA NOITE: MÁTRIA BRASILIS: DO CAOS À UTOPIA		
QUADRO	ALEGORIA	ARTISTA
1. ABERTURA	YÊBÁ, A DEUSA BRASILIS	MAG (LENILSON BENTES)
2. LENDA AMAZÔNICA	MURA-PIRAHÃ: TRÊS PRECES DE ESPERANÇA	FERDINANDO CARIVARDO
3. EXALTAÇÃO FOLCLÓRICA	FESTA DE UM POVO BRASILEIRO	GLAUCIVAN SILVA
4. FIGURA TÍPICA REGIONAL	O MATEIRO DA AMAZÔNIA	ALEX SALVADOR
5. RITUAL INDÍGENA	YANOMAMI, A CURA DA TERRA	JUCELINO RIBEIRO
<u>ROTEIRO DE ALEGORIAS DA SEGUNDA NOITE(29/06/2019)</u>		
TEMA: UM CANTO DE ESPERANÇA PARA MÁTRIA BRASILIS		
TEMA DA NOITE: NO BRASEIRO DA FÉ, ESPERANÇA É MINHA LUZ		
QUADRO	ALEGORIA	ARTISTA
1. ABERTURA	MÁTRIAS DA FÉ	ALDENILSON PIMENTEL E PAULO PIMENTEL
2. FIGURA TÍPICA REGIONAL / EXALTAÇÃO FOCLÓRICA	O SACACA DA FLORESTA / BOI DE ENCANTARIA	NEI MEIRELES
3. LENDA AMAZÔNICA	AS TRÊS PRINCESAS TURCAS ENCANTADAS NA AMAZÔNIA	MÁRCIO GONÇALVES
4. MOMENTO TRIBAL	CARUANA, A FÉ QUE VEM DAS ÁGUAS	ESTÊVÃO GOMES E MARLÚCIO BRANDÃO
5. RITUAL INDÍGENA	KALANKÓ – O CANTO PARA A JUREMA SAGRADA	KENNEDY PRATA
<u>ROTEIRO DE ALEGORIAS DA TERCEIRA NOITE (30/06/2019)</u>		
TEMA: UM CANTO DE ESPERANÇA PARA MÁTRIA BRASILIS		
TEMA DA NOITE: O BRASIL QUE A GENTE QUER REINVENTAR		
QUADRO	ALEGORIA	ARTISTA
1. FIGURA TÍPICA REGIONAL / EXALTAÇÃO FOLCLÓRICA	A CABOCLA LAVADEIRA / MESTRAS DO SABER POPULAR	MAKOY CARDOSO
2. MOMENTO TRIBAL	TEOKÁ, A TERRA TIRADA	NONÔCA ALFAIA
3. LENDA AMAZÔNICA	CAXIMARRO, AS TRÊS GUERREIRAS	GERECA PANTOJA
4. MOMENTO TRIBAL	DINAHÍ	JUAREZ LIMA
5. RITUAL INDÍGENA	ENAWENÊ-NAWÊ: YÁKWA, A FAVORÁVEL SENTENÇA	ALGLES FERREIRA

Na manhã do dia 15 de junho, cerca de 20 profissionais trabalhavam na confecção da alegoria “Favorável Sentença”, número maior se comparado ao início do processo, resultando em uma circulação mais perceptível de pessoas nesse espaço. Segundo Cavalcanti (2012, p. 177), “a preocupação com as espionagens e a rapidez da fase de acabamento tornam o trabalho nos galpões particularmente intenso às vésperas ou mesmo nos próprios dias de festa”. A estrutura foi dividida em cinco grandes módulos com cerca de seis metros de largura cada¹⁰⁰, a partir de um projeto realizado inicialmente por Algles Ferreira, quando ele ainda estava no Rio de Janeiro trabalhando no barracão do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. A ideia surgiu, segundo o artista, a partir de um sonho, depois de ouvir a toada “sem parar” durante dias seguidos. “Eu escutava a toada a todo instante. Um dia, então, eu consegui visualizar as cores e fui colocando tudo no papel”. Segundo o artista, cumprida esta etapa, era hora de entrar no galpão para iniciar os trabalhos.

Com predileção pela pintura e pelo desenho, Algles, que teve como um dos mestres o artista Juarez Lima, pôde “riscar” a própria alegoria, processo que geralmente é destinado a outro grupo de artistas, uma vez que, no calendário de preparação dos bois a maioria dos profissionais da ilha está trabalhando na construção de alegorias para os carnavais do Rio de Janeiro, São Paulo e outras praças. Mas Algles conseguiu completar a etapa a tempo de cumprir o calendário imposto pelo Conselho de Arte.

A respeito da concepção das criaturas e seres sobrenaturais distribuídos pelos módulos alegóricos, Algles explicou como chegou ao resultado apresentado no desenho e reproduzido na maquete.

Não existe uma visão catalogada, escrita pelos índios o que eles viam, né? Eles assimilavam aquilo. Tinha aquilo que ele assimilou e transformava aquilo. Lógico que têm espíritos. Espíritos que voam... espíritos da água, espíritos da terra, espíritos da água, porque imagina... da água tem caracóis, conchas, é um ser com cara de peixe, e aí vai o artista viajando um pouco¹⁰¹.

O depoimento de Algles dialoga com o conceito de *sfumato* como sendo a zona propícia à fruição do devaneio, a “zona difusa” (LOUREIRO, 2001, p, 47). É nessa região transitória que se manifesta o poder criador do artista diante do espanto, do alumbramento e da poesia que dão forma, cor e volume ao imaginário amazônico. Entretanto, toda essa cosmovisão expressa nas alegorias se apresenta como algo provido de referências visuais anteriores, de inspirações

¹⁰⁰ As alegorias em Parintins são construídas em módulos, que se unem ao entrar no Bumbódromo. Esse recurso se dá pela impossibilidade de entrar com as alegorias em módulo único, por causa do deslocamento durante o traslado dos galpões à concentração e também devido à estreita entrada na arena (8,5 metros).

¹⁰¹ Entrevista concedida por Algles Ferreira ao autor, em 19 de junho de 2019.

transculturais, isto é, de diversas manifestações artísticas convergentes, como veremos no capítulo seguinte.

Ao chegar a Parintins vindo do Rio de Janeiro em meados de março, Algles comandou a realização do desenho da alegoria (Figura 102), e, ao lado do alegorista Arthur Santana, a construção da maquete (Figura 103), etapa fundamental, segundo Algles, para a definição de proporções e dimensões das peças de escultura e outros elementos que darão volume ao conjunto.

Figura 102- Desenho artístico da alegoria “Yäkwa – Favorável Sentença”.



Fonte: CAPRICHOSO, 2019.

Figura 103: Maquete da alegoria “Yäkwa – Favorável Sentença”.



Foto: acervo Abias Ferreira.

Enquanto o projeto visual é materializado nas imagens acima, é desenvolvida uma síntese em forma de texto escrito a ser apresentado aos julgadores e à imprensa. Nessa publicação, o Ritual “*Enawenê-nawê: Yãkwa, Favorável Sentença*” é assim detalhado:

Os *Enawenê-nawê* acreditam que os rituais sagrados são essenciais para a manutenção do equilíbrio e da harmonia da natureza com o mundo espiritual, e na atualidade, movidos por esperança e gratidão, realizam o *Yãkwa*, cerimônia ritualística onde durante quatro meses (*sic*), em meio a cantos e danças sagradas, alimentam espíritos terrestres, os “*iakayreti*” e os espíritos celestes, os “*enore nawe*”, oferecendo-lhes mel, sal, mandioca e grandes quantidades de peixes, que na antiguidade eram conseguidas durante as grandes pescarias coletivas no rio Iquê, e atualmente, devido a sua escassez provocados pelo represamento dos rios em decorrência das construções de hidrelétricas, as oferendas somente acontecem após a compra de grande número de peixes para alimentarem os espíritos e estes em sua benevolência, permitirem através de uma favorável sentença, a continuidade da vida no mundo dos *enawenê-nawê*. O ritual acontece, presidido pelo pajé, aqui mantenedor da cultura ancestral imaterial, mensageiro da esperança, da vida e do ponto de equilíbrio fundamental na relação embrionária entre o mundo dos vivos e o sobrenatural” (CAPRICHOSO, 2019).

Nas figuras 104 e 105, podemos analisar comparativamente a visualidade da barragem construída pelos *Enawenê-nawê* e a reprodução alegórica executada pelos alegoristas parintinenses.

Figura 104- Os *Enawenê-nawê* constroem barragens e tecem cestas para capturar os peixes que serão oferecidos aos espíritos.



Fonte: Imagem captada do documentário *Yãkwá, o Banquete dos Espíritos*, produzido pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Direção: Virgínia Valadão, 1995.

Figura 105- No processo de conversão semiótica, a barragem é transposta para a alegoria, reproduzida em bambus naturais coletados nas cercanias do galpão.



Foto: João Gustavo Melo.

Via de regra, as alegorias do boi são construídas sobre bases utilizadas em anos anteriores. Esse foi o caso de “Favorável Sentença”, erguida a partir da base utilizada em 2018 pelo artista Kennedy Prata, no ritual “*Yanomami: Apocalipse Xamânico*”, cujo módulo central foi parcialmente destruído pelo fogo a dois dias da apresentação no Bumbódromo. Para Algles, o incêndio, ao contrário de uma herança malfazeja, era a oportunidade de renascer: “o Kennedy passou por essa fatalidade e todos nós sofremos muito. Mas agora é a vez da gente usar essa base e dar a ela uma nova história”. O Ritual dos *Enawenê-nawê*, representado pela alegoria, seria, portanto, o renascimento de uma estrutura alegórica que não “aconteceu” como deveria no ano anterior, segundo a visão do artista.

Um dos responsáveis pela ferragem, Kelson Matos, destacou a importância da filosofia de cooperação, solidariedade e cumplicidade entre os integrantes da equipe no processo de construção da estrutura e dos movimentos dos espíritos *yakairitis* e da cabeça do pajé. Valdelino Santos, o outro profissional responsável pela ferragem, informou que diferentes equipes ajudariam quando a alegoria estivesse se exibindo, daí a importância de escrever “legendas” em folhas de papelão em cada peça a ser movimentada na arena. (Figura 106)

Figura 106- Legendas em manivelas indicam que partes do corpo das estruturas de ferro serão movimentadas.



Foto: João Gustavo Melo

De forma diversa ao que é usualmente observado nos barracões das escolas de samba, a divisão de tarefas específicas nos galpões dos bumbás apresenta-se menos rígida. Terminado o trabalho, o ferreiro pode atuar na parte de adereços ou de pintura, dependendo da necessidade e da habilidade artística de cada um. Sendo assim, não foi difícil ver esses profissionais inseridos em tarefas como cortar palha, folhas e placas emborrachadas para compor os detalhes ornamentais das alegorias na reta final do trabalho. Formam-se, portanto, “redes elaboradas de cooperação (...), cujo trabalho é essencial para o resultado final” (BECKER, 1976, pág. 209).

Diferentemente das alegorias das escolas de samba, a madeira nos módulos alegóricos dos bumbás é usada apenas para forrar o assoalho sobre o qual acontecem as encenações, o que exige maior cuidado na execução da pintura de arte. As imperfeições e emendas são camufladas por meio de adereços ou disfarçadas pela iluminação especial da arena.

Depois de prontas, as estruturas em ferro que davam forma a troncos, pernas, pés, braços e mãos de monstros, do pajé e dos seres aquáticos foram revestidas com sacas feitas de fibras ou de ráfia, um material abundante da ilha, utilizados para o armazenamento de alimentos ou materiais de construção. Servindo como uma espécie de “pele”, essas coberturas receberam um tratamento especial de pintura de arte com tinta fluorescente, reagentes aos efeitos de luz do Bumbódromo (Figuras 107, 108 e 109). Pincéis, pistolas e baldes de tinta eram materiais presentes em grande quantidade no galpão, ao lado de tecidos em *lycra* que serviam para fazer as emendas nas articulações, permitindo movimentos mais realistas das esculturas.

Figuras 107 e 108- Escultura de ser aquático antes e depois da pintura de arte.



Fotos: Abias Ferreira e João Gustavo Melo

Figura 109- O alegorista Algles Ferreira pinta a oca de onde sairão os espíritos *yakairitis*.



Foto: João Gustavo Melo

Ao longo da etapa de finalização da alegoria, cada vez mais a diferenciação entre materiais sintéticos e naturais era colocada em segundo plano. Conviviam em um mesmo adorno palhas e folhas secas (colhidas de forma abundante em terrenos próximos ao galpão) com tecidos importados da China. Flores e folhas artificiais se misturavam a emborrachados industriais e hastes de bambu natural eram fíncadas sobre uma enorme base de papel-água, recurso utilizado para simular o brilho aquático da barragem dos *Enawenê-nawê*.

A conjugação de materiais para representar a paisagem natural e o imaginário indígena da tribo retratada tem impacto imediato no efeito estético da alegoria, na qual os elementos feitos com materiais naturais (palhas, cascas de árvores e sisal) representam o “real”. Aos materiais de brilho e tons de flúor, por sua vez, cabe a representação do misterioso, do intangível e do etéreo, como no caso dos *yakairitis*, os espíritos do “mundo infame”, do “reino frio”¹⁰², que emergem das profundezas para proferir a sentença aos *Enawenê-nawê* (Figura 110).

Figura 110- Espíritos yakairitis são representados em cores fluorescentes.



Foto: João Gustavo Melo

Com a maioria das peças já em finalização, Algles Ferreira passou a ter reuniões mais frequentes com a equipe. Uma delas aconteceu no dia 21 de junho, a uma semana da primeira noite do Festival Folclórico de Parintins, data em que o trabalho estava 90% concluído, segundo o artista. “Esse ano é o festival das equipes. Eles são verdadeiros guerreiros. Merecem nosso

¹⁰² Trechos da letra da toada “Favorável Sentença”, que descrevem o mundo de onde vêm os *yakairitis*.

respeito. A gente não pode esquecer: a gente não é ninguém sem esses caras”, enfatizou Algles, em meio a uma das diversas confraternizações que aconteceram às vésperas da apresentação.

A respeito de como se dá o cálculo das estruturas e a divisão de tarefas na hora da apresentação, Algles explicou:

Eu converso, “você vai liderar isso, vai liderar aquilo. Você vai ficar no (módulo) central”. Venho trazendo o módulo central até a marca que a direção de arena me determinar. Eles dizem: “Algles, bem aqui é o teu ponto”. Os portões do Bumbódromo têm oito metros e meio de largura. Geralmente os módulos têm seis metros de base. Às vezes ultrapassa meio metro aqui, ou ali, mas a base mesmo é de seis metros. Até mesmo a título de peso, se ultrapassar os seis metros, uma viga daquelas já dá uma oscilada. Ela faz uma barriga. Se você passar de seis metros, ela vai encostar no chão. Então tudo isso é calculado¹⁰³.

No transcorrer da semana do Festival, foram posicionadas as peças restantes da alegoria, de acordo com um cronograma feito pelo próprio Algles e compartilhado com a equipe. No domingo, dia 23, o Pajé Neto Simões esteve no galpão para realizar o teste com a serpente, elemento sobre o qual ele surgiria diante dos jurados. A visita foi sigilosa, restrita aos profissionais que cuidariam da operação. Nos dias seguintes, equipes de iluminação e de fogos de artifício estiveram na alegoria para instalar grande parte dos equipamentos de luz e pirotecnia. A dois dias do início do Festival, a alegoria estava praticamente finalizada, faltando apenas detalhes de decoração e encaixes que seriam realizados apenas na concentração. O grande ritual estava pronto para deixar o galpão depois de cerca de três meses de trabalho intenso.

5.7 Concentração e arena

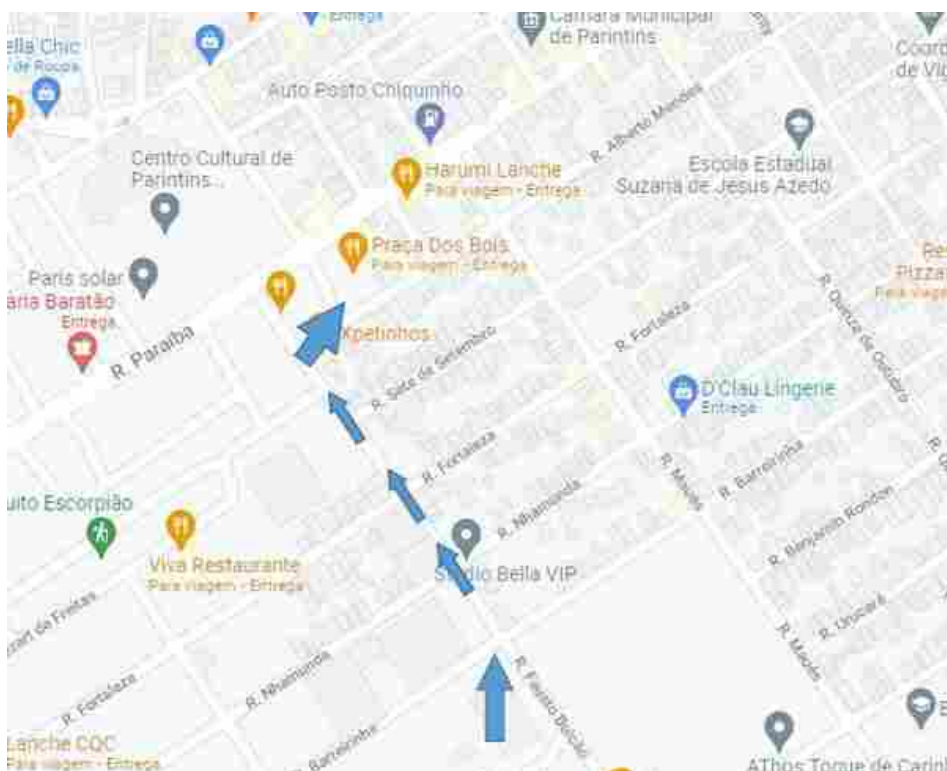
Ainda antes da saída dos módulos, um fator preocupou Algles: as roldanas que possibilitam o deslocamento da alegoria. Na primeira noite de apresentação dos bois, alguns módulos alegóricos tiveram problemas devido à quebra de parte dessas pequenas rodas de sustentação e rolamento, prejudicando o desempenho das alegorias na arena, que não “aconteceram” como o previsto. Algles fez revisão das rodas com a equipe, levando para a concentração algumas sobressalentes, caso houvesse necessidade. O problema, segundo ele, poderia ser detectado no percurso para a concentração e seria solucionado em tempo hábil.

¹⁰³ Entrevista concedida por Algles Ferreira ao autor, em 19 de junho de 2019.

“Mas sempre tem o imponderável, a surpresa do momento. A gente tem que minimizar isso”, disse o artista.

