



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: História da Arte Brasileira

MARIVALDO BENTES DA SILVA

**A ESPETACULARIZAÇÃO DA FESTA DO BOI-BUMBÁ
DE PARINTINS:**

NOVOS MODOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Salvador

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIVALDO BENTES DA SILVA

**A ESPETACULARIZAÇÃO DA FESTA DO BOI-BUMBÁ
DE PARINTINS:**

NOVOS MODOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba

Salvador

2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

S 586 Silva, Marivaldo Bentes da.
A espetacularização da festa do boi-bumbá de Parintins: novos modos de
produção artística / Marivaldo Bentes da Silva - 2009.
245 f.: il.

Orientador: Prof.^o Dr.^o Ricardo Barreto Biriba.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Belas Artes. 2009.

1. Cultura popular – boi-bumbá. 2. Espetacularização. I. Biriba, Ricardo
Barreto. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 793.31
CDD – 981

MARIVALDO BENTES DA SILVA

**A ESPETACULARIZAÇÃO DA FESTA DO BOI-BUMBÁ
DE PARINTINS:**

NOVOS MODOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Salvador,

Ricardo Barreto Biriba
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.
Brasil.

Mariela Brazón Hernández
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Brasil.

Wallace de Deus Barbosa
Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Brasil.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, o apoio incondicional e o afeto de meus pais, Rosa Maria e Azarias, e de meus irmãos, Carlos Alberto, Fredson, Rose, Alailson, Sheila e, em particular, Leandro, que se disponibilizou, mesmo naquelas situações em que esteve mergulhado em suas próprias ocupações, a me auxiliar na coleta de imagens fotográficas e na efetivação de entrevistas.

Quero exprimir também minha gratidão a Ciran Cardoso, por ter me estimulado a participar da seleção do Mestrado da Escola de Belas Artes, em 2007, se colocando como uma das primeiras pessoas a acreditar em meu potencial como pesquisador. Ao mesmo tempo, agradeço a Virgínia Muri, que de simples colega de curso se tornou uma amiga insubstituível. Juntos, íamos às bibliotecas em busca de materiais que pudessem enriquecer nossas pesquisas, realizávamos palestras, comunicações e oficinas, trocávamos idéias sobre nossos respectivos objetos de estudo. Enfim, incorporamos não somente a imagem, mas, sobretudo, a essência do companheirismo.

No tratamento das imagens fotográficas empregadas para ilustrar os debates que pontilham as páginas deste estudo, pude contar com a colaboração inestimável de Marina Cardôso, a quem agradeço a gentileza e o carinho com que tem me tratado desde o dia em que nos conhecemos.

Devo uma gratidão especial a César Borges, meu companheiro. Ele que, com desmedida paciência, participou de cada uma das complicadas fases de desenvolvimento desta pesquisa, me ajudando na reflexão a respeito dos temas que desejava abordar, examinando cuidadosamente o desenvolvimento de minhas idéias, sugerindo úteis modificações no texto, etc. São tantas as situações nas quais ele deixou registrada sua presença que ocuparia várias linhas desta seção, caso desejasse citá-las.

Agradeço ainda a meu orientador Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba, cuja participação neste processo teve como marco a sensibilidade e o propósito acadêmico, além da real cooperação e da amizade. Seu acompanhamento foi imprescindível para que as discussões travadas neste estudo se mostrassem relevantes para o meio acadêmico, além de distintas de tudo o que já foi escrito sobre o objeto que motivou sua realização.

Agradeço muito calorosamente à Profa. Dra. Mariela Brazón Hernández, pois seus comentários, sugestões e, sobretudo, críticas a respeito das primeiras versões deste texto foram verdadeiramente preciosos para que a versão final constituísse um espelho através do qual os leitores pudessem ver refletido o comprometimento acadêmico de seu produtor.

Uma gratidão profunda é devida a Antonio Fernando. O fato de nos encontrarmos relativamente afastados não implicou o esquecimento de seu carinho e apoio pessoal, os quais se manifestaram com mais vigor após minha vinda definitiva para Salvador e durante os estágios iniciais do curso de Mestrado.

Meus sinceros agradecimentos aos professores doutores da Escola de Belas Artes, Maria Hermínia Hernández, Viga Gordilho, Cid Ávila, Luís Freire, Eugenio Lins, Graça Ramos e Beth Acts. Também à secretária do Mestrado, Maria Taciana Almeida, e ao advogado, Bruno Moura. Às funcionárias da biblioteca da EBA, Madalena dos Santos, Josenice Pereira, Janete Viana. À bibliotecária, Lêda Maria Ramos, e ao professor da disciplina Desenho de Observação, Wilson Oliveira Jr. Ao Prof. Dr. Wallace de Deus, por ter aceitado o convite para participar da banca examinadora da presente Dissertação. E a todos quantos me animaram para o prosseguimento e término deste trabalho.

Valiosos para esta pesquisa e generosos em sua possibilidade para intercâmbio de idéias foram os depoimentos de Maria do Carmo Monteverde, Maria de Jesus Pacheco, Adriana Oliveira, Josene Araújo, Pedro Carneiro, Cleonice Alfaia, Sandra Ferreira, Odinéia Andrade, Ester Vieira, Benedito Teixeira, e os artistas plásticos Emerson

Brasil, Juarez Lima, Jair Mendes e seus filhos, Jander e Jairzinho Mendes. Obrigado a todos pela colaboração.

Finalmente, devo ressaltar o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), cujo financiamento foi crucial para o cumprimento das atividades e obrigações relacionadas à pesquisa.

DEDICATÓRIA

Este trabalho e todos os seus frutos vindouros são inteiramente dedicados à Deusite Venâncio da Costa (*in memoriam*), ou Didi Faz Tudo, cujo envolvimento com a festa do boi-bumbá de Parintins, comentado por sua filha, Cleonice da Costa, ajudou a responder uma parcela significativa de meus questionamentos sobre os antigos modos de produção artística.