Mas outro contratempo prejudicou a saída dos módulos alegóricos em direção à Praça dos Bois, local destinado à concentração (Figura 111). Marcada para a tarde de sábado, o comboio foi adiado para a manhã do dia seguinte, faltando poucas horas para a apresentação da última noite. Tratava-se de um defeito na empilhadeira, equipamento indispensável para a retirada dos módulos do galpão. Mas por volta de 11 horas do dia 30 de junho, os cinco módulos e as esculturas que seriam encaixadas na concentração (Figuras 112 e 113) começaram a ser retiradas pelos *paikicés*¹⁰⁴, grupo formado por empurradores responsáveis pelo traslado das peças do galpão à concentração.

Figura 111- Mapa do traslado indicando o deslocamento do galpão do boi-bumbá Caprichoso até a Praça dos Bois.



Fonte: Google Maps. (Acesso em: 5 out. 2021)

¹⁰⁴ O termo *paikicé* é uma referência aos guerreiros da tribo *Munduruku*, conhecidos por cortarem as cabeças dos inimigos. No Garantido, os empurradores receberam o nome de *kaçauerés*, em referência aos guerreiros da tribo Sateré-Maué.

Figura 112- Área de concentração na Praça dos Boi tomada por peças alegóricas.



Foto: João Gustavo Melo

Figura 113- Visão da alegoria vista do alto da torre da Catedral de Parintins.



Fotos: João Gustavo Melo

Já com todas as peças alegóricas na Praça dos Bois, a operação mais complexa seria o encaixe da cabeça do pajé no módulo central da alegoria. Um guindaste elevou a peça a uma altura superior a 40 metros, sendo em seguida suavemente unida à estrutura que formava o corpo do pajé. A tensão entre técnicos e artistas era perceptível, especialmente após uma chuva moderada que caiu por volta das 16h. Às 17h30min, depois de mais de seis horas de operação, estava concluída a montagem da alegoria, sem qualquer tipo de dano à estrutura ou aos adereços.

Logo após a apresentação do Boi-bumbá Garantido, que abriu a última noite, teve início o processo de montagem do corpo de baile formado por integrantes da cênica a ser realizada na alegoria durante a apresentação do item Ritual Indígena do Caprichoso, último quadro com a presença de alegoria previsto no roteiro. Para os brincantes do Boi, este ato derradeiro da apresentação tem uma atmosfera que envolve emoções distintas. “A terceira noite do festival carrega sentimentos de ausência e ao mesmo tempo de alegria e de satisfação” (BENTES, 2018, p. 100).

Ainda no intervalo, Algles Ferreira repassou as últimas instruções sobre o comando de movimentos de cada um dos módulos, pedindo atenção de todos os envolvidos na articulação das peças (Figura 114).

Hoje nós temos um ritual com cinco módulos. A gente, mais do que ninguém, sabe como é a montagem: o módulo da lateral é aberto. Às vezes a gente entra muito eufórico e acaba esquecendo detalhes importantes. Vamos manter a tranquilidade, não vamos perder o foco com celular, mensagem... A hora é essa! A aposta foi muito grande em cima da gente. É um momento assim... muito importante [Algles se emociona e faz uma breve pausa]. Então a gente precisa focar no nosso trabalho. A gente precisa fazer um grande trabalho. A aposta é muito grande. Aconteceram várias coisas... aconteceu, aconteceu, agora é hora de esquecer. Nosso trabalho está muito bacana. Nós tivemos no trabalho inteiro com fé em Deus, Deus foi maravilhoso, conseguimos que nós tocássemos nosso trabalho, que a gente acabasse, deu tempo de a gente inventar as coisas. Agora é botar na arena. Vamos rezar um Pai Nosso pra confirmar. Ele vem nos abençoando¹⁰⁵.

Figura 114- Algles Ferreira, segundo à direita, repassa as últimas instruções à equipe, com mensagens motivacionais ao grupo a poucos instantes da entrada da alegoria na arena.



Foto: João Gustavo Melo

¹⁰⁵ Transcrição da mensagem de Algles Ferreira à equipe em 29 de junho de 2019, momentos antes da alegoria entrar na arena.

Por volta de duas horas após iniciada a apresentação do Boi-bumbá Caprichoso, os cinco módulos começaram a entrar no espaço cênico da arena. A pesquisadora Rafaela Gonçalves Freitas, que acompanhou os bastidores da montagem da alegoria para a dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Administração da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) sobre organização e criatividade das equipes de alegoristas do Festival, narrou em sua dissertação momentos angustiantes e imprevistos ocorridos minutos antes da entrada dos módulos na arena:

Quando o quadro cênico anterior que antecedia a apresentação da equipe foi levado a arena, um módulo ficou preso na concentração por conta do peso, com isso, uma multidão de empurradores tentaram deslocar para apresentação, houve uma demora para conclusão da montagem e, ainda durante a apresentação o quadro cênico ultrapassou o tempo programado. Novamente, com o peso dos módulos alegóricos a saída foi com muita dificuldade, e deixou a arena às 02:00hrs. (FREITAS, 2020, p. 111)

Apontamos aqui a diferença de percepção do espetáculo a partir da perspectiva do observador. Enquanto a pesquisadora testemunhava as dificuldades de deslocamento dos módulos, quem estava na arena não percebeu as dificuldades descritas. Isto é, aos olhos do público – eu, inclusive, por estar na arena para acompanhar a alegoria em ação – não são percebidos esses obstáculos enfrentados pela equipe.

Às duas horas e doze minutos de exibição, o apresentador¹⁰⁶ Edmundo Oran começou a recitar o texto que preparava a plateia e os jurados para o item Ritual Indígena. O início da toada, marcada por sons de flautas, cordas e tambores, foi a senha para o início da coreografia, da cênica executada pelos brincantes¹⁰⁷ e da movimentação das peças alegóricas. Efeitos especiais como fumaça, tecidos movimentados por ventiladores, fogos de artifício e iluminação estroboscópica começaram a ser acionados simultaneamente.

Transmutada em território *Enawenê-nawê*, a arena assistiu a uma sequência impressionante de elementos visuais sincronizados com a toada, entre elas a chegada dos *yakairitis*, os espíritos, que surgiram da parte inferior da grande oca central e em seguida giraram sobre ela por meio de um mecanismo de manivelas e estruturas de ferro operadas pelos artistas. Os monstros do submundo aquático e terrestre, além dos insetos que representavam os espíritos do ar, ganharam movimentos precisos, ao mesmo tempo em que um grupo de bailarinos (ou brincantes, na linguagem dos integrantes do Boi) executava no chão e sobre a

¹⁰⁶ O apresentador está para os bumbás assim como o corifeu está para os espetáculos do teatro grego. É a “pessoa encarregada de dar sentido às alegorias, tribos, rituais, e entrada de músicas, explicando aos espectadores do Bumbódromo o significado de cada item ou detalhe na apresentação” (AMARAL, 2001, pág. 78).

¹⁰⁷ Sobre a cênica dos brincantes do Boi-bumbá, ver BENTES (2018).

alegoria movimentos coreográficos e acrobáticos, comandados pelo diretor cênico Fabiano Baraúna Bentes. (Figura 115)

Figura 115- Alegoria em ação com os diversos elementos cênicos sendo acionados de forma simultânea.



Foto: Wigder Frota

A apresentação da alegoria, em pouco mais de cinco minutos de exibição, revelou na arena um espetáculo de potente perfil sinestésico, em que ritmo visual e desenhos melódicos se conjugaram de forma a impactar o espectador. Os sentidos passaram a ser preenchidos por um “bombardeio” de efeitos de luz marcado pelo toque da toada, em meio à monumentalidade das peças alegóricas em movimento. As pinturas fluorescentes das esculturas, ressaltadas pelo projeto de iluminação, ampliaram a atmosfera sobrenatural, na busca pelo efeito de maravilhamento extático sobre os presentes.

Após a finalização da toada, a serpente aquática surgiu entre o bambuzal da barragem cenográfica, com mais explosão de fogos de artifício, trazendo o pajé em plena execução de movimentos tribais. “Favorável Sentença” deu lugar à toada “Waiá-Toré¹⁰⁸”, tema do Ritual Indígena da noite anterior, que também serviu de trilha musical para apresentação do item Pajé na primeira e na última noite. Enquanto os módulos se desarticulavam rapidamente na arena,

¹⁰⁸ “Waiá-Toré” é uma toada de autoria de Ronaldo Barbosa Júnior, filho do compositor Ronaldo Barbosa, autor de “Favorável Sentença”.

as atenções se voltavam para a performance do Pajé Neto Simões, em sua derradeira aparição no Festival Folclórico de 2019.¹⁰⁹

Com a toada “*Waiá-Toré*” ainda sendo executada, dirigi-me apressadamente para a escura área de concentração para ver como seria a saída dos últimos módulos. Enquanto os *paikicés* conduziam com muita agilidade cada parte da alegoria, o som do Bumbódromo se espalhava pela Praça dos Bois, onde ecoava o agradecimento feito pelo apresentador Edmundo Oran ao grupo de empurradores, que respondeu de forma esfuziante com gritos e aplausos enquanto se deslocava pela área já plenamente tomada pelas alegorias apresentadas na última noite de Festival.

A equipe comandada por Algles Ferreira comemorava a apresentação. Isolado em um dos recantos menos iluminados da concentração, o ferreiro Kelson Matos estava de cabeça baixa, com as mãos sobre os olhos. Fiquei observando de longe a cena do artista em seu momento de catarse adiada pela adrenalina da apresentação. Ao me ver, Kelson me abraçou e disse repetidamente: “A gente vive para isso! A gente vive para isso!”. Naquele momento, o artista, em êxtase, deixou transbordar a emoção em forma de alívio e satisfação. Sentimentos revelados, por fim, em uma reflexão sobre o sentido que todo aquele trabalho de meses tinha sobre a própria existência.

Na segunda-feira, dia 30 de junho, as notas dadas pelos jurados foram apuradas pela comissão organizadora do Festival. Os julgadores deram o título ao Boi-bumbá Garantido. O tricampeonato do Caprichoso não veio, mas o item “Ritual Indígena” conquistou a nota máxima do júri, com três notas dez, a mesma pontuação obtida no item “Alegoria”. A frustração da derrota entre os artistas foi amenizada pelo reconhecimento a um trabalho que consumiu meses de sonho, planejamento, desgastes, sacrifícios pessoais e construção de laços de afetividades compartilhadas. O Ritual estava cumprido. A sentença foi dada. E revelou-se, enfim, favorável.

¹⁰⁹ Na narrativa do item Ritual Indígena, o pajé se apresenta como uma manifestação mítica para a resolução de um conflito aparentemente insolúvel apresentado na trama. O pajé, ou xamã, “seria o especialista por excelência a saber transitar entre as diferentes manifestações dos seres, seja por meio de uma capa/aparência animal, seja como sujeito que se dirige ao Outro na sua forma humana” (SEVERI, 2013, p. 12). Assim, o grande líder espiritual mantém similaridades com o aparecimento do deus *ex machina* nos espetáculos do teatro grego, cuja função na trama era igualmente dar fim a uma situação dramática sem solução imediata (conforme referência apontada no Capítulo 1 desta obra). O surgimento do pajé na cênica do boi, assim como no teatro clássico grego, é realizado de forma a surpreender, lançando mão da utilização de guindastes, peças móveis ou içamentos, apresentando ao público uma visualidade sobrenatural e apoteótica.

5.8 Conclusão

Acompanhar o processo de construção de uma alegoria do Boi-bumbá Caprichoso no ano de 2019 foi uma oportunidade singular de observar o fazer alegórico pelo outro lado do espelho. Familiarizado com a presença dos artistas de Parintins nos barracões das escolas de samba, pude perceber como os saberes desses profissionais aplicados no galpão do Boi Caprichoso se configuram em uma atividade que não pode ser separada da cosmogonia que envolve toda a poética do imaginário amazônico sob a luz de Paes Loureiro (2001).

Poética que se manifesta na memória afetiva dos artistas ao recordarem Irmão Miguel de Pascale, missionário italiano e formador artístico de vários “curumins”, cuja lembrança é acionada para buscar uma compreensão sobre os muitos talentos presentes na ilha. Recorrência que se manifesta de maneira imperativa para compreendermos as inspirações poéticas e estéticas que envolvem o fazer alegórico e que reverberam diretamente em suas criações, entre elas a alegoria “*Enawenê-nawê: Yãkwa, Favorável Sentença*”, objeto central deste capítulo.

Esta parte da pesquisa, obviamente, não pretende esgotar as muitas nuances da produção alegórica nos bois, uma vez que cada alegoria traz em si níveis diferentes de complexidades, singularidades e funções dentro da narrativa apresentada. Mas buscamos aqui refletir sobre aspectos que envolvem a questão plástica e visual, introduzindo aspectos definidores dessa visualidade, como a própria composição da trilha musical que inspirou a criação dos elementos presentes na alegoria.

Por fim, buscou-se fazer emergir impressões pessoais diante da alegoria no momento de seu “acontecimento”, isto é, quando todos os elementos visuais, de forma intensa, feérica, monumental e efêmera, foram postos em ação na arena, ao som da dolente toada composta por Ronaldo Barbosa. Os discursos, as reações e algumas minúcias da integração entre os profissionais foram fundamentais para tentar captar a aura emocional que envolve o “fazer” e o “acontecer” alegórico. Percurso que não seria completo se não se lançasse mão de um elemento que os artistas mais dispõem ao fazerem suas obras: o encantamento diante do mundo visível e invisível da floresta.

A alegoria em ação na arena, ao revelar-se em sua dimensão monumental, brinca com as proporções humanas, extravasando o pulsar do pensamento mítico: gigante, fluorescente, mítico, telúrico, emocional. Junção de diversas formas de expressão artística, cumpre a função de causar um alumbramento coletivo. A experiência partilhada e as reações dos espectadores tomam parte no espetáculo e passam a constituir a obra. O grito, o assobio, o aplauso, o espanto,

o arrepio compõem a cena em um jogo de retroalimentação dos sentidos marcados pela monumentalidade ativada em forma de maravilhamento extático.

Processo e ação, portanto, são dimensões do fazer alegórico que não podem ser evocadas separadamente da poética do imaginário amazônico. Se os artistas dos bumbás foram buscar no carnaval carioca a inspiração para a presença das alegorias como recurso narrativo, acabaram por estabelecer nesse trânsito uma série de adaptações consentidas e extravasamentos de sentidos pela forma surpreendente com que se apresentam na arena. O resultado é um espetáculo de grande impacto multissensorial nascido da criatividade e saber populares, em entrecruzamentos artísticos marcados por porosidades, trânsitos e diálogos com outras manifestações e novas tecnologias. Busca-se, assim, alcançar efeitos para os quais foram criadas as alegorias: despertar reações e impactos da ordem do emocional.

A última noite do Festival Folclórico de Parintins de 2019 reservou, durante a apresentação do Boi-bumbá Garantido, a aparição da alegoria “Sonhos de Liberdade”, no contexto da celebração folclórica encenada pelo boi vermelho. Criada pelas mãos do mestre Jair Mendes e de Vandir Santos, dois artistas de uma geração de pioneiros da arte do fazer alegórico parintinense, o elemento cenográfico que vimos em processo de construção no início deste trabalho revelou-se em apoteótica síntese todo o encantamento que permeia esta odisseia alegórica.

As esculturas apresentadas no gigantesco espaço cênico do Bumbódromo desvendaram-se diante dos olhos dos espectadores e trouxeram, entre diversas imagens, a do rosto do fundador do Garantido, Lindolfo Monteverde, e a dos vaqueiros que empunhavam nas pontas de suas lanças e figura do Cristo Redentor (Figura 116). Em meio a um intenso foguetório, foi mais uma vez selada simbolicamente a união entre o Carnaval e o Boi-bumbá, entre Rio de Janeiro e Parintins, entre as matrizes alegóricas que se encontram em festa nas muitas celebrações populares espalhadas pelo mundo e que naquele instante se cruzavam e se confraternizavam na noite derradeira do mês de junho.

Figura 116- Alegoria “Sonhos de Liberdade”, de Jair Mendes e Vandir Santos, que trouxe em uma grande escultura a imagem do fundador do boi-bumbá Garantido, Lindolfo Monteverde em meio a vaqueiros, garças e bois.



Foto: Wigder Frota

A possibilidade de trocas simbólicas e culturais, ocorrida entre resistências e negociações, conceitos presentes ao longo deste trabalho, revela-se uma fonte potente para compreendermos a dinâmica do fazer popular, que de maneira porosa e aberta às novidades que atraíam para si a atenção do público, explode em cores, sons e formas nas arenas e avenidas. Turbinado pelo impulso da competição que se dá entre as agremiações carnavalescas cariocas e na acirrada disputa entre os bumbás parintinenses, o estabelecimento desses intercâmbios se mostra como uma forma de retroalimentação cultural e fortalecimento de novas experiências estéticas. Influências que não são imunes a tensões e conflitos, conforme verificaremos no capítulo a seguir.

6 QUE BOI-BUMBÁ É ESSE? QUE CARNAVAL É ESSE?: REFLEXÕES TRANSCULTURAIS SOBRE FESTAS ALEGORICAMENTE ENTRECRUZADAS

Logo após a realização da 54ª edição do Festival Folclórico de Parintins, em 2019, que legou ao Garantido o 32º título de campeão da história do boi encarnado, o professor, artista plástico e escritor Simão Assayag publicou um artigo nas redes sociais, posteriormente reproduzido em veículos de comunicação da região, que trazia um título contundente e provocativo: “Quero ‘Minha’ Amazônia de Volta”. Estando entre os mais importantes nomes da história do Festival, Assayag é um dos idealizadores do formato “ópera cabocla”, instituído nas apresentações do boi-bumbá Caprichoso.

Assayag e os demais artistas idealizaram uma sequência dramática de quadros com um fio condutor a formar uma grande narrativa, subdividida em três subtemas, uma para cada noite de espetáculo. Em meados dos anos de 1990, especialmente entre 1994 e 1996, essa nova formatação na arena impulsionou o Caprichoso à conquista de um tricampeonato de grande impacto na história do Festival. Em 1996, foi criado o Conselho de Arte do Boi Caprichoso, composto por uma notável diversidade de artistas, antropólogos, músicos e pesquisadores dedicado “ao acompanhamento, planejamento e concepção artística no interior de ambos os Bois” (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018, p. 196). É importante frisar que alguns anos mais tarde, o boi Garantido criou a Comissão de Arte com a mesma finalidade do adversário, equalizando uma disputa marcada pela busca por um equilíbrio simétrico entre os bois. Assim, mesclaram-se os saberes acadêmicos institucionalizados com o conhecimento de mestres autodidatas, contadores de histórias, poetas ribeirinhos, lideranças indígenas, enfim, estava ali um recorte da diversidade da poética do imaginário caboclo (LOUREIRO, 2001) para a reconstituição de um imaginário amazônico na arena dos bumbás.

Segundo Palheta (2019), “desde que o vento soprou sobre as velas das embarcações estrangeiras, trazendo do velho continente os primeiros homens que utilizavam a escrita para registrar o que viam e o que viviam, as palavras cujos significados se inserem no campo da imaginação” (palavras como paradisíaca, infernal, encantada, santificada, lendária, mitológica) seriam dominantes para se referir a Amazônia (p. 37).

Em depoimento a Andreas Valentin e Paulo José Cunha, publicado em 1999, Simão Assayag admitia que o boi-bumbá poderia “perfeitamente prescindir de uma amarração histórico-folclórica”, e as lendas poderiam se fundir “livremente à história” (CUNHA e

VALENTIN, 1999, p. 147). Esse entrecruzamento entre lendas e fatos históricos estaria na mesma zona indistinta, vaporosa, que Paes Loureiro classifica como o já aludido *sfumato*, isto é, onde o mundo real se confunde com o suprarreal. Em suas palavras: “situando-se entre o impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, no *sfumato* poetizante que interpreta o real e o imaginário” (LOUREIRO, 2001, p. 86).

Na entrevista registrada no livro “Caprichoso: A Terra é Azul”, Simão Assayag explica que, nos anos de 1990, quando mandou construir alegorias de bergantins, representando as embarcações que trouxeram o conquistador espanhol Francisco de Orellana, houve muitas críticas, sob a argumentação de que tal visualidade não estava de acordo com a essência folclórica dos bumbás.

Estavam acostumados a ver curupira, jurupari, vitória-régia, iara... Mas hoje, depois de tantas representações, os meninos que assistem, a população que participa, todos sabem que houve um certo Orellana, que era espanhol, que construiu seus navios aqui: sabem de um tal de Carvajal, escrivão que teve um olho furado pela flechada de uma índia e tal. Era índia mesmo? Era uma amazona? As amazonas tinham um seio só, para atirar melhor a flecha? Aí, de repente, no meio da arena, a Cobra Grande entra no navio do Orellana e ninguém sabe mais onde acaba a história e começa a lenda. Isso é que é gostoso. Isso é que é folclore¹¹⁰.

Nessa mesma conversa, Simão Assayag também ponderava que o boi deveria manter “um pé no freio” em relação a algumas inovações. Ao falar do ritmo cada vez mais acelerado e dançante das toadas, aproximando-se da *Axé Music* baiana em voga nos anos de 1990, Assayag percebia uma certa resistência a essas influências externas. “Ultimamente tem havido um recuo, o que prova que a festa se autorregula¹¹¹”.

Por outro lado, conforme apontado no artigo “Quero Minha Amazônia de Volta”, o clamor de Assayag concentrava-se na manutenção do que ele considera características fundamentais do folguedo na festa do boi-bumbá, defendendo a ideia de que a Amazônia “fosse o limite geográfico e cultural do Festival Folclórico de Parintins”¹¹². Sem mencionar qualquer quadro específico apresentado na arena em 2019¹¹³ pelo boi azul, Assayag adicionou à argumentação exposta no artigo “Quero ‘Minha’ Amazônia de Volta” uma defesa contundente

¹¹⁰ Entrevista com Simão Assayag publicada em CUNHA e VALENTIN, 1999, p. 147.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Trecho do artigo “Quero ‘Minha’ Amazônia de Volta”, disponível em <https://www.fatoamazonico.com/quero-minha-amazonia-de-volta-simao-assayag/>. (Acesso em 21 dez. 2020).

¹¹³ Em 2019, o boi-bumbá Caprichoso apresentou o tema “Um Canto de Esperança para Matria *Brasilis*”, tendo como presidente do Conselho de Arte, o pesquisador e professor da Universidade Federal do Amazonas, Ericky Nakanome.

da restrição aos temas de cunho folclórico, centrados em temáticas de origem essencialmente amazônicas. Nas palavras dele,

costumes que não são nossos, que fiquem pra lá, maravilhosamente bem em outros espaços. As escolas de samba são mais amplas, têm suas regras. Elas podem desenvolver muito bem enredos que vão da Civilização Egípcia à Conquista do Espaço; dos protestos de natureza às mais diversas e, até mesmo o Boi-bumbá. Neste sentido, só lhe é cobrado a fidelidade do Enredo na apresentação do desfile. Aqui entre nós não vale a recíproca com o carnaval-Boi. Se isso vier acontecer, esvazia-se o Festival Folclórico de Parintins. Assistir nossa Festa é muito caro e, aí as pessoas vão preferir o original do Rio, Bahia e Recife¹¹⁴.

Há na declaração acima uma crítica não explícita em relação a quadros como “As Três Princesas Turcas da Amazônia”, apresentado na arena pelo Caprichoso na segunda noite de 2019. A Lenda Amazônica (item 17 no julgamento dos bumbás) trouxe uma alegoria, criada pelo artista Márcio Gonçalves, com minaretes, camelos, embarcações e grandiosos portais que se abriram para a travessia mística das três princesas turcas para o reino das encantarias amazônicas. Apesar do estranhamento com as imagens não habituais apresentadas na arena, a lenda estava fundamentada por meio do culto e da devoção a essas entidades em terreiros da região. “Sem nunca terem chegado ao seu destino na África, as princesas despertaram para o mundo real, na foz do rio Amazonas (ilha de Joanez), onde foram recebidas por uma anciã tapuia” (CAPRICHOSO, 2019).

Além da Lenda Amazônica das Três Princesas na Amazônia, na segunda noite de 2019, o culto à jurema sagrada manifestou-se na apresentação do item 4 de julgamento (“Ritual Indígena”), em que foi apresentado “*Kalankó* – O Canto para a Jurema Sagrada”, cuja alegoria foi criada pelo artista Kennedy Prata e equipe. A encenação do Toré, descrito como um “ritual indígena que reúne simbologia xamânica, danças cerimoniais e música” (CAPRICHOSO, 2019), exibiu simbolicamente elementos de uma manifestação sagrada da etnia *Kalankó*, que passou por um processo de desterritorialização do aldeamento em Brejo dos Padres (Pernambuco), e por uma “reterritorialização nos municípios de Água Branca e Alagoas, em Alagoas” (RIBEIRO, 2019, p. 12).

A abordagem do tema apresentado na segunda noite do boi Caprichoso exigiu muito mais que pesquisas iconográficas e referências visuais aos cultos apresentados na arena.

O respeito do boi-bumbá pelo tema foi tão grande que todas as entidades espirituais envolvidas na noite foram consultadas sobre a apresentação, dando autorização para que ela fosse realizada: sacerdotes de Belém e de Manaus realizaram jogos de búzios para que a espiritualidade dissesse o que seria necessário fazer para que o Caprichoso pudesse levar o tema para a arena. (NAKANOME e SILVA, 2021, p. 136).

¹¹⁴ Trecho do artigo “Quero ‘Minha’ Amazônia de Volta”, disponível em <https://www.fatoamazonico.com/quero-minha-amazonia-de-volta-simao-assayag/>. (Acesso em 21 dez. 2020).

O debate sobre novas temáticas ligadas à religiosidade e às culturas afro-diaspóricas e indígenas brasileiras na festa do boi-bumbá está presente, por exemplo, em recentes textos acadêmicos produzidos pelo presidente do Conselho de Arte do boi-bumbá Caprichoso, Ericky Nakanome e pelo professor Adan Silva. Para eles, a presença negra na Amazônia encenada no Bumbódromo não é uma mera “cópia carnavalesca”. Ainda segundo os autores, esse rumo temático “deve ser encarado como um ato de coragem e antirracista de uma arte que não se cala diante da opressão que marcou a sociedade brasileira e que não deixa incólume nenhum lugar por onde passa” (NAKANOME e SILVA, 2021, pp. 134 e 135).

As críticas de Simão Assayag a certos quadros levados à arena pelo boi Caprichoso em 2019, bem como a publicação de artigos acadêmicos destacando reflexões sobre as temáticas dos bois durante as apresentações, induzem-nos a refletir sobre disputas e tensões contemporâneas no Festival de Parintins¹¹⁵.

Se, para Assayag, a “carnavalização” do Boi revelou em 2019 reflexão e debate, em que as temáticas mais universais ao gosto das escolas de samba foram questionadas em sua manifestação na arena do boi-bumbá, acionamos agora o debate a partir de uma trama de caminhos entrecruzados em que as tensões presentes nas narrativas e nas alegorias apresentadas se mostram como potentes recursos visuais que unem duas festas separadas temporal e espacialmente.

Segundo Chartier (2004, p. 23), a festa é lugar “de um conflito em que se confrontam, ao vivo, lógicas culturais contraditórias”. A partir dessa perspectiva, analisaremos a seguir alguns entrecruzamentos entre manifestações populares e outras diversas referências culturais e artísticas, de forma a discutir tensões, trilhas estéticas e discursos acerca de possibilidades e interdições no boi-bumbá e no desfile de escolas de samba, aqui abordadas como festas alegoricamente entrecruzadas.

6.1 Branca de Neve e o Rei Salomão: tensões narrativas

¹¹⁵ No ano de 2018, a comissão de frente da escola de samba carioca Paraíso do Tuiuti, que trouxe a representação de negros escravizados sendo açoitados por um feitor e depois transformados em pretos velhos na Sapucaí, participou da primeira noite de apresentação do boi-bumbá Garantido. O grupo se exibiu como corpo de baile para a apresentação do item “Toada Letra e Música” da obra “Consciência Negra”. A introdução do número de dança trazida do carnaval carioca para o Bumbódromo gerou muitas discussões e controvérsias nas redes sociais.

Em diferentes épocas, debates públicos sobre a reserva de temáticas ditas “regionais”, “nacionais” ou “internacionais” também se deram em relação ao desfile das escolas de samba. Caso emblemático ocorreu ainda na década de 1930, quando a apresentação dessas agremiações carnavalescas buscava sedimentar sua identidade ligada ao conceito de pureza popular.

Denominados escolas de samba, esses grupos se diferenciariam dos ranchos, cordões e blocos não somente pelo novo ritmo (que, de todo modo, também já podia ser ouvido nos blocos), mas principalmente pela “pureza” de seus desfiles respondendo ao desejo de boa parte da intelectualidade carioca, que buscava uma expressão carnavalesca capaz de representar o povo brasileiro em sua “essência”, “tradicionalidade” e “inocência” (TURANO e FERREIRA, 2013, p. 73).

Tratamos aqui de uma época em que ainda se cristalizava um modelo do que seriam as escolas de samba, embora elas já tenham surgido com uma aura de “tradição” e “autenticidade” que cabia no sonho da intelectualidade da época. A busca pelo equilíbrio entre inovação e preservação das identidades originais legou um episódio interessante quando as agremiações carnavalescas surgidas nos morros poucos anos antes de se tornarem fiéis depositárias de um modelo hegemônico sobre o que viria a ser uma “verdadeira escola de samba”.

O fato se deu com a Associação Recreativista Escola de Samba (A.R.E.S.) Vizinha Faladeira, fundada no bairro da Saúde, zona portuária do Rio. A agremiação foi a vencedora do Carnaval de 1937, isto é, no quinto ano após o primeiro concurso oficial, ocorrido em 1932. Houve, porém, por parte dos julgadores, em relatório enviado à Diretoria de Turismo, a ressalva de que a Portela fora “a única que se apresentou conservando todas as tradições de uma verdadeira escola de samba, enquanto as outras se desviavam, consideravelmente, dessa finalidade” (TURANO e FERREIRA, 2013, p. 82). A observação do júri nos chama a atenção para um discurso sobre quais seriam os parâmetros de uma escola de samba “verdadeira” e “autêntica”.

Mas a grande peleja entre “tradição” e “vanguarda” alcançaria o ápice em 1939, tendo a Vizinha Faladeira como um dos personagens centrais, quando

aproveitando-se do lançamento do desenho animado de Walt Disney no ano anterior (e de seu relançamento em versão original em 1939), a escola apresentaria o enredo “Branca de Neve e os Sete Anões” desfilando com 400 integrantes, comissão de frente trajando terno de flanela e polainas, bateria fantasiada, carro alegórico com luzes e anões em volta da Branca de Neve (Idem, 2013, pp. 82 e 83).

Como “prêmio”, a Vizinha Faladeira foi desclassificada por “utilizar um tema internacional em seu enredo” (Idem, p. 86). No ano seguinte, 1940, em plena Segunda Guerra, mas ainda sem a participação do Brasil, a agremiação preparou o enredo “Um Carnaval para o Povo”. Revoltada com a punição de 1939, a agremiação em seu desfile na Praça Onze, exibiu-se por trás da comissão julgadora e apresentou uma faixa com os dizeres “DEVIDO ÀS

MARMELADAS, ADEUS, CARNAVAL! UM DIA VOLTAREMOS”. Promessa cumprida em 1990, quando a agremiação voltou a desfilar após cinquenta anos daquela noite de samba e protesto de 1940.

As tensões entre a dita “tradição” e as inovações quanto a abordagens de temas pelas escolas de samba ganhariam um capítulo semelhante no ano de 1975. Na ocasião, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro levou para a Avenida Presidente Antônio Carlos, então palco dos desfiles, o enredo “As Minas do Rei Salomão” (Figura 117). De autoria de Joãozinho Trinta, o tema tratava de expedições fenícias à Amazônia, patrocinadas pelo célebre rei Salomão. A fundamentação histórica e literária tinha como alicerce pesquisas sobre a pré-história brasileira, baseadas em obras do escritor e historiador Bernardo Ramos, do austríaco Ludwig Schwennhagen, e do autor francês Enrique Onffroy de Thoron. Segundo a narrativa apresentada pela agremiação, os fenícios haviam sulcado rios e terras amazônicas em galeras monumentais, estabelecendo contatos com etnias e extraindo madeiras e pedras preciosas que adornaram o suntuoso palácio do rei Salomão.

Figura 117- Alegoria dos Acadêmicos do Salgueiro, Carnaval de 1975: entre muitos espelhos, o destaque Jésus Henrique representou o personagem central do enredo, o Rei Salomão, acompanhado de suas concubinas. Um visual inédito, evocando o exotismo e a opulência no desfile das escolas de samba.



Foto: Acervo O Globo.

Na ocasião, o Salgueiro foi acusado por dirigentes de outras agremiações de estar infringindo o regulamento, datado de 1938, que determinava a proibição “de ‘histórias

internacionais, em sonhos ou em figuração¹¹⁶” (CABRAL, 1996, pp. 117 e 118). Na disputa acirrada entre as agremiações, certas proibições são trazidas à tona para desqualificar o tema ou outros aspectos apresentados em desfile por parte de uma agremiação. Foi o que aconteceu com “As Minas do Rei Salomão”.

Quando o enredo foi divulgado, instalou-se uma discussão que se estendeu até depois do carnaval. Grande parte da imprensa e dirigentes de outras escolas afirmavam categoricamente que o Salgueiro iria infringir o regulamento que determina que “os enredos devem ser sobre temas brasileiros. Não faltaram os mais radicais, que falaram até em impugnação (COSTA, 1984, p. 228).

Entretanto, podemos notar que a tentativa de desqualificação e proibição do enredo salgueirense não apresenta sustentação argumentativa, uma vez que há uma clara conexão com a chamada “pré-história” brasileira. Segundo Loureiro (2001, p. 417), há nessa lenda, assim como em outras, uma retomada do mito do Eldorado. “A terra das belas e bravas Amazonas ou Icamíabas é, ao mesmo tempo, um paraíso na terra e o lugar do outro, da riqueza sem fim”. Longe das recorrentes narrativas nacionalistas das escolas de samba, em voga por décadas nos desfiles, há em “As Minas do Rei Salomão” uma proposta de investigação sobre a exploração das terras originais brasileiras mesmo antes da invasão europeia nos territórios abaixo do Equador, ocorrida no Século XVI.

Tanto nos casos dos enredos da Vizinha Faladeira de 1939 e do Salgueiro de 1975, quanto do referido artigo de Simão Assayag de 2019, podemos observar uma certa perturbação de ordem quanto a tabus violados ou fronteiras simbólicas transpostas, visto que “culturas estáveis exigem que as coisas não saiam de seus lugares designados” (HALL, 2016, p. 157). Debates acalorados são estabelecidos, questionando ou reforçando paradigmas.

Os temas e enredos tornam-se, portanto, tanto nos bumbás como nas escolas de samba, um território movido de disputas. O que pode ou não ser abordado nas suas respectivas apresentações não raramente suscita discussões e controvérsias sobre “a verdadeira essência” dessas manifestações.

Potentes recursos discursivos, as alegorias vocalizam imagens a partir das narrativas criadas e apresentadas ao público tornando-se espaços de intensa negociação. Mergulhadas em polêmicas e controvérsias públicas, elas são pontos referenciais de entrecruzamentos e comentário visual (FOUCAULT, 2009). Um exemplo dessas referências entrecruzadas são as duas versões da Pietá, de Michelangelo apresentadas no boi-bumbá Caprichoso em 2019 e nos Acadêmicos do Salgueiro no Carnaval de 2018 (Figuras 118, 119 e 120).

¹¹⁶ Essa interdição seguia “a cartilha da exaltação nacionalista da Era Vargas em evidente tentativa de legitimar as agremiações” (SIMAS e FABATO, 2015, p. 22).

Figura 118, 119 e 120- As diversas versões da Pietá, de Michelangelo. A original, localizada na Basílica de São Pedro, no Vaticano; a alegoria da Pietá indígena, apresentada pelo boi-bumbá Caprichoso em 2019, de autoria do artista Nonôca Alfaia e equipe; e a Pietá negra, que que desfilou pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro no Carnaval de 2018, com o enredo “Senhoras do Ventre do Mundo”, de autoria do carnavalesco Alex de Souza.



Fontes: Reprodução e Wigder Frota (Pietà indígena e Pietá negra).

Aqui, abrimos alas para movimentos de fluxos e refluxos, resultado de entrecruzamentos, confluências e interações entre diversas manifestações e veículos culturais, conforme veremos a seguir.

6.2 Transculturalidade e processos alegóricos

Cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em meados de 1940, o termo “transculturização” surgiu como forma de analisar criticamente as dinâmicas de interação entre a

América Latina e outros territórios, sendo mais tarde utilizada para explorar questões relativas à cultura econômica entre periferias e centros (HERNÁNDEZ, 2004).¹¹⁷

O conceito pode nos ajudar na interpretação do fenômeno de entrecruzamentos entre carnaval e boi-bumbá por meio das alegorias. “A transculturação (...) é uma ferramenta teórica primária com a qual podemos examinar a dinâmica complexa implícita na interação entre culturas e a redefinição contínua dos contextos culturais que ela produz” (HERNÁNDEZ, 2004, pp. 11 e 12). Assim sendo, “transculturação” se distingue de “aculturação”, termo que implica imposições culturais unidirecionais.