“Antes de refletir sobre o que as coisas querem dizer, tentemos compreender como elas são feitas. [...] É uma humildade, uma paciência, um respeito pelas coisas e pelo homem – pelas coisas feitas pelo homem e pelo homem que fabrica as coisas”.

Regis Debray (1996)

RESUMO

Esta dissertação contempla como objeto de estudo a festa do boi-bumbá da cidade de Parintins/AM, adentrando num campo que ainda reclama por reflexões teóricas mais aprofundadas: os modos de produção artística e seus desenvolvimentos. Seu objetivo geral esteve relacionado à investigação das correlações estabelecidas entre a transformação da referida prática festiva em espetáculo de entretenimento e as mudanças em seus modos de produção. Seus objetivos específicos foram: examinar o processo de formação da classe artística e sua relação com o trabalho nos bastidores da festa; caracterizar as antigas formas de organização e produção; ressaltar os aspectos que afastam as atuais formas de trabalho daquelas que lhes antecederam; avaliar possíveis variações no material temático empregado na produção das obras. Utiliza como metodologia a Etnografia, uma estratégia de investigação que privilegia procedimentos, como diários de campo e entrevistas. Como resultados das análises, a dissertação apresenta as variações introduzidas no sentido e no propósito do trabalho artístico; a reorganização do terreno artístico, que culminou na divisão técnica das funções; o desenho de uma nova infra-estrutura para o desenvolvimento das atividades; as mudanças nas características de trabalho e a construção de uma nova base conceitual para a festa. Conclusivamente, a dissertação aponta a espetacularização da festa do boi-bumbá de Parintins como geradora de uma série de transformações nos modos de produção artística, a qual acabou produzindo uma verdadeira fratura entre as formas de trabalho registradas no estágio inicial de seu desenvolvimento e aquelas que se deixam visualizar na atualidade.

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

ABSTRACT

This dissertation takes as object of study the Boi-Bumba festival in the city of Parintins/Amazonas – Brazil, penetrating a field that still requires more consistent theorist discussions: the ways of artistic production and their development. Its general objective was related to the investigation of the links established between the transformation of the referred festival into entertainment show and the changes in its ways of production. The specific objects were: examine the formation process of the artistic group and its relation with the work in the festival backwards; characterize the antique ways of organization and production; point out the aspects that differ the new ways of work from those which were used before; analyze possible variations in the thematic material used in the production of the pieces. It is taken the ethnography as methodology, a strategy of investigation that enables the utilization of techniques, like diaries and interviews. As result of the analysis, this study presents the variations applied to make a sense and a propose of artistic work; the reorganization of the artistic field that ended in the technical division of the functions; the frame of a new structure to the development of the activities; the changes in the characteristics of work and the construction of a new conceptual base to the festival. Conclusively, the essay points the new approach of the boi-Bumba of Parintins festival as a show, responsible for series of transformations in the ways of artistic production, what caused a true rupture between the registered ways of work in its initial development stage and those which can be seen nowadays.

Key-words: *Boi-bumbá of Parintins (festival), Artistic Production, Entertainment, Visual Arts.*

LISTA DE FIGURAS

1 -	<i>Boi-bumbá Garantido.</i> Antônio Iaccovazo. 2006	29
2 -	<i>Boi-bumbá Caprichoso.</i> Antônio Iaccovazo. 2006	29
3 -	<i>Cortejo dos bumbás nas ruas.</i> Renilson. 1995	31
4 -	<i>Residência de torcedor do Garantido.</i> Marivaldo Bentes. 2008	43
5 -	<i>Residência de torcedor do Garantido.</i> Leandro Bentes. 2009	43
6 -	<i>Residência de torcedor do Caprichoso.</i> Leandro Bentes. 2009	44
7 -	<i>Residência de torcedor do Caprichoso.</i> Marivaldo Bentes. 2008	44
8 -	<i>Automóvel de torcedor do Garantido.</i> Marivaldo Bentes. 2008	45
9 -	<i>Fachada decorada com figuras dos bumbás.</i> Leandro Bentes. 2009	45
10 -	<i>Concessão da Telemar para o Festival.</i> Marivaldo Bentes. 2008	56
11 -	<i>Concessão da Coca-Cola para o Festival.</i> Marivaldo Bentes. 2003	57
12 -	<i>Cartaz da Coca-Cola.</i> Reprodução de cartaz. 2005	57
13 -	<i>Cartaz da Coca-Cola.</i> Reprodução de cartaz. 2008	57
14 -	<i>Cabine telefônica – Ol.</i> César Borges. 2008	58
15 -	<i>Cabine telefônica – Ol.</i> César Borges. 2008	58
16 -	<i>Concessão da Nestlé para o Festival.</i> Reprodução de cartaz. 2008	58
17 -	<i>Residência posta para aluguel.</i> Leandro Bentes. 2009	60
18 -	<i>Triciclista aguardando turista para passeio.</i> Leandro Bentes. 2009	60
19 -	<i>Venda de artigos relacionados aos bumbás.</i> Leandro Bentes. 2009	61
20 -	<i>Souvenir do Festival Folclórico.</i> Marivaldo Bentes. 2008	61
21 -	<i>Índios comercializando produtos no festival.</i> Leandro Bentes. 2009	62
22 -	<i>Performance de Didi faz Tudo.</i> Bahia. 2000	69
23 -	<i>Módulo de alegoria.</i> Autor não identificado. 1995	89
24 -	<i>Módulo de alegoria.</i> Autor não identificado. 1995	89
25 -	<i>Projeto de indumentária.</i> Emerson Brasil. 2008	119
26 -	<i>Projeto de indumentária.</i> Emerson Brasil. 2008	119
27 -	<i>Projeto de indumentária.</i> Teco Mendes. 2008	119
28 -	<i>Projeto de indumentária.</i> Emerson Brasil. 2008	119
29 -	<i>Cidade Garantido. Boi-bumbá Garantido.</i> Marivaldo Bentes. 2008	126
30 -	<i>Galpão Central. Boi-bumbá Caprichoso.</i> Marivaldo Bentes. 2008	126