A transculturação é concebida como um fenômeno multidirecional, em constante ação na cultura globalizada, de forma a desvendar as interações entre as relações culturais. Abrindo mão de uma visão hierarquizada de um fenômeno cultural sobre outro, o que interessa, em essência, é de que forma as culturas se afetam mutuamente.

Em processo de constante devir, o Festival Folclórico de Parintins e o desfile das escolas de samba são exemplos de como manifestações de cunho popular se entrecruzam das mais diversas maneiras, embora mantenham características próprias que as diferenciam em suas respectivas linguagens. Aqui, o que nos interessa especificamente é a questão alegórica. Por isso, daremos voz aos artistas que por meio do trânsito entre dois rios, o de Janeiro e o Amazonas, construíram caminhos de fluxos e refluxos transculturais, afetando de forma notável as duas festas.

6.3 Carnaval e boi-bumbá: fluxos e refluxos transculturais

A partir especialmente dos anos de 1990, o intercâmbio entre os artistas dos barracões das escolas de samba e os galpões de alegorias do boi-bumbá passou a se dar de maneira mais intensa. O ano de 1998, quando o Salgueiro apresentou um enredo sobre a cidade de Parintins e o duelo entre os bois, é um dos pontos de inflexão fundamentais nesse processo de união “que buscava fortalecer os laços simbólicos, artísticos e também mercadológicos” entre as festas “unidas pela capacidade de mobilizar paixões e instigar a criação de visualidades espetaculares”

¹¹⁷ Ortiz (1995) estabelece um contraponto lúdico (e alegórico, no sentido de dizer algo por meio de outros elementos) entre a cultura do açúcar e do tabaco em Cuba, a partir dos atributos contrastantes desses dois produtos, tais como: claro/escuro; doce/amargo; comida/veneno; vigília/sonolência, energia/sonho.

(SOUSA, 2018, p. 166). Ou seja, carnaval e boi-bumbá estavam cada vez mais unidos por elos que iam muito além de correspondências meramente artísticas, visuais, musicais e culturais.

Diversos artistas do Festival Folclórico de Parintins foram integrar equipes dos barracões das escolas de samba, mas quais os impactos desse intercâmbio nas duas festas? Um questionamento que abre espaço para apresentarmos alguns exemplos de como movimentos transculturais se dão entre boi-bumbá e carnaval de forma multidirecional com diversas inspirações estéticas que se entrecruzam e convergem para um elemento visual e narrativo de força capital para essas manifestações de origem popular: a alegoria.

6.3.3 Monstros, criaturas e quimeras na Sapucaí e no Bumbódromo

Ano 2003. Com o enredo “O Povo Conta a sua História: Saco Vazio não Para em Pé, a Mão que Faz a Guerra Faz a Paz”, concebido na esteira da implantação do programa Fome Zero, criado no primeiro ano do primeiro mandato do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, a Beija-Flor de Nilópolis sagrou-se campeã do carnaval carioca após quatro vice-campeonatos entre os anos de 1999 e 2002¹¹⁸. Tendo no comando artístico Laíla¹¹⁹, um dos mais vitoriosos diretores de carnaval da história, a agremiação da Baixada Fluminense entrou na Avenida dos desfiles trazendo muitas de suas alegorias com gigantescas esculturas articuladas, executadas por alegoristas parintinenses.

Na época, torcedores de outras agremiações e parte da crônica carnavalesca questionaram a opção estética da escola, ressaltando a presença de “monstros” em demasia nas alegorias, deixando o desfile com ares soturnos.¹²⁰ (Figuras 122 e 123) Entusiastas da estética parintinense, Laíla e a comissão de Carnaval nilopolitana não pouparam referências a quimeras

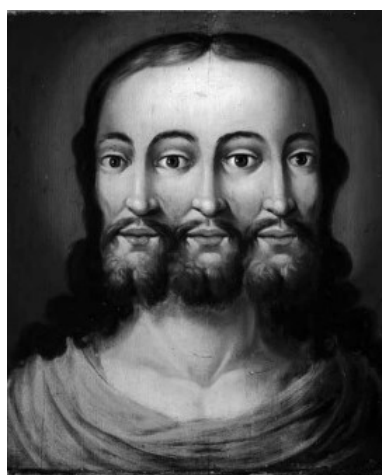
¹¹⁸ Para ilustrar a alusão ao novo governo, “na gravação do hino, Neguinho da Beija-flor fez referências explícitas à eleição de Luís Inácio Lula da Silva, meses antes. ‘Alô, Brasil! Agora sim, o povo está feliz’”. (MOTTA, 2012, p. 99).

¹¹⁹ Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, mais conhecido como Laíla, diretor de carnaval de escolas de samba como Salgueiro, Beija-flor de Nilópolis, Vila Isabel e Grande Rio, faleceu no dia 18 de junho de 2021, aos 78 anos, vítima da Covid-19. Além de Laíla, faziam parte da comissão de carnaval da Beija-flor de Nilópolis Cid Carvalho, Shangai, Laíla, Fran-Sérgio e Victor Santos.

¹²⁰ A presença nos desfiles de esculturas de seres híbridos e imagens quiméricas (Figuras 108 e 109) não era adotada exclusivamente pela Beija-flor, especialmente nesse período que compreende a virada da década de 1990 e grande parte dos anos 2000. Outras escolas apresentaram algumas dessas imagens em alegorias, mas trazemos aqui este exemplo como forma de ampliar as discussões sobre a tentativa de transposição desse recurso estético alegórico do Bumbódromo para a Sapucaí.

e criaturas híbridas nos carros alegóricos, que no enredo aludiam a passagens bíblicas entre o Gênesis e o Apocalipse, além de louvar personagens que “lutaram contra a força da opressão¹²¹”, como Zumbi dos Palmares, Tiradentes e Lampião, terminando a apresentação com uma homenagem ao recém-eleito Lula. “O presidente-operário – assumido torcedor da Beija-flor – passou na Sapucaí numa escultura imensa, no fim do desfile” (idem, p. 99).

Figura 121- “A Trindade”, obra do acervo do museu Carolino Augusteum, em Salzburgo (Áustria). Figuras correspondentes de divindades que se entrecruzam em imagens quiméricas reproduzidas alegoricamente.



Fonte: Anônimo. “A Trindade”, Século XVIII, óleo sobre madeira. Museu Carolino Augusteum, Salzburgo. (*In*: SEVERI, 2013, p. 29)

¹²¹ Trecho do samba de enredo da Beija-flor de Nilópolis (2003), de autoria de Betinho, Glyvaldo, J. C. Coelho, Luis Otávio, Manoel do Cavaco, Ribeirinho, Serginho Sumaré, Vinicius.

Figura 122- Imagens quiméricas¹²² marcaram presença no desfile da Beija-flor de Nilópolis no Carnaval de 2003, como no carro abre-alas, intitulado “A Dádiva dos Deuses”.



Fonte: liesa.globo.com (Acesso em: 12 ago. 2021).

Figura 123- Imagens quiméricas e criaturas sobrenaturais, recorrentes nas apresentações dos bois, estão presentes na segunda alegoria, “Apocalipse – a Ira do Criador”, da Beija-flor de Nilópolis, carnaval 2003.



Fonte: liesa.globo.com (Acesso em: 12 ago. 2021).

¹²² Sobre imagens quiméricas, trazemos aqui uma reflexão feita por SEVERI *et al.* (2013), presente na obra *Quimeras em diálogo: grafismos e figuração na arte indígena*. “O que é uma quimera? Há alguns anos (2003), um de nós propôs chamar assim toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes (um pássaro e um ser humano, uma serpente e um jaguar, ou um lobo e um leão marinho...), provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando ao mesmo tempo a presença destes seres diferentes” (Figura 121). (SEVERI, 2013, p. 11)

A dramaticidade das expressões de grandes esculturas, ampliada pela experiência da “robótica cabocla” parintinense, procurava dar movimentos à passagem dos carros alegóricos em cortejo pela Avenida, em contraposição às esculturas estáticas. Importante ressaltar que tais referências e reproduções imagéticas nas alegorias necessitam, por vezes, de um certo consenso por parte do público. A presença dessas imagens, recorrentes na apresentação dos bumbás, especialmente em módulos alegóricos alusivos aos itens “Lenda Amazônica” e “Ritual Indígena”, cerca-se de recursos de conversão alegórica de elementos que evocam o mistério e o mundo dos ocultos, onde o sentido da visão muitas vezes é interditado. Daí a recorrência a elementos do imaginário ou de referências a obras até mesmo da cultura *pop* ou cultura de massa, como veremos mais adiante. Dessa negociação, surge a possibilidade de transcender formas e reproduções quiméricas, híbridas, em proporções monumentais.

Mas como se dá a inclinação ao estranhamento pela utilização de imagens do sobrenatural diante da conversão alegórica da festa do boi-bumbá para o desfile das escolas de samba? Por que houve/há certa resistência a essa linguagem que se utiliza de monstros e seres híbridos nos cortejos? Lidar com imagens instáveis ou intermediárias em manifestações que apresentam uma certa dose de consenso estético, como no caso dos desfiles das escolas de samba e dos bois-bumbás, pode nos indicar alguns caminhos para reflexão.

Chegamos aqui ao ponto de recuperarmos o discurso de Simão Assayag, fio condutor deste capítulo. Ao exigir o retorno da “sua” Amazônia, Assayag propõe uma distinção entre carnaval e boi-bumbá, tema recorrente entre estudiosos e pesquisadores da festa parintinense. A partir da delimitação estética entre as duas festas, há que se criar uma fronteira simbólica de modo a manter nessas manifestações significados e identidades particulares, isto é, pontos de distinção. Assim, por exemplo, a profusão de seres híbridos, ditos “monstros” em alegorias carnavalescas poderá ser vista como elemento estético “emprestado” de outra manifestação cultural, violando tabus acerca da “pureza” identitária das escolas de samba, uma vez que há uma presença consagrada de tais recursos visuais em outra manifestação popular, no caso, o Festival de Parintins. Sobre o tema, Hall destaca que

o que desestabiliza a cultura é a matéria “fora de lugar” – um sinal de poluição, de transgressão de fronteiras simbólicas, de tabus violados. O que fazemos com a matéria fora de lugar é varrê-la, jogá-la fora, restaurar a ordem do local, trazer de volta o estado normal das coisas. As muitas culturas que “se fecham” contra estrangeiros, intrusos, estranhos e os “outros” fazem parte do mesmo processo de purificação. (...) A marcação da “diferença” leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal. (2016, p. 157)

Entretanto, mesmo em manifestações culturais mais estabilizadas indentitariamente, há um claro paradoxo entre a conservação dos elementos considerados “fundamentais” ou “fundantes” e a busca incessante pela inovação. Assim, algumas “licenças” são colocadas diante da “norma”, fazendo com que “a ‘diferença’ seja poderosa, estranhamente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural” (Idem). A busca pelo equilíbrio entre a novidade e a “tradição” torna-se, portanto, um campo de incessantes discussões.

A imagem quimérica (Figuras 124 e 125), por ser instável, híbrida e flutuante, pode produzir uma ideia ou uma imagem fora de lugar, caso não encontre um “encaixe” apropriado no discurso estético forjado ao longo de décadas das escolas de samba, inseridas no tempo/espaço carnavalesco. Constantes negociações entre manifestações que se retroalimentam são imperativas nesse cenário transcultural, que produz artistas a transitarem entre mundos festivos híbridos - e por que não dizer quiméricos? Os alegoristas do boi-bumbá, em atuação nas escolas de samba, são potentes agentes desse processo.

Figura 124- Imagens quiméricas, como o guerreiro Abaçai (Boi Caprichoso, Lenda Amazônica, 2011, terceira noite de apresentação) dão visualidade a aspectos do imaginário amazônico.



Foto: Aliomar Pinheiro

Figura 125- Alegoria “Criação Tupi Guarani” (Boi Garantido, Lenda Amazônica, 2005, primeira noite).



Fonte: acervo blog Cultura popular. (Acesso em: 22 set. 2021).

6.4 Inspirações e transculturalidades na obra de Rossy Amoedo

No ano de 1991, o alegorista Rossy Marinho Amoedo passou a integrar a equipe de alegorias do artista Juarez Lima no galpão do Boi Caprichoso, onde começou a desenvolver alegorias. Considerado artista de estilo arrojado e de obras marcadas pelo bom acabamento, Rossy passou a trabalhar nos barracões carnavalescos do Rio de Janeiro com mais regularidade no início dos anos 2000. Ele recorda um momento importante nessa virada na carreira: a visita de dirigentes, comerciantes e carnavalescos que anualmente iam a Parintins para acompanhar o que estava sendo apresentado no Festival pelos artistas dos bois Garantido e Caprichoso.

Em 2001, estive em Parintins uma comitiva do Rio de Janeiro. Vieram o Chiquinho, do Babado da Folia¹²³, o Laíla (diretor de carnaval da Beija-Flor de Nilópolis), na época um cara chamado Jorge Albano, que trabalhava na Viradouro, Cahe Rodrigues (carnavalesco), o Vicente Jorge, filho do Chiquinho, e mais umas pessoas. Naquele ano, o Laíla estava procurando algumas coisas diferentes pro carnaval da Beija-Flor e ele foi beber na fonte em Parintins. E aí naquele ano eu tinha feito uns tuxauas bem interessantes, e por ironia do destino, um dos tuxauas era um beija-flor. Era uma coisa bem transada pra época¹²⁴.

A partir desse encontro, o alegorista passou a dar expediente nos barracões das escolas de samba, onde atuou por mais de 15 anos. Ao longo desse período, Rossy trabalhou em diversas agremiações e se tornou um dos principais mediadores entre a arte alegórica de Parintins e o carnaval carioca. Nas palavras do artista, o modelo de concepção alegórica dos bumbás proporcionava soluções técnicas e visuais que poderiam colaborar com os desfiles carnavalescos.

A princípio, o parintinense chegou ao Rio por causa dessa questão do movimento (das esculturas), né? No início, eram articulações de escultura a gente acabou levando umas soluções de elevação e dobraduras pro carnaval. Porque a gente consegue botar uma escultura de 10 metros de altura pra chegar na Avenida. Para isso, a gente tinha que fazer um estudo do sistema de elevação e de encaixe para que aquelas peças cheguem até a Sapucaí naquela proporção. Coisas que o escultor, sozinho, muitas vezes não conseguia fazer. Tinha a escultura grande, mas não tinha a pessoa pra achar a solução para esse deslocamento. Já Parintins é moldada forma: são peças que estão escondidas e vão surgindo de algum lugar, precisam aparecer. Essa *expertise* foi levada por meio desse trabalho de serralheria, essa mão de obra em conjunto. Não funciona o serralheiro sozinho, não funciona o arte-finalizador, que é o cara que coloca a escultura sozinho, nem o pintor sozinho. É o somatório dessa mão-de-obra que dá esse resultado¹²⁵.

¹²³ Babado da Folia é uma loja de artigos carnavalescos, localizada no Centro do Rio de Janeiro.

¹²⁴ Entrevista realizada com Rossy Amoedo, realizada em 2 de junho de 2020, por voz, pelo aplicativo WhatsApp.

¹²⁵ Idem.

O depoimento de Rossy Amoedo¹²⁶ é revelador quanto a pontos de contato entre o bumbá e escolas de samba, não apenas em relação à visualidade, mas quanto à operacionalidade dos carros alegóricos e à gestão dos recursos técnicos para os traslados do barracão de alegorias localizado na Cidade do Samba, na Zona Portuária do Rio de Janeiro, até a Avenida. Mas para captarmos melhor as influências multidirecionais da concepção de uma alegoria criada por Rossy Amoedo para o Boi Caprichoso no ano de 2009, é preciso mergulhar mais a fundo no processo criativo do artista. Para isso, chamamos a atenção para a adesão a um estilo em voga na Marquês de Sapucaí nos anos em que o carnavalesco Paulo Barros passou a ter seus desfiles diretamente vinculados à utilização das chamadas “alegorias humanas”, recurso visual que chegou ao Bumbódromo com uma exibição impactante.

6.4.1 O despertar de Aiuri-caua

Na segunda noite de apresentação do Caprichoso, que levou para a arena do Bumbódromo o tema “Amazonas, onde o Verde Encontra o Azul”, o bumbá reservou para o último momento a exibição da alegoria alusiva ao item 17 (Lenda Amazônica), intitulada “O Despertar de *Aiuri-Caua*”. A narrativa girou em torno da figura de Ajuricaba, o guerreiro manaó que se atirou nas águas para não ser escravizado pelos colonizadores portugueses. Das profundezas do rio, Ajuricaba emergiria com um exército de guerreiros encantados¹²⁷. A toada que serviu de trilha musical para a execução da Lenda Amazônica na arena apresentava um trecho que reproduzia acordes da Quinta Sinfonia de Beethoven, aguçando a imaginação do artista Rossy Amoedo, que começou a criar a alegoria quando ainda estava trabalhando nas alegorias das escolas de samba para o carnaval de 2009.

Eu estava saindo de casa, indo pra Cidade do Samba, perto da época do carnaval. Fui ouvindo aquela toada... talvez tenha sido uma das poucas vezes na minha vida que eu consegui visualizar a alegoria pronta na arena. E tudo foi se encaixando. Levei o

¹²⁶ Rossy Amoedo não tem trabalhado na confecção de alegorias no Festival Folclórico desde 2016, e no Carnaval, desde 2017, tendo dedicado seu tempo e sua arte a outros projetos cenográficos na região Norte do país. Em 2016, participou da equipe de adereços da cerimônia de Abertura dos Jogos Olímpicos Rio-2016, ao lado de nomes como Andruca Waddington e Daniela Thomas, conforme veremos adiante. Anos antes, Rossy também havia integrado a equipe da Cerimônia de Abertura dos Jogos Pan-americanos Rio-2007, sob o comando artístico da carnavalesca Rosa Magalhães.

¹²⁷ Composta por Ronaldo Barbosa, a toada *O Despertar de Aiuri-Caua* narra a lenda do guerreiro Ajuricaba com os seguintes versos: Em sepulturas de águas / Cavadas no rio / Em chão de conchas quebradas / Ali, o sabedor do rio / Dono das pedras / Dono dos peixes / (...) Ajuricaba emergindo das águas / Ajuricaba com dez mil guerreiros.

Jamaica¹²⁸ pra Parintins, pra equipe, pra produzir o efeito de água. E a alegoria deu uma resposta muito maior do que eu esperava¹²⁹.

Cerca de trezentas pessoas subiram na alegoria para preencher os espaços destinados aos componentes, formando uma coreografia impressionante (Figura 126). Os corpos ocupavam suavemente uma gigantesca estrutura de ferro dividida em cinco módulos que se uniram aos olhos da plateia. Rossy explica que “não foi fácil arranjar tanto material humano (...). Como é que iria colocar trezentas pessoas em uma alegoria, pessoas subindo e descendo e a alegoria continuar leve? Eles tinham que subir já na arena, não poderia ser antes, na concentração. Mas enfim, conseguimos¹³⁰”. A alegoria representou o grande cemitério aquático onde habitariam os guerreiros de Ajuricaba.

Figura 126- Alegoria Aiuri-caua em ação durante apresentação na arena do Bumbódromo, com cerca de trezentos brincantes representando o encontro das águas dos rios Solimões e Negro, onde o guerreiro Ajuricaba jaz com um exército de encantados.



Fonte: Imagem extraída do vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-E_7Ti6PfsI. (Acesso em 13 abr. 2020).

O desafio da montagem e execução da alegoria aponta para uma das características que mais chamam a atenção no trabalho de Rossy: a ousadia. Para o carnavalesco Alexandre

¹²⁸ Jamaica é técnico de efeitos de água Gerson Silveira, do qual falamos no capítulo 4.

¹²⁹ Entrevista realizada com Rossy Amoedo, realizada em 2 de junho de 2020, por voz, pelo aplicativo WhatsApp.

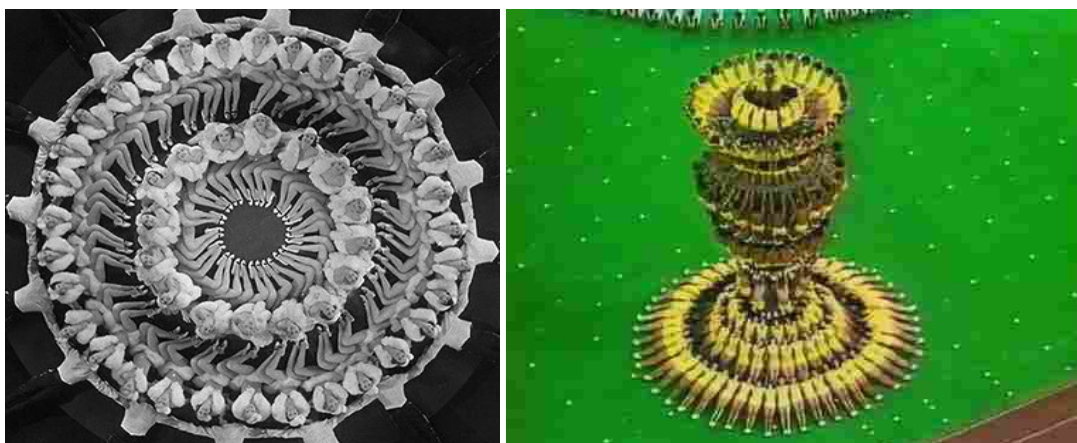
¹³⁰ Idem.

Louzada, experiente artista do carnaval carioca, que trabalhou com Rossy Amoedo durante mais de uma década, o alegorista mudou o perfil artístico do Festival ao lançar mão de estruturas inovadoras, a partir de um profícuo intercâmbio de ideias entre os galpões dos bumbás e os barracões das escolas de samba.

O Rossy ele sempre teve uma cabeça além do tempo real de Parintins. Ele dizia: “eu vim pra transformar Parintins”. E nessa transformação despertou o interesse de várias equipes para quererem trabalhar comigo, que eu transformava Parintins junto com eles. Eles levavam isso pra lá. E ficou esse bate-bola e cada vez crescendo mais e eles fazendo cada vez mais coisas inusitadas¹³¹.

Mas anos antes de o “Despertar de *Aiuri-Caua*” entrar em cena na arena do Bumbódromo, a avenida Marquês de Sapucaí, palco do desfile das escolas de samba cariocas, viu o despertar de um estilo de expressão visual cenográfica, as chamadas “alegorias vivas”. Tal recurso visual foi criado a partir de diversas referências de espetáculos e sequências coreográficas, como as superproduções no teatro e no cinema musical de Florenz Ziegfeld e Busby Berkeley (Figura 127), e das cerimônias de abertura e encerramento de Jogos Olímpicos (Figura 128). O efeito da massa de corpos humanos em movimentos sincronizados provoca no público uma sensação de organicidade sobre as estruturas estáticas que as compõem.

Figuras 127 e 128- Uma das torres humanas que marcaram a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Moscou, em 1980; Coreografia criada por Busby Berkeley em uma sequência em que corpos humanos desenham formas geométricas.



Fontes: Imagem extraída dos vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nwcavr6ChMY&t=33s> e <https://criticaretro.blogspot.com/2018/01/busby-berkeley-em-cores-busby-berkeley.html>. (Acessos em: 13 abr. 2020).

O Carnaval de 2004 foi emblemático para a consagração dos chamados carros vivos. A Beija-Flor de Nilópolis, campeã do desfile daquele ano com o enredo “Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa... que Alimenta o Corpo, Equilibra a Alma e Transmite a Paz”, dispôs

¹³¹ Entrevista realizada com Alexandre Louzada em 07 de julho de 2020.

componentes em estruturas vazadas de forma a compor as velas da embarcação dos colonizadores que desbravaram as terras amazônicas (Figura 129). Rossy Amoedo trabalhou na execução da alegoria e explica: “Era uma caravela em cima de uma tartaruga. E as velas eram humanas. (...) Por coincidência foi no mesmo ano do DNA do Paulo Barros¹³²”. Aqui, o artista do boi-bumbá destaca o impacto da concepção ousada do carro alegórico “Criação da Vida”, desenvolvido pelo carnavalesco Paulo Barros, para a escola de samba Unidos da Tijuca, que levou, naquele ano, o enredo “O Sonho da Criação e a Criação do Sonho: a Arte da Ciência no Tempo do Impossível”. (Figura 130)

Para Dias (2016), a alegoria da Unidos da Tijuca chamou a atenção pela “unificação dos movimentos” e “teatralidade dos gestos”. O autor explica também que “os carros vivos de 2004 obtiveram grande repercussão e criaram uma expectativa para os desfiles do ano seguinte. O carnavalesco respondeu a essa expectativa com um aumento considerável do número de componentes sobre as alegorias” (p. 110). No desfile de 2005, o conceito de “alegoria viva” migrou para o carro abre-alas, intitulado “A Tijuca nos Caminhos da Imaginação”. (Figura 131)

Figura 129- Carro abre-alas da Beija-Flor de Nilópolis no carnaval de 2004.



Fonte: <http://liesa.globo.com>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

¹³² Entrevista realizada com Rossy Amoedo, realizada em 2 de junho de 2020, por voz, pelo aplicativo WhatsApp.

Figura 130- Alegoria “Criação da Vida”, Unidos da Tijuca, 2004.



Fonte: <http://liesa.globo.com/>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

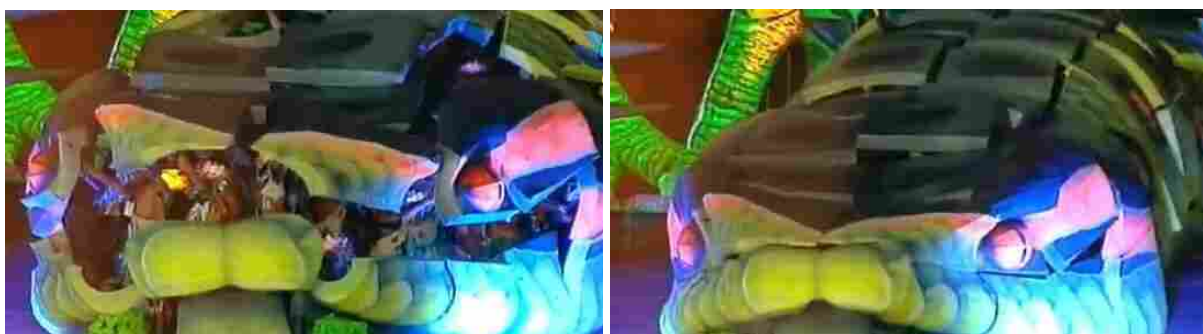
Figura 131- Carro abre-alas da Unidos da Tijuca, 2005, intitulado “A Tijuca nos Caminhos da Imaginação”, formado especialmente por componentes que movimentavam adereços.



Fonte: <http://liesa.globo.com/>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Percebe-se nesta retrospectiva de referências artísticas, expressas nas alegorias carnavalescas e dos bois-bumbás, uma série de recursos entrecruzados em um terreno de trocas, negociações, persistências e incorporações. Verificamos nos exemplos alegóricos aqui destacados (Figuras 132, 133, 134 e 135) a constituição do popular como algo dinâmico, mutável, que se adapta e se transforma ao longo do tempo.

Figuras 132 e 133- Os mosaicos¹³³ também são recursos utilizados pelo artista Rossy Amoedo para o Boi-bumbá Caprichoso. Em 2011, na segunda noite de apresentação, placas manipuladas por brincantes serviram como elementos para compor a boiúna, serpente mitológica presente nos contos dos caboclos ribeirinhos.



Fonte: Imagens extraídas do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=6gsBGL9V3C0>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Figuras 134 e 135- Destaca-se ainda a presença dos mosaicos como recurso estético utilizado pelo carnavalesco Paulo Barros no desfile da Unidos da Tijuca, em 2006, com o enredo “Ouvindo Tudo o que Vejo, Vou Vendo Tudo o que Ouço”.



Fonte: <http://liesa.globo.com/galeria/2006.html> (Acesso em: 13 mai. 2021)

¹³³ Especialmente a partir dos anos 2000, a utilização de mosaicos - peças que se unem para formar figuras - manipuladas por componentes, tornou-se um recurso recorrente nas alegorias das escolas de samba, com reverberação no Festival Folclórico de Parintins.

6.5 Circulações multidirecionais no processo de criação de alegorias

Se as alegorias vivas não se tornaram um recurso imperativo nas apresentações dos bois, outras inspirações constituem o repertório de artistas como Rossy Amoedo. Ele destaca a alegoria “Morceganjo” (Figuras 137 e 138), Lenda Amazônica apresentada em 2012¹³⁴, quando um filme lançado em 2009 (Figura 136) lhe deu a fagulha para a concepção de soluções técnicas e visuais de uma alegoria de grande complexidade.

Eu assisti ao filme Sherlock Holmes. Tem uma cena em que o personagem estava dentro da sala, acompanhando toda a reunião, camuflado em um sofá. Isso me deu uma ideia, em 2012, quando eu fiz a alegoria da Lenda Amazônica Morceganjo. Como é que eu ia esconder aquele bichão daquele tamanho todo? E a escultura tinha que ficar com a asa aberta, não podia fechá-la. Aí o que eu fiz? Eu deixei ele de cabeça para baixo, baseado em uma outra alegoria que eu fiz lá atrás¹³⁵. Só que o Morceganjo era o dobro do tamanho dos morcegos de 2007. E aí eu fiz uma pintura única. Quando ele estava de cabeça pra baixo, de asas abertas, eu pintei o Morceganjo de acordo com o fundo da alegoria, que era tipo uma caverna cinza. Quem olhava de frente a alegoria não via o morcego. E ele estava parado o tempo todo no mesmo lugar. Aí você vê essa coisa da fonte... é inexplicável a coisa. Essa sacada vem a todo momento, né?¹³⁶

Figura 136- “Sherlock Holmes”, de 2009, dirigido por Guy Ritchie. Em uma das cenas, a película traz o personagem interpretado pelo ator Robert Downey Jr. camuflado em um tecido estampado sobre uma poltrona vermelha.



Fonte: Imagem captada do endereço <https://www.youtube.com/watch?v=RIOWLUwAbbQ>

¹³⁴ O tema apresentado pelo boi-bumbá Caprichoso em 2012 foi “Viva a Cultura Popular”. O subtema da segunda noite, que contou com a Lenda Amazônica “Morceganjo”, teve o nome de “Amazônia de Muitos Amores”.

¹³⁵ Máscara de Aura, Ritual Indígena cuja alegoria foi feita por Rossy Amoedo, no Festival de 2007.

¹³⁶ Entrevista realizada com Rossy Amoedo, realizada em 2 de junho de 2020, por voz, pelo aplicativo WhatsApp.

Figuras 137 e 138- Alegoria Morceganjo, confeccionada por Rossy Amoedo e equipe, trouxe um morcego camuflado, de cabeça para baixo, com uma pintura semelhante ao restante da alegoria. Ao ser elevada, a escultura revelava o animal por meio de iluminação que refletia tons fluorescentes que davam contornos à peça.



Fontes: Imagens extraídas do vídeo publicado em <https://www.youtube.com/watch?v=22sdxC-9ntI> . (Acesso em: 17 mai. 2021)

O truque visual utilizado por Rossy Amoedo para camuflar o monumental morcego é revelador quanto às inspirações multidirecionais (toada-cinema-alegoria-técnicas de iluminação-escultura-movimentos-articulações escultóricas) de artistas que compõem o Festival Folclórico de Parintins e que atuam também no carnaval carioca. Outro exemplo é a alegoria apresentada pela Portela 2014, intitulada “O Despertar do Gigante” (Figuras 139 e 140), que representava as manifestações ocorridas na Cinelândia por ocasião dos protestos no Brasil, em 2013. A alegoria foi resultado da criação do carnavalesco Alexandre Louzada, tendo

a cooperação direta da equipe técnica de Rossy Amoedo. Louzada explica a origem da ideia de levar para a Avenida uma escultura de proporções gigantescas.

Aquele gigante da Portela foi um grande desafio. Eu vim de uma dinastia de gigantes¹³⁷, primeiro Simon Bolívar. A partir dele, fomos tentando crescer cada vez mais a figura. Aquele monstro saiu daquela propaganda do Johnny Walker. Das montanhas do Rio de Janeiro se levantando. Isso foi conversado pela Internet e foi criado lá em Parintins. O desenho, a arte gráfica por computador. Chegou antes deles mesmos aqui¹³⁸.

Figura 139 e 140- À esquerda, trecho da peça de propaganda veiculada no ano de 2011 em diversas mídias pela companhia escocesa de bebidas Jonnie Walker, em que monumentos naturais do Rio de Janeiro se transformavam em gigantes. À direita, a monumentalidade de elementos alegóricos e as novas possibilidades de movimentos na Avenida, com a participação de profissionais da festa do Boi-bumbá de Parintins no Carnaval, aqui observado nesta alegoria da Portela de 2014, “O Despertar do Gigante”.



Fontes: Reprodução da peça publicitária, disponível em <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI271490-16418,00-BRASIL+E+CENARIO+PARA+COMERCIAL+DE+UISQUE.html> e imagem extraída do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Fi0aCxS9h3E&t=2302s>. (Acessos em 6 jul. 2019).

A alegoria, inspirada na referida peça publicitária, e posteriormente exibida na Marquês de Sapucaí, é mais um dos casos em que aspectos transculturais se colocam em ação e resultam em um produto artístico de grande impacto. A recorrência a diversas inspirações em busca de formas a movimentos para surpreender a plateia e os julgadores leva bumbás e escolas de samba a buscarem diálogos com recursos estéticos e tecnológicos contemporâneos.

Outro exemplo desse intercâmbio de linguagens pode ser verificado tanto na Sapucaí, quanto na arena do Bumbódromo. Uma coreografia apresentada na abertura dos jogos olímpicos de 2008, em Pequim, no qual artistas circenses davam voltas em um gigantesco globo

¹³⁷ Alexandre Louzada idealizou, nesse período, alegorias com esculturas em tamanho maior que a média feita em outras escolas. Entre os exemplos citados estão a escultura de Simão Bolívar, para o enredo da Unidos de Vila Isabel “Soy Loco por ti América: a Vila Isabel Canta a Latinidade” (2006).

¹³⁸ Entrevista com Alexandre Louzada, realizada em 07 de julho de 2020, no barracão de alegorias da Beija-Flor de Nilópolis.

cenográfico (Figura 141), foi adaptada para o desfile das escolas de samba e para a apresentação do boi-bumbá Caprichoso (Figura 142). Responsável pela alegoria do item Ritual Indígena, intitulada “Ritual Gavião Ikolen – Nirvana Xamânico”, Rossy Amoedo contou com a participação de artistas do grupo carioca Intrépida Trupe para uma performance sobre a maloca revestida em palha. Na alegoria, os bailarinos representavam os espíritos que vagavam entre o mundo dos vivos e dos mortos, na visão do pajé, após inalar ervas psicotrópicas. Já em 2018, a Unidos de Vila Isabel, sob o comando artístico de Paulo Barros, trouxe a alegoria “Nas Voltas da Vila”, dentro do enredo “Corra que o Futuro Vem Aí” (Figura 143).

Figura 141- Abertura das Olimpíadas de 2008, em Pequim: bailarinos circundam o globo terrestre.



Fonte: Getty Images.

Figura 142- Boi Caprichoso 2010, a alegoria ritual indígena trouxe bailarinos da Intrépida Trupe, que desde a década de 1990 participavam dos desfiles das escolas de samba, em performances e coreografias circenses.



Fonte: Imagem extraída do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=df4hNcD9Geo>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Figura 143- Em 2018, a Unidos de Vila Isabel também trouxe os artistas da companhia carioca para compor a alegoria “Nas Voltas da Vila”.



Fonte: Imagem extraída do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pFqLDQkYwGk>. (Acesso em: 13 mai. 2021).

Como vimos acima, a abertura dos Jogos de Pequim em 2008 foi inspiração para alegorias no boi e no carnaval carioca. Destaque-se ainda como a participação de artistas parintinenses se deu também nas cerimônias olímpicas realizadas no Brasil. Esses eventos de repercussão mundial são espetáculos grandiosos, com quadros narrativos que apresentam a história, a cultura e a paisagem natural das cidades e os países que sediam o encontro esportivo.

Em 2007, a cerimônia de abertura dos jogos pan-americanos do Rio de Janeiro, sob a direção artística da carnavalesca Rosa Magalhães e do designer Luiz Stein, contou com a participação de artistas parintinenses como Rossy Amoedo e equipe. Com o tema “Viva Essa Energia”, foram apresentados os quadros “Energia do Sol”, “Energia das Águas” e “Energia do Homem”. Diversas esculturas articuladas de jacarés (Figura 144), serpentes, bois, borboletas, personagens do folclore como o cazumbá (figura presente na festa do bumba-meu-boi maranhense) e carrancas do rio São Francisco circularam o gramado do estádio do Maracanã ilustrando quadros alusivos à diversidade da fauna, flora e cultura brasileiras.

Figura 144- Um jacaré com movimentos da “robótica cabocla”, construído por artistas de Parintins, caminha sobre o gramado do estádio Mário Filho (Maracanã) na cerimônia de abertura dos jogos pan-americanos Rio 2007, realizada no dia 13 de julho de 2007.