31 -	<i>Setor de costura e bordado.</i> Marivaldo Bentes. 2008	128
32 -	<i>Equipe atuante na feitura de indumentárias.</i> Marivaldo Bentes. 2008	128
33 -	<i>Sala comercial sendo usada como unidade de produção.</i> Leandro Bentes. 2009	131
34 -	<i>Residência sendo usada como unidade de produção.</i> Leandro Bentes. 2009	131
35 -	<i>Finalização dos trabalhos.</i> Leandro Bentes. 2009	135
36 -	<i>Finalização dos trabalhos.</i> Leandro Bentes. 2009	136
37 -	<i>Sinais de produção coletiva.</i> Marivaldo Bentes. 2008	141
38 -	<i>Sinais de produção coletiva.</i> Marivaldo Bentes. 2008	141
39 -	<i>Atividade parcelada.</i> Marivaldo Bentes. 2008	141
40 -	<i>Atividade parcelada.</i> Leandro Bentes. 2009	143
41 -	Atividade parcelada. Emerson Brasil. s/d	143
42 -	Atividade parcelada. Marivaldo Bentes. 2008	143
43 -	<i>Alegoria retratando o índio.</i> Leandro Bentes. 2009	161
44 -	<i>Cunhã-poranga.</i> Leandro Bentes. 2009	161
45 -	<i>Propaganda do IBAMA.</i> Reprodução de revista. 2002	175
46 -	<i>Propaganda da Kodac.</i> Reprodução de revista. 2003	175
47 -	<i>Moradora adquirindo acessório.</i> Leandro Bentes. 2009	177
48 -	<i>Turista adquirindo acessório.</i> Leandro Bentes. 2009	177
49 -	<i>Brincantes vestidos de índios.</i> César Borges. 2008	178
50 -	<i>Animal sendo usado como acessório.</i> Autor não identificado. 1988	183
51 -	<i>Lixo decorrente da produção de alegorias.</i> Marivaldo Bentes. 2008	185
52 -	<i>Lixo decorrente da produção de alegorias.</i> Leandro Bentes. 2009	185
53 -	<i>Degradação das obras.</i> Leandro Bentes. 2009	181
54 -	<i>Degradação das obras.</i> Leandro Bentes. 2009	188
55 -	<i>Degradação das obras.</i> Marivaldo Bentes. 2008	188
56 -	<i>Degradação das obras.</i> Leandro Bentes. 2009	189
57 -	<i>Moradores disputando materiais de alegorias.</i> Leandro Bentes. 2009	189
58 -	<i>Morador coletando material de alegoria.</i> Leandro Bentes. 2009	190
59 -	<i>Alegoria retratando vaqueiro do bumba-meu-boi.</i> Marivaldo Bentes. 2008	192
60 -	<i>Alegoria retratando o bumbá Garantido.</i> Marivaldo Bentes. 2008	193
61 -	<i>Alegoria retratando o bumbá Caprichoso.</i> Marivaldo Bentes. 2008	193

62 - <i>Alegoria retratando São Pedro.</i> Marivaldo Bentes. 2008	195
63 - <i>Alegoria retratando o pescador.</i> Marivaldo Bentes. 2008	199
64 - <i>Alegoria retratando o estivador.</i> Marivaldo Bentes. 2008	200
65 - <i>Alegoria retratando o seringueiro.</i> Marivaldo Bentes. 2008	200
66 - <i>Mapinguari.</i> Marivaldo Bentes. 2008	205
67 - <i>Ipupiara.</i> Marivaldo Bentes. 2008	205
68 - <i>Cobra Grande.</i> Marivaldo Bentes. 2008	205
69 - <i>Pajé do bumbá Garantido.</i> Cacau Mangabeira. 2006	209
70 - <i>Pajé do bumbá Caprichoso.</i> Cacau Mangabeira. 2006	209
71 - <i>Mãe Natureza.</i> Emerson Brasil. 2008	214
72 - <i>O seringueiro.</i> Jairzinho Mendes. 2008	219

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AM	Amazonas
PE	Pernambuco
PA	Pará
RO	Rondônia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 DA BRINCADEIRA DE RUA AO ESPETÁCULO MERCANTIL	
1.1 ASPECTOS ELEMENTARES DA FESTA DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS	28
1.2 A INSERÇÃO DE GARANTIDO E CAPRICHOSO NO FESTIVAL FOLCLÓRICO	39
1.2.1 A marcha dos bumbás rumo à espetacularidade	48
1.3 A EMERSÃO DOS ARTISTAS E SUAS CARACTERÍSTICAS DE TRABALHO	64
1.3.1 Propósito e significado do trabalho artístico	76
2 NOVOS MODOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA	
2.1 O TRABALHO ARTÍSTICO E A IDÉIA DE COMPETIÇÃO	85
2.2 OS PROBLEMAS DA INOVAÇÃO E A CRIAÇÃO DOS NÚCLEOS DE ARTE	98
2.2.1 A situação da autonomia de trabalho dos artistas	110
2.3 DESENHANDO NOVOS AMBIENTES DE TRABALHO	123
2.4 MUDANÇAS NAS CARACTERÍSTICAS DE TRABALHO DOS AGENTES DOS GALPÕES	132
2.4.1 Da criação individual à produção coletiva: a questão da autoria	147
3 VARIAÇÕES OCORRIDAS NA BASE CONCEITUAL DA FESTA	
3.1 O DESDOBRAMENTO DA FESTA PARA UM HORIZONTE INDÍGENA	157
3.2 A FORMAÇÃO DE UMA VISÃO CRÍTICA ACERCA DO ÍNDIO E DO MEIO AMBIENTE	168
3.2.1 Tentativas de adequação da prática material aos novos discursos	181
3.3 CELEBRAÇÃO FOLCLÓRICA: A CONVOCAÇÃO DO PASSADO	191
3.4 FIGURA TÍPICA REGIONAL: A REINVENÇÃO DO COTIDIANO	198
3.5 LENDA AMAZÔNICA: A MATERIALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO	204
3.6 RITUAL INDÍGENA: A DESMISTIFICAÇÃO DO SAGRADO	208
3.7 ALEGORIA “MÃE NATUREZA”	214
3.8 ALEGORIA “O SERINGUEIRO”	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	224
REFERÊNCIAS	235

INTRODUÇÃO

A festa dos bumbás Garantido e Caprichoso, corrente na cidade de Parintins/AM desde a década de 1910, é uma modalidade de bumba-meu-boi, cujo desdobramento como espetáculo massificado se caracterizou por sucessivas transformações que se intensificaram com a criação do Festival Folclórico, em 1965. O citado evento retirou os grupos de bumbás das ruas, onde realizavam suas apresentações, e os transferiu para lugares fechados e cada vez mais íntimos, determinando, logo em seguida, o que poderíamos chamar de ponto de partida para sua espetacularização: a instituição de uma disputa. As implicações dessa iniciativa foram várias: os bumbás alcançaram rapidamente reconhecimento e prestígio junto à comunidade local e, em seguida, nacional; grandes empresas tornaram-se financiadoras dos projetos de seus produtores; o interesse dos meios de comunicação de massa foi estimulado; entre outras. Todos esses fatores contribuíram sobremaneira para que o caráter comunal da festa fosse diluído no interior da organização mercantil do lazer turístico.

Em conexão com tais mudanças, a instância da produção artística também passou por readequações. Aliás, a classe artística, responsável por determinar diretamente os rumos da festa, representou o componente que sofreu maior impacto com sua massificação. Para que o processo de feitura das obras artísticas pudesse acompanhar a rapidez com que se efetuavam as demais modificações, novas formas de organização, relações e condições de trabalho precisaram ser pensadas e desenvolvidas. Esse quadro de mudanças, particularmente, se instituiu como o centro de interesse do presente trabalho, que tem por objetivo analisar as correlações estabelecidas entre a transformação da festa do boi-bumbá de Parintins em espetáculo de entretenimento e as mudanças em seus modos de produção artística.

A partir do momento em que as apresentações de Garantido e Caprichoso assumiram o caráter de competição, um fluxo contínuo de experimentações artísticas passou a marcar a trajetória da festa, sendo objetivado prioritariamente pelos artistas, os quais se sentiram convidados a desenvolver “novidades” que pudessem ser decisivas na

conquista do título. Ocorre que a autonomia que era conferida a esses profissionais acabou abrindo caminho para que fórmulas de sucesso comercial próprios de outros eventos culturais fossem dissimuladamente incorporadas à cênica, como alegorias ¹ das escolas de samba do Rio de Janeiro e bonecos do carnaval de Olinda/PE. Essa prática de apropriação, que atribuía à arte parintinense a condição de imitação, não lhe permitindo aparecer como produção, mas sim reprodução do que era feito em outros contextos, tornou-se uma das principais preocupações daqueles que dirigiam os grupos de bumbás, os quais costumavam se ausentar do tratamento das questões relativas à produção artística para cuidar prioritariamente da administração, um comportamento que favorecia a realização de “inovações” sem o consentimento oficial e, por conseguinte, a difusão da festa como um cenário marcado pelo amadorismo. Partindo dessa premissa, pressupomos que as modificações que atravessaram os domínios da produção artística foram resultantes de conflitos processados no interior da festa entre a classe artística e o estrato dirigente, embora estes, em alguns casos, tenham agido de maneira colaborativa para a efetivação das novas idéias.

Quatro perguntas conduziram esta investigação: Quais os fatores que introduziram a necessidade de modificação nos modos de produção artística? Como era o fazer artístico e como este ficou constituído? Como se comportou a classe artística dentro desse processo de transformação? Quais foram os principais resultados da implantação de um novo sistema de trabalho?

Existem dois aspectos que justificam a realização deste estudo. O primeiro deles diz respeito às estreitas relações estabelecidas entre objeto e pesquisador. Pelo fato de ter nascido na cidade de Parintins, onde permaneci durante grande parte de minha vida, a festa dos bumbás Garantido e Caprichoso, já contextualizada pelo Festival Folclórico, constituiu um fator de alta importância para minha formação cultural, artística e, sobretudo, humana. No decorrer desse período, os laços que me uniam ao evento

¹ “Grandes esculturas, quase sempre articuladas, representando fatos históricos, mitos e lendas amazônicas. Pelas suas enormes dimensões, são trazidas em partes e montadas rapidamente no meio do bumbódromo [local das apresentações], enquanto o Boi evolui. As alegorias do Boi de Parintins diferem das alegorias do carnaval porque servem de palco para verdadeiras apresentações teatrais, com atores que as utilizam como cenários” (VALENTIN, 1999, p. 205).

assumiram diferentes tonalidades: de simples observador, tornei-me brincante² e, por conseguinte, artista plástico do bumbá Garantido, situação que me permitiu sentir o gosto de participar da construção desse espetáculo que é motivo de orgulho e principal fonte de renda para os moradores daquela comunidade. Mas o que poderia ser apenas uma experiência profissional, um ponto a ser acrescentado em meu currículo, acabou se revelando como a mola propulsora de meus questionamentos sobre a festa. Frente à complexidade alcançada pela feitura das obras artísticas, comecei a pensar a respeito dos específicos que caracterizavam os domínios da produção artística em momentos anteriores e às etapas de seu desenvolvimento. A ampliação do número de indagações e, sobretudo, a permanente ausência de respostas me induziram a elaborar uma proposta de pesquisa de Mestrado, voltada prioritariamente para o estudo do trabalho artístico no âmbito da festa de Parintins. Com tal investida, acreditava, seria possível seguir os rastros do evoluir da produção artística e, assim, diluir as dúvidas que afloraram a partir de minhas experiências pessoais.