Foto: Alexandre Campbell

Nove anos mais tarde, deu-se a participação de artistas do Festival Folclórico de Parintins na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016, integrados ao projeto desenvolvido pelo cineasta e diretor de criação Andrucha Waddington, e pela cineasta Daniela Thomas. Dançarinos da ilha amazônica fizeram parte do número “Pindorama”, no qual “linhas orgânicas, entrelaçadas, contam o nascimento da imensa floresta” (JOGOS OLÍMPICOS RIO 2016, 2016, p. 13). A coreografia em que indígenas traçavam elásticos que exibiam diversas

formas geométricas (Figura 145), entre elas ocas, assinada por Deborah Colker, contou com a participação do coreógrafo das tribos do Boi-bumbá Caprichoso, Erick Beltrão.

Figura 145- Na Cerimônia de Abertura Rio 2016, bailarinos de Parintins participaram do quadro “Pindorama”, que tratava da formação da floresta amazônica e da presença dos povos originários do Brasil.

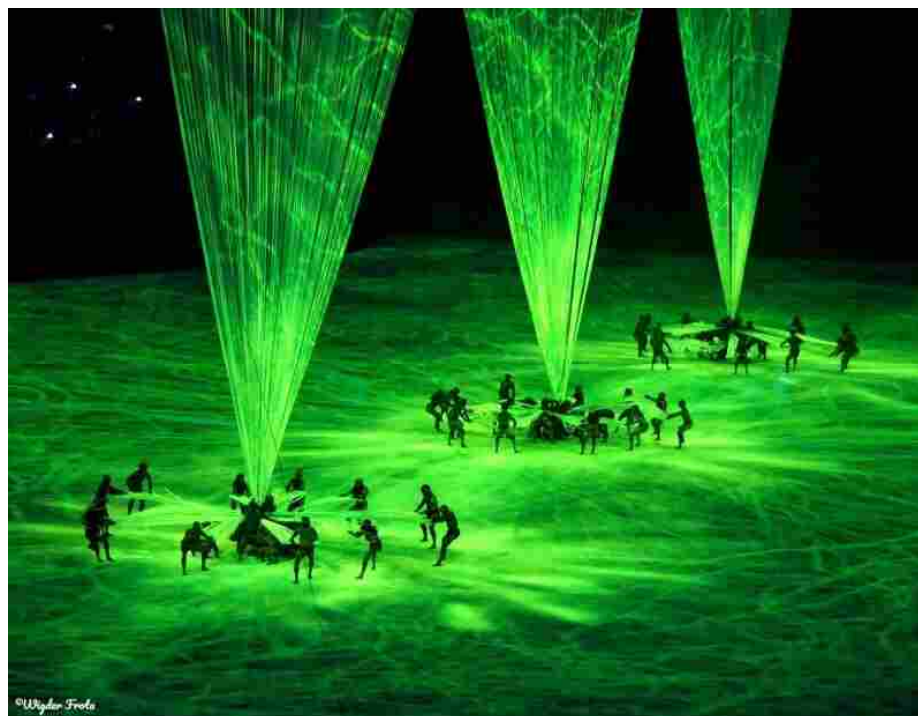


Foto: Wigder Frota.

Já Rossy Amoedo, cujo nome integra a lista oficial de produção de *design* no libreto da cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio como *Designer* de Adereços, trabalhou na construção dos efeitos especiais dos anéis olímpicos. O símbolo era formado por totens espelhados de onde surgiam folhagens, bem ao estilo do que Rossy Amoedo chama de “Cavalo de Troia”, ou seja, a aparição de um elemento surpresa. (Figura 146)

Uma das atividades foi desenvolver o projeto das folhagens dos anéis olímpicos. Não foi muito fácil. Nós passamos um mês e pouco para desenvolver o primeiro protótipo, o primeiro resultado. Primeiro passamos por uma série de testes para desenvolver os primeiros anéis. E foi um resultado muito bacana na nossa vida, né? E aquela solução ficou muito bem resolvida pro que eles queriam. E também fizemos as bicicletinhas que entravam com os atletas, com os países... Ali pra mim eu acho que foi o maior aprendizado em termos de execução, de montagem, de apresentação, foi algo muito bom¹³⁹.

¹³⁹ Entrevista realizada com Rossy Amoedo, realizada em 2 de junho de 2020, por voz, pelo aplicativo WhatsApp.

Figura 146- A formação dos Anéis Olímpicos teve a participação do artista Rossy Amoedo. Folhagens saíam de dentro dos totens espelhados nos quais os atletas depositaram sementes.



Fonte: Imagem extraída do vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=N_qXm9HY9Ro&t=3490s. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Após as cerimônias dos Jogos Olímpicos do Rio 2016, a mão-de-obra parintinense voltou para os barracões das escolas de samba. O intercâmbio entre a robótica parintinense e profissionais da área de movimentos hidráulicos, já visto com mais detalhes no Capítulo 4 (na criação da alegoria “Paraíso Coroado”, da Unidos de Vila Isabel 2019) também está presente no carro alegórico que detalharemos a seguir. Trata-se do carro abre-alias “A Serpente Encantada e Nossa Senhora da Grotá”, da Acadêmicos do Grande Rio, no Carnaval de 2017¹⁴⁰. (Figuras 147 e 148) As imagens mostram primeiramente a alegoria em fase de composição estrutural e, em seguida, como foi apresentada na Avenida. Rossy Amoedo, que participou, com sua equipe de Parintins, da execução dessa obra, explica como foi o desafio de elaborar soluções técnicas para os movimentos desse carro alegórico, classificado por ele como de grande complexidade.

Foi um trabalho em parceria com o Batista (da empresa Berg de movimentos hidráulicos). Teve seus problemas técnicos, por causa de excesso de repetição de movimentos. Repete, repete, repete... Você acaba saturando de alguma maneira os mecanismos. E acaba tendo problema. No desfile das campeãs, algumas mangueiras estouraram e a alegoria não funcionou em sua plenitude. No desfile das campeãs a gente foi isolando alguns movimentos para não colocar em risco a vida de ninguém. Mas no desfile oficial funcionou tudo normal¹⁴¹.

¹⁴⁰ O enredo da Acadêmicos do Grande Rio era “Ivete, do rio ao Rio”, sobre a cantora baiana Ivete Sangalo, assinado pelo carnavalesco Fábio Ricardo.

¹⁴¹ Entrevista realizada com Rossy Amoedo, realizada em 2 de junho de 2020, por voz, pelo aplicativo WhatsApp.

Figuras 147 e 148- Fase de construção e alegoria na avenida do primeiro módulo do carro abre-alas da Grande de 2017, que desfilou com o enredo “Ivete, do rio ao Rio”, em homenagem à cantora baiana Ivete Sangalo. As serpentes gigantes “engoliam” desfilantes na Avenida.



Fonte: Acervo João Torres



Fonte: g1.com.br.

No mesmo ano de 2017, a Beija-flor de Nilópolis desfilou com o enredo “A Virgem dos Lábios de Mel - Iracema”. Assim a escola explicava a proposta narrativa do desfile no livro abre-alas entregue aos julgadores:

Através de uma inspiração adaptada do romance indianista nacionalista de José de Alencar, a Nação Beija-Flor, na Aldeia Sapucaí, cantará / contará a história de amor

entre a índia nativa da América (anagrama de Iracema) e um branco europeu, o português Martim Soares Moreno e, por conseguinte, a história das nações Tabajara e Pitiguara, que povoaram o território e deram origem à Lenda do Ceará” (LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 2017, p. 307).

As referências, especialmente as alegóricas, apresentaram uma estética predominantemente parintinense, isto é, com grandes esculturas em movimento e utilização de cores mais vibrantes. O carro abre-alas é um exemplo. Com o pomposo título “À Luz do Panteão Indigenista, o Olhar Vigilante de Tupã”, a alegoria apresentava o deus supremo dos Tabajara como “a divindade que exhibe o seu poder colossal e a magnitude de sua energia, como sinal de alerta a todos aqueles que ousarem desafiar seus preceitos. (...) Ergue-se sob a forma de indomável guerreiro celeste, e irrompe o acalanto silencioso dos mortais” (Idem).

Em vários matizes de azul e branco, a escola procurou explorar as cores em tons que se amplificaram pela luz do amanhecer. O destaque central, Fran Sérgio, um dos integrantes da Comissão de Carnaval da agremiação, foi içado em cabos de aço várias vezes ao longo da passagem da escola, reproduzindo no espaço cênico da Avenida a aparição do item “Pajé” no Festival Folclórico de Parintins. (Figuras 149 e 150)

Figura 149- A aparição do destaque Fran Sérgio apresentou correspondências visuais com os içamentos do Pajé em diversos Rituais Indígenas apresentados pelos bumbás. É o caso do ritual “Canto do Xamã Kanamari”, apresentado pelo Boi Garantido em 2011, alegoria assinada pelo artista Júnior de Souza e equipe.



Fonte: Acervo Wigder Frota.

Figura 150- Ritual “Canto do Xamã Kanamari”, apresentado pelo Boi Garantido em 2011, alegoria assinada pelo artista Júnior de Souza e equipe.



Fonte: perfil Cultura Popular. (Acesso em: 13 mai. 2021)

A utilização de movimentos em esculturas e de outros recursos cenotécnicos, como a levitação de itens nas aelgorias, tem, por parte dos artistas parintinenses e cariocas, uma busca

incessante e inquietante. No desfile das escolas de samba e no Festival Folclórico de Parintins, muitas dessas experimentações são expostas anualmente ao olhar dos espectadores na Avenida e na arena dos bumbás. Alguns alegoristas buscam na fonte da cena artística contemporânea formas de narrar visualmente os enredos contados nas avenidas de desfiles ou os temas apresentados no Bumbódromo.

6.5.1 Os gigantes do Royal de Luxe

Como temos visto ao longo deste capítulo, ideias e tendências de diversas expressões artísticas circulam entre manifestações espetaculares, que se retroalimentam, produzindo novas significações. Além das referências entrecruzadas de grandes espetáculos, o desfile das escolas de samba também se utiliza de inspirações artísticas e recursos tecnológicos.

Em meados dos anos 2000, entre as escolas de samba, alguns carnavalescos utilizaram em carros alegóricos referências a obras como as do grupo de teatro de rua Royal de Luxe. A companhia francesa, criada em 1979 e sediada na cidade de Nantes, traz estruturas gigantescas em suas exibições. As apresentações utilizam monumentais marionetes, manipuladas aos olhos dos espectadores.

Além da França, o Royal de Luxe apresentou seus gigantescos cenários móveis em países como Chile, Alemanha, Canadá, Bélgica e Inglaterra. Os artistas utilizam como um dos recursos cênicos a manipulação das esculturas, interagindo com elas. Há também um sofisticado maquinário, como guindastes e equipamentos hidráulicos que auxiliam nas movimentações e efeitos especiais das obras.

Ao manipularem essas grandes estruturas como títeres, os artistas da companhia criam situações bastante peculiares, compondo uma narrativa dramatúrgica. A própria ação de puxar cordas e cabos faz parte da performance. A cena é composta por esses artistas, que manipulam aos olhos do público as grandes peças que caminham pelas vias das cidades, subvertendo a lógica mais comum que é a de ocultar quem opera os objetos articulados (Figuras 151 e 152).

Figura 151 e 152- As gigantes esculturas do grupo francês Royal de Luxe são movimentadas aos olhos do público pelos próprios artistas, compondo a obra encenada nas ruas das cidades em que a companhia se apresenta.



Fonte: www.royal-de-luxe.com. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Assim, os santos gêmeos Cosme e Damião (Figura 153), a boneca de pano Emília (Figura 154), o pássaro carcará que Maria Bethânia cantou (Figura 155) e São Jorge montado no cavalo (Figura 156) são algumas das mais famosas representações das alegorias carnavalescas que utilizaram o recurso de manipulação inspirada na concepção estética do Royal de Luxe. Assim como nas apresentações da companhia francesa, os articuladores compõem a cena, interagindo com a escultura.

Não é raro profissionais de Parintins serem os responsáveis pela execução das esculturas e movimentação de alegorias que apresentam soluções como essas. No caso da boneca Emília, o casal de artistas parintinenses Neide Lopes e Carlos Lopes esteve à frente da execução da alegoria, criada pelos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage. Lúdico, o estilo expõe uma linguagem mais teatral, conduzindo o público a participar de um jogo visual em que se confrontam as proporções monumentais das esculturas com as dimensões humanas.

Figura 153- Imagens de esculturas articuladas ao estilo Royal de Luxe: Alegoria: “Cosme e Damião, Patronos da Medicina” (Mocidade Independente, 2003).



Imagem extraída da transmissão do desfile, transmitida via YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=oLUEJaMCmD0&t=2159s>). (Acesso em: 13 mai. 2021)

Figura 154- Alegoria “Era uma Vez”, que trouxe, em primeiro plano, a boneca de pano Emília (Salgueiro, 2010), também no estilo Royal de Luxe.



Fonte: g1.com.br. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Figura 155- Alegoria “Voa, Carcará” (Estação Primeira de Mangueira, 2016).



Fonte: g1.com.br. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Figura 156- Elemento alegórico da comissão de frente da Estácio de Sá, representando São Jorge (Estácio de Sá, 2016).



Fonte: uol.com.br. (Acesso em: 13 mai. 2021)

6.5.2 Pop-Alegoria

Referências e inspirações como as obras do grupo Royal de Luxe que são levados à Avenida e à arena podem ter ainda inspirações recorrentes a outras obras da cultura *pop* ou de massa. Em 2018, o ritual “*Dowari*”, de autoria de Jucelino Ribeiro e equipe, apresentou na terceira noite de exibição do boi-bumbá Caprichoso, um ser fantástico, cujo efeito visual e movimento de abertura em pétalas na cabeça da escultura referências remetem ao personagem Demogorgon, criatura híbrida e aterrorizante que se popularizou em jogos de RPG (*Role Playing Game*) na série de ficção científica estadunidense *Stranger Things* (Figuras 157 e 158).

Figura 157 e 158- O monstro Demogorgon, do seriado *Stranger Things*, surge a partir do RPG de fantasia *Dungeons & Dragons*. A anatomia e os movimentos se assemelham a uma criatura que aparece ao final da execução do ritual indígena *Dowari*, de autoria de Jucelino Ribeiro e equipe. A cabeça da criatura se decompõe em quatro partes, revelando em seu interior uma imagem ainda mais misteriosa.



Fontes: Divulgação Netflix e Wigder Frota.

Em 2019, na segunda noite de apresentação do Boi-bumbá Caprichoso, o módulo alegórico criado pelos artistas Estevão Gomes e Marlúcio Brandão para a aparição do item cunhã-poranga apresentou correspondências visuais com a criatura do filme “*A Forma da Água*” (Figura 159). Dirigido por Guillermo del Toro, obra lançada em 2017. A escultura aquática foi confeccionada para a alegoria “*Caruana, a Fé que Vem das Águas*” (Figura 160) e é inspirada na criatura do filme. A descrição oficial do módulo consta na revista oficial do Boi-bumbá Caprichoso:

Vivem nos peraus das águas amazônicas, as energias azuladas, espíritos encantados chamados de Caruanas, forças poderosas que quando invocadas auxiliam os pajés caboclos nas pajelanças de cura. Foi ali que a paraense Zeneida Lima, aos doze anos

de idade, em uma viagem sobrenatural, envolta em uma teia de raízes mágicas, recebeu o sacerdócio da cura e na volta ao mundo real, relatou os mistérios e segredos do reino da encantaria dos Caruanas, espíritos de luzes, essenciais para a harmonia e o equilíbrio da vida aquática (CAPRICHOSO, 2019, p. 48).

Figuras 159 e 160- Correspondências visuais entre a criatura do filme “A Forma da Água” (2017) e da escultura do módulo alegórico “Caruana, a Fé que Vem das Águas” (2019).



Fontes: Divulgação Searchlight Pictures e imagem extraída do link <https://www.youtube.com/watch?v=EX1mZ2aj3rA&t=2017s>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

6.5.3 Arte cinética na Avenida pela robótica parintinense

Além de inspirações e referências à cultura *pop*, em filmes e outros produtos de comunicação de massa, nos últimos dois anos, artistas e obras da chamada arte cinética têm feito parte do repertório utilizado nas alegorias carnavalescas. Movimento surgido no Século XX, o cinetismo se contrapõe às representações estáticas na pintura e nas esculturas, por meio de ilusões de ótica em imagens calcadas em formas abstratas e obras experimentais, buscando movimentos

a partir de mecanismos acionados principalmente através de motores. Renunciavam aos “mil anos de desilusão” com aquela arte que sustentou o ritmo estático como o único elemento das artes plásticas. Para eles, na arte surgia um novo elemento rítmico como forma básica de percepção do real. A partir da data de publicação do Manifesto Realista, a palavra cinética foi empregada tanto por artistas como por críticos para indicar uma grande diversidade de obras. (PERISSONOTO, 2000, p. 6)

A arte cinética tem sido adotada como efeito visual dinâmico entre as escolas de samba. São obras que têm a participação de alegoristas parintinenses na execução dos mecanismos que compõem formas e estruturas articuladas nas alegorias. O movimento torna-se, além de um

efeito visual potente, recurso auxiliar na forma de narrar a mensagem expressa na alegoria, que condensa diversas linguagens em uma única obra.

Destacaremos aqui dois casos desse intercâmbio de linguagens e referências apresentados nos últimos carnavais. Em 2019, a alegoria que encerrou o desfile da Unidos do Viradouro, intitulada “A Fênix e o Renascer das Cinzas” (Figura 161), dentro do enredo “Viraviradouro”, de autoria do carnavalesco Paulo Barros, apresentou na parte traseira do carro uma peça com folhas de metal giratórias representando o renascimento após um período de revés.

Figura 161- Peça giratória executada pelo artista Nildo Parintins e equipe, responsáveis pelos movimentos nas alegorias da agremiação, que conquistou o vice-campeonato no Carnaval de 2019.



Fonte: <http://liesa.globo.com> (Acesso em: 13 mai. 2021)

A peça, que fechava o conceito do ciclo de morte/renascimento presente no enredo, faz referência ao trabalho artístico do norte-americano Anthony Howe, criador de esculturas movidas a vento que lembram criaturas submarinas e vórtices alienígenas. Com o auxílio de programas de *design* em computador, Howe simula a obra em ação e os efeitos visuais produzidos pelos movimentos das chapas de metal (Figuras 164 e 165).

Em 2016, o artista estadunidense assinou a pira olímpica dos Jogos do Rio de Janeiro (Figuras 162 e 163), cuja chama esteve presente tanto no estádio-sede da cerimônia de abertura, Mário Filho (Maracanã), como em frente à Igreja da Candelária, no Centro do Rio de Janeiro.

Figuras 162 e 163- Piras olímpicas instaladas no estádio Mário Filho (Maracanã) e na Candelária representaram o Sol, com movimentos provocados pela ação do vento, acionando esferas e pratos reflexivos de metal.



Fonte: Comitê Olímpico Rio 2016 e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Figuras 164 e 165- Obra Shidahiku (2017), de autoria do escultor cinético Anthony Howe.