O segundo aspecto está relacionado à situação do tema da produção artística no plano acadêmico. Quando nos propomos a estudar a questão, tínhamos consciência de que ela já havia sido realçada por outros pesquisadores, a exemplo de De jard Vieira Filho (2003) e Allan Rodrigues (2006), cujos trabalhos, inclusive, deram maior consistência à base teórica aqui utilizada. Mas o que deve ser dito a respeito dessas abordagens é que o tratamento dado à estância da produção está longe de corresponder ao valor que esta possui dentro do contexto da festa, ou seja, as referências registradas são comumente apressadas e de pouca profundidade. E a razão disso é simples: o que marca e dá o tom em grande parte das publicações sobre o boi-bumbá é o momento do consumo, o espetáculo em si, e não seu movimento construtivo, seus bastidores. Essa realidade também animou a efetivação do presente trabalho. O nível, digamos, epidérmico em que se encontravam os exames sobre a produção artística e seus desdobramentos reclamava por reflexões teóricas mais aprofundadas, que

² Convencionou-se chamar de “brincantes” as pessoas que participam diretamente da cênica, incorporando personagens ou tocando algum instrumento. “Diz-se corretamente ‘brincar de boi’. Tolerase ‘dançar no boi’, mas é imperdoável dizer ‘descer no boi’ ou ‘sair no boi’” (ASSAYAG, 1995, p. 27).

procurassem, em particular, mostrar como as mudanças ocorridas na citada instância se estruturam na dinâmica da massificação da festa.

Do que dissemos acima deriva a relevância deste estudo. Se a produção artística do boi-bumbá constitui um campo que não está suficientemente estudado, os resultados da pesquisa que desenvolvemos poderão contribuir sensivelmente para uma compreensão global da referida prática festiva, sendo úteis especialmente para aqueles que, por motivos diversos, se sentem atraídos pelo seu caráter histórico ou ainda pelas atividades e variações que se desenvolveram (e se desenvolvem) em seus bastidores. E o que é mais importante, os pontos levantados nos debates que compõem o trabalho poderão suscitar a realização de novas discussões no âmbito acadêmico, ampliando, assim, o quadro de estudos teóricos que tem no tema do boi-bumbá de Parintins o motivo de sua existência.

Considerando que uma parcela de nossos questionamentos não poderia ser respondida, caso nos mantivéssemos dependentes apenas das informações que circulam no âmbito das bibliotecas e livrarias, buscamos uma estratégia de investigação que nos permitisse aproveitar outros tipos de fontes, como o relato das pessoas que testemunharam as mudanças aqui focalizadas, sem que a qualidade do trabalho final fosse comprometida. Tais limitações nos levaram a realizar uma investigação baseada na Etnografia, cujo objetivo, segundo Clifford Geertz (1989), não se limita a selecionar informantes, levantar genealogias ou simplesmente transcrever textos, dentre outras técnicas que determinam este exercício, mas consiste numa hierarquia estratificada de aspectos significantes em torno dos quais os atos são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam. Os aspectos significantes, de que fala o autor, são os responsáveis pela formulação de um pensamento, por assim dizer, completo sobre o objeto de estudo, que compreende não somente sua dinâmica interna, mas também o contexto geral no qual se encontra inserido. Para apreendê-los, o pesquisador necessita ir além do horizonte da análise bibliográfica ou documental (sem, contudo, romper com elas), indo em busca de outras técnicas que lhe permitam atingir cada aspecto ligado ao tema de que se ocupa.

Pensando nisso, nos empenhamos em variar as técnicas utilizadas durante o desenvolvimento da pesquisa, a fim de que pudéssemos reunir informações suficientes para ampliar e aprofundar o conhecimento que já possuíamos sobre o assunto e, ao mesmo tempo, fundamentar os comentários e as críticas que desejávamos expor no texto final.

As técnicas adotadas e praticadas foram as seguintes: análise bibliográfica (livros de referência, textos em periódicos, entre outros); análise documental (documentos vinculados a instituições, fotografias, entre outros); análise *in loco* (pesquisa de campo em Parintins/AM: set. de 2007; jun. de 2008 e jun. de 2009) da produção do aparato utilizado pelos grupos de bumbás no Festival Folclórico, dos documentos pertencentes ao acervo público e aos acervos particulares; observação participante (que nos proporcionou um contato direto com o fenômeno observado); entrevistas individuais e semi-estruturadas, direcionadas a pessoas envolvidas direta e indiretamente com o objeto de estudo (artistas, auxiliares de produção, produtores culturais, torcedores dos grupos, comerciantes, pesquisadores, entre outros); diário de campo (que nos permitiu deixar registradas as impressões que tivemos acerca das experiências vividas em Parintins, bem como os dados adquiridos através de conversas informais estabelecidas com os agentes que atuam nesse campo específico); registros fotográficos. Os materiais coletados através da aplicação dessa estratégia de investigação passaram por um exame preliminar, sendo, logo em seguida, distribuídos em pequenos conjuntos de fontes, constituídos a partir de temas específicos. Feita essa organização e classificação, os dados foram analisados minuciosamente, interpretados e traduzidos em significações, conforme exigem os pressupostos de uma análise dentro de uma perspectiva etnográfica. O resultado desse processo, com etapas metodicamente estabelecidas, foi a constituição do quadro de subsídios que edificou a elaboração da Dissertação que ora apresentamos.

Para o desenvolvimento de nossos debates, chamamos determinados teóricos que, através de seus estudos, nos permitiram compreender o tema escolhido e também as relações que este estabelece com outros temas. As abordagens sobre a transformação

da festa em espetáculo de massa, por exemplo, que nos levaram a uma reflexão a respeito da mercantilização da arte, foram fundamentalmente embasadas por Nestor G. Canclini (1983). A obra de Ilona Kovács (2006) foi útil para que entendêssemos o sentido de autonomia de trabalho. Em relação às mudanças nas características de trabalho, especificamente a difusão da feitura das obras artísticas em formas coletivas, os estudos de Cristina Costa (2005) e George Friedmann (1983) foram significativos. Cecília A. Salles (2006) e Janet Wolff (1982) se constituíram como fontes de particular importância para que pudéssemos pesquisar as definições de autoria e processo criativo. Ao examinarmos as conexões entre o trabalho artístico e o meio social, recorreremos às investigações de Ferreira Gullar (1984), Arnold Hauser (1973) e, novamente, Canclini (1983). Estas não são, evidentemente, todas as bases teóricas que utilizamos. Na realidade, outros pensadores foram convocados e entrelaçados ao texto de acordo com as necessidades do andamento das reflexões.

Para dinamizar o processo de elaboração textual foi criado um plano de capítulos com seus objetivos pré-definidos, visando destacar os assuntos abordados em cada um deles. A distribuição final dos conteúdos, efetuada de maneira que pudesse criar uma ligação entre um capítulo e outro, resultou nas partes que se seguem:

No primeiro capítulo, “Da brincadeira de rua ao espetáculo mercantil”, o texto objetiva-se, primeiramente, a descrever o percurso dinâmico e estratégico da festa dos bumbás Garantido e Caprichoso, tornando evidentes os fatores que condicionaram e delimitaram sua transformação em espetáculo massificado, como a criação do Festival Folclórico. Antes disso, procuramos identificar os principais aspectos da festa em seu estágio inicial, relacionando seus personagens emblemáticos, sua configuração cênica, seus mecanismos de manutenção e difusão, ressaltando sempre sua ligação com o bumba-meu-boi tradicional, o qual serviu de referência para aqueles que fundaram a brincadeira no Amazonas. Os prolixos estudos já existentes sobre a gênese do fenômeno na região, em especial dos grupos que constituem o centro de nosso interesse, serviram de base para a construção dos primeiros tópicos deste capítulo,

permitindo-nos concentrar neles significativas transcrições que deverão situar os leitores que pouco ou nada conhecem a respeito do objeto em pauta.

De acordo com material publicado pela Fundação João Pinheiro (1999, p. 11), “as manifestações culturais, seja pelos resultados econômicos que produzem, pela sua natureza social, ou, ainda, por estarem associados a bases técnicas e materiais específicos, podem e devem ser examinadas também na sua dimensão econômica”. Com base em tal argumentação, buscamos pôr em relevo os fatores econômicos que determinaram a espetacularização da festa, seguindo os rastros por ela deixados até sua firmação como produto mercadológico. Mas o capitalismo, aqui, não é considerado como uma referência ocasional, utilizada apenas como uma peça decorativa num capítulo, de certa forma, introdutório. Pelo contrário, ele se faz presente em todo o curso do trabalho, demonstrando a força que possui em termos de mudanças. Adiantamos que referências explícitas sobre as relações do objeto de estudo com a Indústria Cultural encontram-se completamente ausentes do texto. Mesmo acreditando na utilidade de uma análise nesse sentido, preferimos deixar tal discussão para aqueles que, por ventura, se interessarem pelo tema.

A relevância mais ampla dentro deste capítulo diz respeito à figura do artista. Investigamos a formação da classe artística, bem como os aspectos que caracterizaram a produção dos elementos cênicos nas primeiras décadas de ocorrência da festa, um estudo que nos permitiu, nos capítulos seguintes, estabelecer conexões com a realidade de trabalho na qual atualmente os agentes do terreno artístico encontram-se imersos. Como ponto conclusivo, elegemos o significado e o propósito do trabalho artístico no período precedente à criação do Festival Folclórico, o qual, como será visto, impregnou as apresentações dos grupos com a idéia de competitividade.

No segundo capítulo, intitulado “Novos modos de produção artística”, retomamos a questão do significado e do propósito do fazer artístico, tratando agora das alterações promovidas pelo Festival Folclórico. O estudo desse aspecto nos parece importante por

três razões: primeiro, nos permite mostrar o impacto do Festival Folclórico sobre a produção artística, uma vez que, em seus domínios, as exposições dos grupos assumem o caráter de disputa, exigindo dos artistas a exploração de toda sua criatividade para o desenvolvimento contínuo de “novidades”. Segundo, esclarece os mecanismos utilizados pelos artistas para assegurar a vitória a determinado grupo, mecanismos estes que tornaram a festa um campo aberto a experimentações. E, finalmente, torna explícito o papel proeminente do público e dos meios de comunicação de massa para o desenvolvimento da competição, visto que os produtores passam a pensar cada vez mais no consumo.

O debate prossegue abordando a nova realidade de trabalho que se instalou para a classe artística dos bumbás após o Festival Folclórico. Ou seja, se a discussão precedente tinha entre seus objetivos definir a posição do artista na produção e sublinhar os antigos modos de feitura dos elementos cênicos, nesta seção, nos apegamos nas modificações que se sucederam, enfatizando primeiramente o advento dos departamentos de arte, ou para sermos mais precisos, Conselho de Arte e Comissão de Artes, pertencentes a Caprichoso e Garantido respectivamente. A criação desses núcleos, destinados a orquestrar as diferentes atividades que se solidarizam na construção do espetáculo, representa uma das principais preocupações de nossa pesquisa, justamente por ter desencadeado toda uma reestruturação nas formas de produção que acabou tornando a festa dos bumbás parintinenses um evento planejado e sistematizado para alcançar objetivos específicos.

Não pretendemos, no momento, fazer uma exposição dessa discussão, mas podemos adiantar que uma das principais implicações da criação dos departamentos de arte foi a divisão técnica das atividades: de um lado, se encontrariam os profissionais responsáveis pela idealização dos projetos e definição das atividades e, do outro, a parcela que se empenharia na concretização do que foi planejado. Essa mudança nos levou a estudar a questão da autonomia de trabalho, tentando verificar até que ponto a liberdade dos artistas para intervir no processo de produção foi cerceada.

Também se apresenta como foco de interesse do corrente capítulo o desenvolvimento de uma nova infra-estrutura de trabalho para a classe artística. Dedicamos-nos à tarefa de expor o que mudou em relação aos ambientes de trabalho relacionados a ambos os grupos de bumbás, delineando as condições que estes oferecem aos seus contratados na atualidade. Isso nos traz de volta à questão da influência do capitalismo sobre a festa, pois, como veremos, foi somente através de ações, como a aproximação de grandes patrocinadores e o aumento do público, que um redesenho das unidades de produção pôde ser realizado.