Fonte: <https://www.howart.net/shindahiku-fern-pull>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

No desfile de 2020, realizado semanas antes da decretação da pandemia do novo Coronavírus pela Organização Mundial de Saúde, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, sob o comando artístico dos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, trouxe uma

solução mecânica inédita na Avenida para representar o bater de asas do grande símbolo da agremiação, a águia, que veio no contexto do enredo “Guajupιά, Terra sem Males”.

O mecanismo apresentou recursos de movimento e aerodinâmica referentes à obra do holandês Theo Jansen, autor de esculturas cinéticas formadas por estruturas de tubos de PVC, cordas, plásticos e tela, que ganham contornos de esqueletos ao “caminhar” por meio da ação dos ventos. A série *Strandbeest* mostra seres amorfos com impressionantes movimentos sequenciais, cujo intuito é simular os efeitos de um organismo em movimento (Figuras 166 e 167).

Figura 166- Obra intitulada Uminami, uma lagarta em formato de vela feita em 2018 e estruturada com tubos de plástico. A escultura cinética faz parte da série *Strandbeest*.



Fonte: <https://www.strandbeest.com/genealogy> (Acesso em: 13 mai. 2021)

Figura 167- Detalhe da estrutura em plástico que forma o esqueleto da lagarta “Uminami”.



Fonte: <https://www.strandbeest.com/genealogy>. (Acesso em: 13 mai. 2021)

Embora não utilize os mesmos materiais, a águia portelense versão 2020 realiza movimentos sequenciais, criando um efeito ondular, recurso mecânico recorrente nas obras de Theo Jansen. O parintinense Everdon Simas foi o alegorista responsável, junto com uma equipe oriunda da ilha amazense, pela execução dos movimentos das asas da águia. Em depoimento ao canal Portela TV¹⁴², Everdon destacou o processo de negociação com o carnavalesco Renato Lage, artista que vem adotando, em toda a carreira de carnavalesco e cenógrafo, “um estilo classificado como ‘limpo’, isto é, baseado na ‘economia’ de volumes, formas e cores”, utilizando muitos recursos de iluminação, “especialmente a luz vitrificada do neon, o que na década de 1990 legou ao artista o rótulo de carnavalesco *high tech*” (SOUSA, 2020, pp. 461 e 462). Segundo Everdon, “a águia foi um desafio grande para a gente, juntamente com o seu Renato, e tá dando certo e vai dar... já deu certo (...). Portela 2020 foi um desafio que o seu Renato lançou para a gente e se Deus quiser vai dar certo”. A alegoria que trouxe o símbolo portelense conquistou o prêmio Estandarte de Ouro, concedido pelo jornal O Globo, na categoria inovação.

Ao movimento robótico tradicional somou-se à força parintinense para a execução do efeito visual sequencial. Além de um motor que fazia girar o eixo central de onde se projetava cada parte das asas, havia também a mão de parintinenses para mover a estrutura, que simulou a sensação de sobrevoos da ave (Figuras 168, 169, 170 e 171).

¹⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=dzeo3oRGNm0>. (Acesso em 22 de abril de 2021).

Figura 168, 169, 170 e 171- Carro abre-alas da Portela na concentração e na Avenida: asas da águia foram concebidas a partir da inspiração de expoentes da arte cinética, como Theo Jansen.



Fonte: João Gustavo Melo e Site carnavalesco. (www.carnavalesco.com.br). (Acesso em: 14 jun. 2021)

Destaque-se, entretanto, que as citações e alusões advindas desses recursos cenotécnicos e visuais passam por um processo de ressignificação. Um determinado movimento pode em uma obra expressar uma figuração sobre alienígenas, formas orgânicas ou representações robóticas. Em outra, pode significar o renascer da vida, como no caso da Viradouro, ou o bater das asas da águia, como no caso da Portela. Na Avenida, as diversas inspirações aqui elencadas são utilizadas não apenas como meros recursos estéticos, mas como mecanismos narrativos. A alegoria torna-se, portanto, obra aberta a recombinações e experimentações que ganham sentido ampliado no momento em que é colocada em “ação”.

Referências multidirecionais em variadas formas de expressão artística fazem parte de um repertório que inspira e redimensiona o diálogo dos alegoristas com a cena contemporânea na Sapucaí e no Bumbódromo. Um processo de realimentação em diversas camadas transculturais, que instigam o processo criativo de mecanismos e soluções alegóricas presentes nos galpões dos bumbás e barracões de escolas de samba.

Não se esgotam aqui os fenômenos culturais multidirecionais que afetam o fazer alegórico no carnaval e no boi-bumbá. Mas ao longo deste trabalho, temos destacado alguns dos apontamentos que julgamos importantes a partir da visão aguçada dos artistas sobre o fazer alegórico por meio de diversas recorrências visuais e estéticas. Um manancial pleno de referências que não se esgota nos limites do possível.

6.6 “Meu” boi-bumbá, “meu” Carnaval!

A partir do artigo de Simão Assayag, “Quero ‘Minha’ Amazônia de Volta”, buscamos estabelecer alguns pontos de contato entre o Festival Folclórico de Parintins e o desfile das escolas de samba, e como essas duas manifestações se entrecruzam, por meio das lentes da transculturalidade, que apontam para referências multidirecionais a compor o campo da dinâmica cultural contemporânea. A criação de um modelo de “ópera cabocla”, com quadros temáticos que se entrelaçam, legou ao bumbá uma forma de expressão única, que tem nas alegorias um grandioso e fundamental veículo de expressão visual e discursivo.

Por mais que em algum momento haja intercâmbios carnaval e boi-bumbá por meio do fazer alegórico e outros entrecruzamentos, essas manifestações se diferenciam por diversas razões, tanto em relação às respectivas origens, quanto à forma de apresentação que foram sedimentando. De acordo com Juarez Lima, um dos alegoristas mais respeitados do Festival, que analisa as distinções fundantes entre os desfiles na Marquês de Sapucaí e as apresentações dos bois no Bumbódromo. “São metodologias diferentes. Lá você tem um enredo, uma história. Aqui são 21 músicas que você a degusta por vários sentidos (...). Até que a história do enredo, do conto, pode ter um certo alinhamento. Mas há um distanciamento. O espetáculo é diferente um do outro”¹⁴³. Diferentes, sim. Mas com alguns aspectos em comum.

Existem, sim, pontos de contato, que se constituem na própria dinâmica que afeta escolas de samba e bois-bumbás. Entre essas interseções, apontamos as alegorias como um dos principais recursos visuais que aproximam essas manifestações. Ao longo deste capítulo, destacamos alguns exemplos que ilustram esse entrecruzamento.

A concepção e a execução da alegoria referente à Lenda Amazônica *Aiuri-caua*, criada por Rossy Amoedo e equipe, apontam para um processo multidirecional de referências nas

¹⁴³ Entrevista realizada com Juarez Lima, em 13 de junho de 2019, no galpão de alegorias do Boi Caprichoso.

quais diversos recursos artísticos concorrem para a construção alegórica. Uma das inspirações para a idealização dos movimentos e da cênica, foi a toada composta para o quadro, que trouxe acordes da Quinta Sinfonia de Beethoven. O alegorista em questão inspirou-se no conceito de “carros humanos”, em voga nos carnavais da década de 2000, em criações que despertaram grande impacto junto ao público. Referimo-nos especialmente às idealizadas pelo carnavalesco Paulo Barros e seus carros alegóricos compostos de corpos humanos em movimentos sincronizados. Em suma, verificamos, em um só quadro cênico exibido na arena do Bumbódromo, uma culminância de multidirecionamentos artísticos: toada – Quinta Sinfonia de Beethoven – lendas amazônicas - escolas de samba – cinema - alegorias humanas. Cenas e referências entrecruzadas pela pulsão de buscar a adesão popular, que coloca manifestações como o carnaval e boi em um limiar entre a descaracterização temática e a reafirmação das suas gramáticas espetaculares.

Entre incorporações e negociações, manifestações transculturais que se entrecruzam como rios convergentes renovam suas águas por meio de tensões entre a brincadeira folclórica e o espetáculo inovador. Um choque de impactos notáveis sobre inspirações artísticas e discursivas, na busca pela adesão do público em nome da vitória de um bumbá sobre o seu rival.

Por fim, lançamos uma reflexão sobre novas abordagens temáticas: se são permitidas certas licenças para apresentar linguagens artísticas diversas adaptadas para universo dos bumbás, haveria um excesso no viés conservador quanto às temáticas abordadas, especialmente às concernentes às práticas mítico-religiosas, como o caso das referências aos cultos afro-ameríndios apresentados na segunda noite do Boi Caprichoso no Festival Folclórico de 2019? Ou a restrição a temas recorrentes no universo dos bumbás faz parte de um repertório original que constitui característica imutável e indiscutível no Festival Folclórico de Parintins?

Se na Amazônia cabe um universo inteiro, por que não o das práticas culturais e religiosas de povos historicamente silenciados, como o culto da jurema sagrada, trazida na segunda noite do boi-bumbá Caprichoso em 2019? Se pioneiros e idealizadores do espetáculo do boi-bumbá na arena, como Simão Assayag, reivindicam a “sua” Amazônia de volta, em oposição à apresentação de temas mais universais cantados pelas escolas de samba, resta-nos perguntar: que Amazônia é essa? Que carnaval é esse? Em constante processo de transformação, qual seria a face “primordial”, o “mínimo essencial” dessas manifestações? Ao refletir sobre esses questionamentos, recuperamos aqui uma reflexão (sem registro oficial) atribuída à atriz, pesquisadora e produtora cultural Tereza Aragão: “A escola de samba verdadeira (ou o boi-bumbá verdadeiro) é a primeira que o sujeito viu”.

O processo de autorregulação das festas, especialmente as que envolvem competições, rivalidades e disputas passa por constantes discussões sobre inovação *versus* descaracterização. São essas tensões que mantêm as festas vivas, dinâmicas, em constante transformação, conectadas com debates contemporâneos, equilibrando-se entre a aderência a modismos artísticos e a busca pela “essência”, “tradição”, absorvendo novidades abraçadas por um relativo consenso popular e, ao mesmo tempo, rechaçando ou expurgando ideias fora de lugar. Nessas águas de muitas complexidades e contradições, flutuam as alegorias. São embarcações que navegam ao sabor do vento. Mas nunca sem rumo.

CONCLUSÃO: TRANSFORMAÇÕES E IMPERMANÊNCIAS ALEGÓRICAS EM RIOS QUE NUNCA CESSAM DE FLUIR

Pouco antes da saída dos módulos alegóricos do boi-bumbá Caprichoso para a concentração na Praça dos Bois, em 24 de junho de 2019, a quatro dias do início da disputa na arena contra o boi Garantido, o artista Juarez Lima comandou o comboio alegórico da agremiação azul e proferiu um discurso de forte carga emocional, tendo à frente uma escultura de cerca de dois metros do Cristo Redentor.

Na fala motivadora, diante de outros alegoristas, torcedores, dirigentes e empurradores das alegorias, Juarez fez uma exortação a toda a nação do boi Caprichoso, exaltando o poder da fé em Nossa Senhora do Carmo, padroeira de Parintins. Em um determinado instante, dirigiu-se à referida imagem do Cristo Redentor, um dos símbolos da cidade que acolheu os artistas parintinenses. “Eu queria fazer uma oração a ele, Cristo Redentor, que há trinta anos recebeu todos nós que fomos fazer o intercâmbio. Nos recebeu de braços abertos, como hoje ele recebe todos que vêm para Parintins¹⁴⁴”.

A primeira imagem e as primeiras palavras destacadas no corpo desta tese também se referiam à imagem do Cristo de braços abertos, tal qual no topo do Corcovado. O decano entre os alegoristas dos bumbás, Jair Mendes, artista do boi Garantido, também dedicou uma das imagens esculpidas nas lanças dos vaqueiros, ao famoso monumento carioca, conforme destacado na introdução desta tese. Isto diz muito sobre os alegoristas e a relação deles com a cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, com o carnaval carioca. Um intercâmbio que desde meados dos anos de 1990, ou seja, de origem relativamente recente, vem provocando entrecruzamentos com impactos diretos na visualidade alegórica das agremiações carnavalescas e dos bumbás, tanto pela adoção de esculturas e peças alegóricas articuladas, como pelos processos de elaboração e condições de produção nas duas formas de festejar.

O desenvolvimento desses mecanismos, que têm o movimento, a articulação de peças e as transformações como bases essenciais, isto é, como uma espécie de filosofia artística seguida de forma quase que obsessiva, representou nos anos de 1990 e início dos 2000 um recurso estético na busca incessante pela novidades das alegorias carnavalescas. Movimento, aliás, que é a tônica desta pesquisa. Deslocamentos, migrações, viagens são essenciais para se melhor

¹⁴⁴ Trecho do discurso proferido por Juarez Lima, em 24 de junho de 2019. Disponível no perfil da rede social *facebook*. Link: <https://www.facebook.com/boibumbacaprichoso/videos/392753038299012>. (Acesso em: 14 jun. 2021).

compreender as inspirações e motivações desses artistas. Movimento é transformação. Constitui elemento fundante nesses processos que, entre tensões, negociações, concertações e adaptações, resultados de uma série de contingências, têm se sedimentado entre os bumbás e o carnaval.

O movimento de fluxo e refluxo do fazer alegórico encontra uma série de fatos provocados e ocasionais que concorrem para a criação das condições para que a alegoria seja elemento central desse encontro de águas. Esta pesquisa buscou descrever e analisar os processos e resultados dos chamados entrecruzamentos alegóricos. Por isso, a opção de capítulos que se estruturam como artigos autônomos que tiveram como base a hipótese, baseada nas reflexões de transculturalidade e com referenciais dos estudos culturais, de que a presença dos artistas de Parintins impactaria visualmente a festa carnavalesca, bem como a estética das escolas de samba se reflete, em alguma medida, na apresentação dos bumbás na arena, resultando em transformações em ambas as manifestações.

O que verificamos no desdobramento dos capítulos é que as mudanças, as transformações e o olhar sobre outras manifestações confluem no fazer alegórico. Mas essa “intercambialidade” de técnicas, processos e referências entre alegoristas não é suficiente para provocar rupturas definitivas nas estruturas de ambas as festas, embora acabem por criar condições de porosidade demonstradas ao longo dos capítulos aqui apresentados. Ao contrário, elas acontecem de modo paulatino, com freios e contrapesos, dadas as condições de produção, limitações técnicas e certas reservas quanto à interferência visual dos bumbás sobre agremiações carnavalescas, bem como das escolas de samba em relação ao Festival Folclórico de Parintins. Ou seja, as festas se autorregulam, mas buscam, de uma forma ou de outra, misturar as águas até o limite a não se perderem nos cursos dos seus rios.

A presença desses cenários caminantes – nomeadas alegorias, carros alegóricos e suas correspondentes semânticas - em diversas manifestações de cunho político, religioso, militar, ritualístico, festivo, dramático, como poder narrativo e encantatório, é algo relevante para entendermos esses fenômenos. Produzem narrativas, discursos e processos com impactos significativos no imaginário e nas técnicas de concepção desses elementos visuais. Expressam ideias abstratas por meio de imagens. Entrecruzam saberes. Mobilizam artistas. Intercambiam técnicas. Produzem sentidos.

Deste modo, ao tratar dos movimentos de fluxo e refluxo entre carnaval e boi-bumbá, buscamos refletir sobre o papel das alegorias como elementos fundamentais nesse processo. A adoção dos carros alegóricos em ambas as manifestações é um fato transformador, embora mantenham delimitações estéticas bem definidas, impactadas também pelas características de

apresentação de ambas as manifestações – cortejo, no caso das escolas de samba, e arena, no caso dos bumbás. Quando artistas dos bois se deslocaram nas primeiras experiências em barracões carnavalescos, estavam em busca de aprimorar técnicas artísticas e soluções visuais, lançando-se a um intercâmbio em busca de trocas e aprendizado, de acordo com depoimentos como o de Juarez Lima, um dos pioneiros a se lançar em águas cariocas. Ao aplicarem esses conhecimentos e saberes trazidos dos bumbás para o carnaval, chamaram a atenção e disputaram espaço por meio da praticidade técnica, impacto e visualidade, alternando, em alguns momentos, maravilhamento e estranhamento de linguagens. O saltar dos botos no desfile da Beija-flor de 1994, em homenagem à artista Margaret Mee, a alegoria a Parintins na “Aquarela do Brasil Anos 2000” da Viradouro de 1996, a cobra-grande, o mapinguari e o gigantesco Jacaré do enredo sobre Parintins do Salgueiro em 1998 são alguns exemplos dessas obras em que a robótica cabocla, tecnologia criada e exportada pelos artistas parintinenses, que depende fundamentalmente da força humana para a movimentação das peças, passou a figurar de forma bastante regular nos desfiles das escolas de samba cariocas.

Os preparativos para o desfile do Salgueiro de 1998 apresenta-se, com efeito, como um ponto de inflexão nesse processo. Ao recuperarmos esse caso, buscamos mergulhar nas contingências mercadológicas e artísticas que condicionaram a intensificação da presença da mão-de-obra parintinense nos barracões das escolas de samba. O aporte financeiro por meio do patrocínio para o desfile salgueirense, dentro de um plano de divulgação da festa amazônica, que parte de uma singela manifestação de cunho popular nascida no início do Século XX para chegar a um festival de escala nacional e internacional, permitiu a vinda de alegoristas da ilha para exibirem suas criações no desfile da agremiação vermelha e branca. Fato que também viabilizou a elaboração de alegorias segundo a linguagem das apresentações no Bumbódromo, adaptadas para o espaço cênico do Marquês de Sapucaí, apresentando-se não apenas uma solução visual diferenciada, mas também como discurso sobre “magias e lendas” que explodem “na ilha dos Tupinambás”, mostrando “para o mundo inteiro” a estética alegórica parintinense. Ressalte-se que essa estratégia não foi gerada de uma iniciativa natural de entrecruzamentos festivos. Partiu de uma opção política e mercadológica de difusão da festa por meio da produção e divulgação musical de samba de enredo e de visualidades presentes na festa do boi-bumbá, convertidos em desfile de escola de samba. Ou seja, às vésperas da chegada do novo milênio, com o olhar do mundo voltado para questões de sustentabilidade e defesa da Amazônia, a visibilidade da festa carioca contribuiria para o fortalecimento da imagem dos bumbás como manifestação folclórica espetacularizada de notável potencial de atração turística, cultural e econômica para a região norte do Brasil. Por outro lado, a presença dos parintinenses nos

barracões legaria soluções de movimento e articulação de peças escultóricas até e então pouco vistas na avenida, exportando a chamada “robótica cabocla” para as escolas de samba do carnaval carioca.