Diante da instituição de um núcleo onde se concentrariam as resoluções artísticas e do desenvolvimento de uma infra-estrutura alinhada à condição de grande evento assumida pelo Festival Folclórico, outras mudanças nas características de trabalho se ramificaram. Nesse caso, apontamos alguns aspectos que consideramos relevantes para a construção gradativa do quadro completo de toda a produção artística atual, como as variações introduzidas no ritmo de trabalho e a fragmentação das atividades, efetivando, sempre que for pertinente, uma análise comparativa entre essa nova realidade e as práticas que foram sendo superadas. Sem antecipar nossa discussão, informamos que uma das características mais evidentes da nova fase da produção é a consolidação do trabalho artístico em formas coletivas, ou seja, toda uma rede de profissionais precisou ser tecida para que o espetáculo continuasse sendo construído. À luz disso, abrimos um espaço para falar da questão da autoria, tentando perceber sua aplicabilidade em contextos que, tal como a festa de Parintins, adotam o trabalho coletivo como traço essencial.

No terceiro capítulo, “Variações ocorridas na base conceitual da festa”, desenvolvemos uma discussão aprofundada a respeito das modificações processadas no campo conceitual dentro do qual trafegavam os produtores dos grupos de bumbás. Como anunciado, o surgimento do boi-bumbá na cidade de Parintins, e também em outras comunidades nortistas, está intrinsecamente ligado ao bumba-meu-boi tradicional, uma vez que sua estrutura organizacional, seus elementos cênicos e seus temas serviram de referência para os iniciadores dessa prática festiva na região. Esses vínculos, no

entanto, foram aos poucos enfraquecendo e todos aqueles aspectos que os identificavam cederam terreno para aspectos relacionados à cultura amazônica, mais precisamente ao índio e ao meio ambiente. O primeiro passo, portanto, foi explicar o movimento que levou o boi-bumbá de Parintins a se distanciar de seu referencial e ir em busca de uma maior afinidade com a região que o contextualizava. Seguidamente, analisar os fatores que motivaram a valorização das temáticas indígenas e ecológicas e os efeitos dessa variação sobre a produção artística, em particular sobre a criação de novos elementos cênicos.

Outra observação que fazemos neste capítulo diz respeito à tentativa dos produtores dos bumbás de transformar suas apresentações num instrumento de denúncia social, voltado, sobretudo, para as causas indígenas e ecológicas. Além de investigarmos as prováveis determinantes para o surgimento dessa nova proposta, examinamos as mudanças que esta conseguiu introduzir no meio social, ou seja, o impulso dado aos consumidores da festa para a formação de uma nova mentalidade acerca das questões trabalhadas em cena e, por conseguinte, a adoção de práticas capazes de espelhá-la.

É preciso dizer que os produtores dos grupos, embora desejosos de se expressar sobre os conflitos da região amazônica, continuaram procurando novos materiais temáticos, abraçando sempre aqueles que se revelassem capazes de promover a cultura do Estado do Amazonas. Os temas que atualmente complementam os conteúdos ecológicos e indígenas são aproveitados nos mais variados campos da produção artística. Entretanto, sua presença é mais forte na instância do item Alegoria. Tanto é verdade que este foi desdobrado em quatro categorias específicas: “Celebração Folclórica”, “Figura Típica Regional”, “Lenda Amazônica” e “Ritual Indígena”. Nossa tarefa consistiu em avaliar essas categorias, buscando desenhar um panorama completo dos temas trabalhados pelos produtores dos bumbás.

Como aspecto conclusivo deste capítulo, enfocamos a influência dos novos materiais temáticos sobre o processo de idealização das obras. Para evidenciá-la, recorreremos a dois projetos de alegorias, analisando-os tanto do ponto de vista formal quanto

temático. O desenvolvimento dessa etapa foi relevante no seguinte sentido: descortinou algumas das mensagens que os produtores locais oferecem ao público através das obras que introduzem na cênica e suas conexões com os discursos que regem a produção artística em geral.

As conclusões que formulamos a partir da realização desta investigação se encontram inseridas no momento final do presente trabalho, intitulado “Considerações finais”. Advertimos que as colocações que finalizam esta proposta não se limitam a um mero condensamento dos debates que realizamos em cada um dos capítulos que o integram, mas propõem uma reflexão crítica daqueles assuntos que consideramos de maior relevância. Com essa postura, esperamos não somente colocar o leitor frente às conclusões a que chegamos, mas também estimulá-lo a tirar suas próprias impressões do que foi discutido.

1 DA BRINCADEIRA DE RUA AO ESPETÁCULO MERCANTIL

A trajetória da festa dos bumbás Garantido e Caprichoso é pontilhada de inúmeras e significativas transformações que, perpassando seus mais variados aspectos, lhe permitiram assumir uma tipologia única entre as demais modalidades da brincadeira registradas no território brasileiro. Tais transformações se intensificaram com o ingresso desses grupos no quadro de entretenimentos do Festival Folclórico, um evento que objetivou o remanejamento do propósito e do significado de suas apresentações, adaptando-as às regras de exibição mercantil.

No presente capítulo, delinearemos o desdobramento da festa como espetáculo de massa, considerando a influência dos múltiplos fatores sociais, econômicos e políticos que orientaram esse processo. Aqui também iniciaremos nossa abordagem sobre a produção artística, ressaltando a formação dos primeiros grupos responsáveis pela confecção do aparato usado nas apresentações e as características que identificavam sua atuação. Conclusivamente, levantamos algumas questões acerca do propósito e do significado do fazer artístico em seu estágio inicial.

1.1 ASPECTOS ELEMENTARES DA FESTA DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS

A década de 1910 é de singular importância para a história do boi-bumbá de Parintins, pois nela se inscrevem as primeiras exibições dos grupos que se firmaram como seus principais representantes: Garantido (Figura 1), popularmente conhecido pelo coração na testa e pelas cores vermelho e branco, e Caprichoso (Figura 2), que adotou a estrela e as cores azul e branco como símbolos de identificação. Fala-se em principais representantes porque outros bumbás, a exemplo de Diamantino, Ramallete, Fita-Verde, Corre-Campo, Mina de Ouro, Galante e Campineiro, precedentes ou contemporâneos aos grupos de que nos ocupamos, também ajudaram a consolidar a

citada brincadeira entre as festas, digamos, populares da cidade, muito embora suas trajetórias tenham sido relativamente curtas.