Neste contexto, ressaltamos a figura do alegorista e como ela é percebida nas duas festas. Trazemos esta terminologia não como um conceito fechado em si, mas uma noção fluida que procura abarcar o desempenho de diversas funções artísticas, como escultura, ferro, carpintaria, além da produção de maquetes físicas e eletrônicas. Entre as escolas de samba, podemos observar que o artista se encontra subordinado a uma estrutura de produção mais centralizada na figura do carnavalesco, com autonomia reduzida, tornando-se mais responsável pela viabilidade e execução do projeto. Nos bumbás, a figura do alegorista, embora também subordinada a um núcleo de criação do espetáculo em geral (comissão de arte ou conselho de arte), pode se desdobrar em unidades criativas, dentro da cadeia produtiva do complexo espetáculo dos bumbás, com relativa autonomia. O alegorista, portanto, ao atuar em conjunto com diversas áreas artísticas, contribui, dentro de sua área específica, com uma obra coletiva em nome da elaboração do espetáculo em seu aspecto integral.

No contexto contemporâneo (entre a primeira e a segunda década dos anos 2000), as alegorias que desfilam pela Marquês de Sapucaí são um exemplo dessa obra que se edifica pelo somatório de saberes, técnicas e tecnologias. A pesquisa de campo, realizada entre os meses de julho de 2018 a março de 2019 no barracão da Unidos de Vila Isabel, teve como foco a produção artística de Alex Salvador e equipe vinda de Parintins. Ao longo dessa temporada pré-carnavalesca, pudemos observar como operam as interações e cooperações entre os diversos elos da cadeia de produção alegórica em um barracão. As diversas etapas de trabalho na alegoria “Paraíso Coroado” tinham a presença constante dos artistas da ilha amazônica. Não era preciso apenas dominar as técnicas artísticas, mas também apresentar soluções estéticas criadas pelo carnavalesco e pelo projetista da agremiação, executadas de forma cooperativa para que os vários agentes concorressem para o resultado final na Avenida. Além dos atributos estéticos, era preciso solucionar tecnicamente a viabilidade do deslocamento entre o barracão e Marquês de Sapucaí, além da montagem na concentração. Por fim, a alegoria em ação proporcionou o efeito desejado, sem percalços no desfile oficial, apesar do grau de dificuldade técnica de içamento das peças e movimentação das esculturas. Cumpriu, assim, seu destino. Findada a saga do “Paraíso Coroado”, era preciso compreender melhor como o trabalho se dava no outro lado do espelho do rio, isto é, Parintins. O objetivo era entender melhor o processo criativo dos artistas que atuam nos barracões carnavalescos, nas águas criativas que os fizeram navegar nos rios dos grandes espetáculos.

Ao girar a bússola para o Norte, penetramos nos domínios amazônicos, cujas especificidades nos convidaram a estranhar, sentir e interpretar. O fazer alegórico no Festival Folclórico de Parintins, embora reproduza alguns pontos da organização fabril carnavalesca, encontra de forma indissociável em seus artistas a ressonância da poética do imaginário caboclo amazônico, que se expressa, entre outras formas, no impulso pelo gigantismo, movimento e transformação tão presentes no universo ameríndio. É nesse reino imagético em trânsito, regido pela turbidez do *sfumato*, zona indistinta entre o real e o imaginário, que operam as criações alegóricas parintinenses, carregadas de dramaticidade, de fragmentos poéticos e de impulso à expressão do sobrenatural. É importante destacar ainda a ação fundamental de agentes transculturais, como o irmão Miguel de Pascale, missionário italiano que contribuiu durante décadas para a formação artística de jovens parintinenses, cujos alunos, tornados futuramente mestres, puderam expressar a aprendizagem não apenas nos painéis da Catedral de Parintins, mas especialmente no Festival Folclórico. Foi nesse entrecruzamento de águas, entre a pulsão expressiva amazônica e a instrução artística europeia, que nasceu mais uma criação alegórica do Festival. “Favorável Sentença”, produzida pelo artista Algles Ferreira e equipe, foi um desaguar de sensações no momento derradeiro em que a brincadeira de boi se despedia - infelizmente por mais de um ano devido à pandemia de Covid-19. E foram essas impressões que nos levaram a refletir sobre os entrecruzamentos presentes em ambas as manifestações, que se entrelaçam de forma indissociável nas flutuações alegóricas, que se desdobram em discursos, disputas e tensões.

Destaque-se ainda que o entrecruzamento alegórico entre carnaval e boi-bumbá se dá de maneira assimétrica: a alegoria carnavalesca pode ter inspirado as hoje monumentais alegorias parintinenses, segundo o discurso do mestre Jair Mendes, mas há poucos registros de artistas cariocas que foram efetivamente a Parintins para construir alegorias. O que seguiu para Parintins foram ideias, *know-how*, processos e técnicas que foram readaptadas dos barracões das escolas de samba para o Festival. Entretanto, há certas interdições na linguagem carnavalesca nos bumbás. Paetê não brilha em terra de palha de tururi. Já no Carnaval, os parintinenses são presença constante, embora muitas vezes a linguagem dos bumbás tenha sofrido algumas resistências, pelo menos em sua transposição literal, como ocorreu no início dos anos 2000 por meio da discussão sobre o excesso da adoção de figuras de “monstros” e seres híbridos na avenida. A presença em número considerável de alegoristas parintinenses nos barracões cariocas (chegando a sessenta, como visto na pesquisa do campo do capítulo 4) chama a atenção pelo caráter de cooperação entre os artistas da ilha.

Os processos multidirecionais dessas festas entrecruzadas têm legado uma série de experimentações ao longo das primeiras décadas dos anos 2000. Referências como arte cinética, ou de obras de grupos estrangeiros como o Royal de Luxe, no caso específico do carnaval carioca, além das alegorias humanas que cruzaram tanto o palco carnavalesco, como os bumbás, levam-nos a refletir sobre a conexão desses artistas com recursos visuais e cenotécnicos de grandes espetáculos e da chamada arte institucionalizada. Não por acaso, a presença dos parintinenses nos barracões carnavalescos os levou a integrar a equipe artística das cerimônias de abertura dos jogos pan-americanos Rio 2007 e encerramento dos jogos olímpicos do Rio de Janeiro. Os alegoristas, portanto, estão sujeitos a influências estéticas e discursivas multidirecionais contemporâneas, gerando algumas tensões, que, por vezes, resultam em disputas em relação à afirmação de autoridade sobre as festas, como observamos no discurso do professor e pesquisador Simão Assayag, reivindicando a sua “Amazônia de volta” à arena dos bumbás.

Por fim, a respeito dos entrecruzamentos alegóricos entre carnaval e boi-bumbá, concluímos que as águas desses rios chegam a se misturar, mas não a ponto de confluírem totalmente e se perderem em seus cursos. Há mudanças nas escolas de samba e no Festival Folclórico catalisadas por interferências multidirecionais, mas não há rupturas definitivas de linguagem, e, sim, adaptações e negociações que mantêm mudanças paulatinas, sempre conectadas com as referências espetaculares – e também sendo parte delas. Há, sim, negociações, tensões, interdições e concessões próprias de manifestações alegoricamente entrecruzadas e marcadas por uma impermanência insistente a que chamamos de devir.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 1999.
- ALVARES, Lucas Cardoso. **O Rio civiliza-se: memórias das sociedades carnavalescas, uma perspectiva brasileira**. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- AMARAL, Rita. **Festa à brasileira: sentidos do festejar no país “que não é sério”**. São Paulo: EbooksBrasil, 2001.
- AMAZONAS NOTÍCIAS. **Juarez Lima: gênio da ousadia e grandiosidade**. 2015. Disponível em: <https://www.amazonasnoticias.com.br/parintins-juarez-lima-genio-da-ousadia-e-grandiosidade/>. Acesso em: 13 jun. 2020.
- ANGUERA, María Teresa. **Metodología de la observación en las ciencias humanas**. Madrid: Catedra, 1989.
- BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- BARBIERI, Ricardo. **Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador: Um estudo sobre carnaval, o bairro e a cidade**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- BARBIERI, Ricardo. Etnografia da galera do Caprichoso: simbolismo e sociabilidade entre jovens no Festival de Parintins. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 10. n. 1, maio 2013.
- BÁRTOLO, Lucas. **O enredo de Cosme e Damião no Carnaval Carioca**. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.
- BECKER, H. **Uma teoria da ação coletiva**. Trad. M. B. M. L. Nunes. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense. 1984.
- BERBARA, Maria Cristina Louro. Um olhar sobre a crueldade na primeira época moderna: o método de execução Tupinambá e a tortura *pre-mortem* durante as guerras de religião na Europa. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n.14., p. 38–49, 2019. doi: 10.20396/eha.vi14.3383.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Grinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A presença do corpo em cena nos estudos da performance e na etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 16 jun. 2020.

BIRIBA, Ricardo Barreto. **Parintins**: o global e o local. Revista Repertório, Salvador, número 19, p.67-72, 2012.2.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In: ROSENDHAL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (org.). **Geografia cultural**: uma antologia. Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 83-101. v. 1.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins. Somanlu: **Revista de Estudos Amazônicos**, [S.l.], v. 2, n. 2, p. p. 13-26, maio 2012. ISSN 2316-4123. Disponível em:
<http://www.periodicos.ufam.edu.br/somanlu/article/view/257>. Acesso em: 26 ago. 2021.

BUENO, Alexei; DIAS, Vera; ACIOLI, Jaime. **Os monumentos do Rio de Janeiro**: inventário de 2015. Rio de Janeiro, Editora 19 Design, 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CAPRICHOSO. Um canto de esperança para mátria *Brasilis*. **Revista de Divulgação do Tema**, Parintins, 2019.

CARDOSO, Jocemara Matos. **O discurso de resistência em meio à espetacularização do festival folclórico de Parintins**. 2016. 208 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2016.

CARVALHO, Karú. **Dois pra lá, dois pra cá: 100 anos de história**. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=nd17N_VD7L8&t=3610s

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Funarte, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Boi-bumbá de Parintins-Amazonas**: breve história e etnografia da festa. História, ciência, saúde. Manguinhos, Rio de Janeiro, v.6 (suplemento), 1019-1046, set. 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O indianismo revisitado pelo boi-bumbá: notas de pesquisa. **Revista Somanlu**. v. 2, n. esp, p. 127-135, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Alegorias em ação. **Sociologia & Antropologia**, v. 1, n. 1, p. 233-249, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. **Revista Ilha**. v. 13, n. 1, p. 163-183, jan./jun. 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins, Amazonas. **Mana** (online), v. 24, n. 1, p. 9-38, 2018.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 10, ago. 1998.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. **Carta do Samba**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

COLAÇO, Thais Luzia. **O carnaval do desterro: século XIX**. Dissertação (Mestrado) – CFH, Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia do Samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COSTA JUNIOR, Waldemir Rodrigues. **Cidade, cultura e rede urbana**: a influência do trabalho criativo dos artistas-artesãos de Parintins-AM na configuração multiescalar da rede urbana brasileira. 2011. 232 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

CUNHA, Paulo José; VALENTIN, Andreas. **Caprichoso**: a Terra é Azul. Rio de Janeiro, 1999.

DAHORA, Izak. **Arte total brasileira**: a teatralidade no maior show da Terra. Niterói: Candido, 2019.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DIAS, André Monte Pereira. **É fantástico, virou Hollywood isso aqui**: os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros. 2016. 199 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOSSIÊ IPHAN CÍRIO DE NAZARÉ. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. 101 p.: color., plantas; 25cm. – (Dossiê Iphan; 1). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf. Acesso em: 15 maio 2020.

FABATO, Fábio. *et al.* **As matriarcas da avenida**: quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra. Editora Novaterra, 2016.

FERREIRA, Felipe. **O marquês e o jegue**. Rio de Janeiro: Editora Altos da Glória, 1999.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Felipe. **Branco volumes**: esculturas em isopor para escolas de samba. Rio de Janeiro: UERJ, DECULT, 2008. 24 p.

FERREIRA, Felipe. *Citius, altius, fortius*. In: FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano. 2012. p. 200-208.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2009.

FREITAS, Rafaela Gonçalves. **Princípio do progresso e criatividade na produção do espetáculo do boi-bumbá de Parintins/AM**. 174 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2020.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio De Janeiro: Editora LTC, 2015.

GOMES, Fábio. **O Brasil é um luxo**: trinta carnavais de Joãosinho Trinta. São Paulo: Centro Brasileiro de Produção Cultural, 2008.

GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação. *In: Anuário Antropológico*, 2012-I, 2013, p. 239-260.

HERNÁNDEZ, Felipe. Transcultural architectures in Latin America: an introduction. *In: HERNANDEZ, Felipe; MILLINGTON, Mark (ed.). Transculturation: cities, space and architecture in Latin America*. [Amsterdam: Rodopi], 2004. p. 9–25.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Técnica Artística: sfumato**. História das Artes, 2021. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/tecnica-artistica-o-que-e-sfumato/>. Acesso em: 10 set. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-bumbá do Médio Amazonas e Parintins**. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento, 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_do_Complexo_do_Boi_Bumba_d_o_Medio_Amazonas_e_Parintins.pdf. Acesso em: 13 jun. 2020.

JOGOS OLÍMPICOS RIO 2016. Cerimônia de Abertura. Libreto da Cerimônia de Abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016. Rio de Janeiro: 2016.

KIFFER, Daniele; FERREIRA, Felipe. **Isto faz um bem**: as escolas de samba, a Coca-Cola, a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 55-72, nov. 2015.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador; Bauru, SP: Edufba; Edusc, 2012.

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA. **Revista Abre-alas**. Segunda-feira, Rio de Janeiro, 2017.

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA. **Revista Abre-alas**. Segunda-feira, Rio de Janeiro, 2008.

LIMA, Fátima Costa de. **Alegoria Benjaminiana e alegorias proibidas no Sambódromo carioca**: o Cristo mendigo e a carnavalesca trindade. 2011. 441 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LOPES, Iago Klisman Guimarães; BARBOSA, Tatiana da Rocha. **O deslocamento temporal dos artistas plásticos que trabalham com o Festival Folclórico de Parintins-AM**: a mercantilização da mão de obra artística e suas redes. Repositório Institucional. Universidade do Estado do Amazonas: Manaus, 2017. 20 p. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br>. Acesso em: 18 maio 2021.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Belém: Editora UFPA, 2007.

MACQUEEN, John. **Allegory: the critical idiom**. London: New York: Methuen & Co. 1970.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MAFFESOLI, Michel. **Aux creux des apparences**. Paris: Plon, 1990.

MENEZES, Renata de Castro. **Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro**. Hawò, 2020. v. 1, p. 63885-38.

MOTTA, Aydano André. **Maravilhosa e soberana: histórias da Beija-flor**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Fita de Áudio 196.1/2**. Depoimento: Néelson de Andrade. Rio de Janeiro. Colhido em: 09 nov. 1972.

NAKANOME. Ericky da Silva. **A representação do indígena no boi-bumbá de Parintins**. 2017. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

NAKANOME. Ericky da Silva. **‘Três Raças’ e um boi-bumbá para duas: Reflexões sobre a Necessidade do protagonismo da Cultura Afro-brasileira no Festival Folclórico de Parintins** **RECH -Revista Ensino de Ciências e Humanidades** – Cidadania, Diversidade e Bem Estar, ano 2, v. 4, n. 1, p. 367–381, jan./jun. 2019.

NAKANOME. Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira. O indígena no imaginário alegórico dos bumbás de Parintins. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 10, n. 1, jan./jun. 2019, p. 49-66.

NAKANOME. Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira. **Caprichoso, o boi de negro: dos terreiros de axé, nosso brado de fé**. In: Dossiê Temático Festas Amazônicas: Celebração e Diversidade em Temas Livres em Educação e Humanidades. **Revista Educação e Humanidades**, ano 2, v. 2, n. 2, p. 129-153, jul./dez. 2021.

NATAL, Vinicius Ferreira. **Cenografia carioca: carnaval e outros fragmentos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

NERO, Cyro del. **Cenografia: uma breve visita**. São Paulo: Editora Claridade, 2008.

NOVO, Cássio Lopes da Cruz; SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. O Transe do pajé: visualidade, geossímbolo e território cultural do Festival Folclórico de Parintins. In: VALENTE, Júlio César Pereira (org.). **Festa e Memória: perspectivas étnico-raciais**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 129–153.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. **A América alegorizada: imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII**. João Pessoa: Editora UFPB, 2014.

ORTIZ, Fernando. **Cuban counterpoint: tobacco and Sugar**. Trans. Harriet de Onfs. [Durham NC : London: Duke University Press], 1995.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 112-125, 2004.

PALHETA, Claudia Suely dos Anjos. **Amazônias desfiladas: a carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, Belém, 2019.

PERELMAN, Chaïm. **Tratado de argumentação**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

PERISSINOTO, Paula. **O cinetismo interativo nas artes plásticas: um trajeto para a arte tecnológica**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. Mestrado em Artes, São Paulo, 2000.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da Terra: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí**. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, Nilton da Silva. **Entre a precariedade e a profissionalização: apontamentos sobre o lugar do carnavalesco no Rio de Janeiro**. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 151-159, 2009.

SEVERI, Carlos. O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos do olhar. *In*: SEVERI, Carlos e LAGROU, Els. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SILVA, José Maurício. **O samba-em-rede: da rua ao ciberespaço**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVA, Maria Helena Rodrigues. **Boi-Bumbá de Parintins: arte e significação**. 2005. 176 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

SILVA, Marília Trindade Barboza; MACIEL, Lygia dos Santos. **Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SOARES, Eduardo Oliveira. Carros alegóricos em silenciosas, efêmeras e cíclicas paisagens: narrativas fotográficas de um fragmento do carnaval nas ruas cariocas. **InterFACES**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 29, jan./jun. 2019.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Vestidos para brilhar: uma epopeia dos grandes destaques do Carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Editora Rico, 2018.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. Carnaval e boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos. *In*: CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (org.).

Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora. Mauad: Rio de Janeiro, 2020, pp. 217-232.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Imagens poéticas de Renato Lage.** Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 457-479, dez. 2020.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular:** uma introdução. São Paulo: Editora Sesc, 2015.

TRINDADE, Liana S.; LA PLANTINI, François. **O que é imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1997.

TURANO, Gabriel. FERREIRA, Felipe. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 30. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 10, n. 2, p. 65-93, nov. 2013.

VALENÇA, Inês Teixeira. **O espetáculo da tradição:** um estudo sobre as escolas de samba e a indústria cultural. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

VALENTIN, Andreas. **Vermelho:** um pessoal Garantido. Manaus: [s.n.], 1998.

VALENTIN, Andreas. **Contrários.** Manaus: Ed. Valer, 2005.

YÃKWÁ, O banquete dos espíritos. Direção: Virgínia Valadão. Produção: Fausto Campoli; Fotografia: Altair Paixão; Cinegrafista: Vincent Carreli. Vídeo nas Aldeias. DVD (54 min). 1995.