Figura 1 – Boi-bumbá Garantido

Fotografia: Antônio Iaccovazo

Fonte: Reprodução da revista Empório
Edição especial – Parintins (2006, p. 35)



Figura 2 – Boi-bumbá Caprichoso

Fotografia: Antônio Iaccovazo

Fonte: Reprodução da revista Empório
Edição especial – Parintins (2006, p. 35)

Pontuar as datas precisas de fundação dos grupos Garantido e Caprichoso e, sobretudo, as razões que animaram seus respectivos idealizadores, no caso, Lindolfo Monte Verde e os irmãos Antônio e Roque Cid, é uma tarefa um tanto arriscada, justamente pela incipiência de registros produzidos na época em que se desenvolveu o fato ou mesmo em décadas próximas. Aliás, esse é um dos maiores desafios enfrentados por aqueles que pesquisam o boi-bumbá de Parintins e que precisam visitar a fase inicial de existência da festa para conduzir suas reflexões. A interrogação que marca a gênese de Garantido e Caprichoso acabou abrindo espaço para que, ao longo dos anos, várias versões fossem formuladas, algumas, inclusive, apresentando dados que, já numa primeira análise, denunciam sua inconsistência. Desse modo, qualquer estudo que se presta a enveredar pelo tema corre o risco de mergulhar no mito

e contribuir com a propagação de relatos envoltos por afirmações gratuitas. Embora não sendo de nosso interesse resgatar a origem dos bumbás parintinenses, tão pouco iluminar os aspectos que permanecem obscurecidos, é necessário que abracemos uma das versões existentes. Caso contrário, estaremos sendo injustos com aqueles que desconhecem o princípio da citada prática festiva e, o que é mais grave, comprometendo o entendimento das discussões travadas nas seções seguintes. Optamos, portanto, pela variante que considera a fundação de Garantido e Caprichoso como resultado de promessas feitas por seus idealizadores a santos católicos. Dois são os motivos que justificam a escolha: a presença dessa versão na maioria dos estudos relacionados ao boi-bumbá e, principalmente, sua legitimação dentro da comunidade parintinense como aquela que reúne um maior número de informações confiáveis.

Ricardo Biriba (2005) nos ensina que, em algumas cidades do Nordeste, a exemplo do Maranhão, “os santos juninos Santo Antônio, São João, São Pedro, São Paulo e São Marçal recebem o bumba-meu-boi como oferta ou oferenda dos seus brincantes no cumprimento de promessas”. Ao ser introduzida em Parintins, a brincadeira não rompeu com as significações profundas que a envolvem em seu contexto de origem, sendo mantidos, inclusive, “as rezas, as ladainhas, os batizados, realizados em louvor a São João que, tanto em Parintins como no Maranhão, é considerado padroeiro do boi-bumbá” (BIRIBA, 2005, p. 109). No caso específico da fundação dos grupos Garantido e Caprichoso, o sentido religioso se fez presente, e de modo especial. Após terem migrado do Crato, no Ceará, para a cidade de Parintins, os idealizadores do bumbá Caprichoso, os irmãos Antônio e Roque Cid, “fizeram uma promessa a São João Batista para obterem prosperidade na nova cidade” (RODRIGUES, 2006, p. 69). O cumprimento se efetuará através da brincadeira de boi que, tal como ocorre em outras localidades, seria realizada durante as festividades juninas. Lindolfo Monte Verde, que responde pelo surgimento do bumbá Garantido, também se valeu de uma promessa para resolver um problema pessoal, direcionando-a, inclusive, ao mesmo santo recorrido pelos irmãos Cid. “Quando atingiu a maioridade”, explica Rodrigues (2006, p. 60), “o pescador foi acometido por uma doença grave e, temendo a morte fez uma promessa a São João Batista: ‘Se ficasse curado, enquanto vida tivesse colocaria

um boi nas ruas para alegrar as pessoas””. Em ambos os casos, os pedidos foram atendidos e o compromisso honrado através de cortejos que percorriam as ruas da cidade, sendo liderados por bois-alegóricos e animados pelo som de tambores, versos de desafio e toadas (Figura 3).



Figura 3 – Cortejo dos bumbás nas ruas

Ilustração de Renilson para o livro de Simão Assayag

Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças.

Fonte: Reprodução do livro (1995, p. 35)

O ponto alto dos cortejos era a encenação da tragicomédia do “auto do boi”³, revivida aos moldes do bumba-meu-boi tradicional encontrado em determinadas regiões do Nordeste brasileiro. Como, na época, o fornecimento de energia elétrica na cidade era inoperante, os grupos se aproximavam das fogueiras acessas em frente às residências para a realização da parte cênica, o que levava os moradores a iluminar suas casas, sinalizando, assim, seu interesse em ser visitado pelo bumbá e seus brincantes.

³ Em linhas gerais, o enredo se desenvolve em torno do casal Pai Francisco e Catirina que, grávida, deseja comer língua de boi. Para atender ao pedido da esposa, Pai Francisco mata o melhor boi da fazenda onde moram e trabalham, coincidentemente, o preferido de seu patrão. Com o intuito de não ser punido, Pai Francisco foge para a floresta, onde é acolhido por uma tribo indígena que, ao saber de seu ato, o entrega ao dono da fazenda. A narrativa prossegue com a chegada do Padre que, com suas orações, tenta ressuscitar o boi. Somente o Pajé, convocado após o fracasso do Padre, consegue com suas mandingas trazer o boi à vida para a alegria do dono e alívio do casal.

Um dos principais específicos da festa nas primeiras décadas de existência refere-se à predominância de homens entre os participantes, seja na condição de administrador, brincante ou seguidor do cortejo. Essa composição particular dos grupos exercia grande influência sobre o envolvimento da mulher com a brincadeira. As mulheres solteiras, por exemplo, mantinham-se resguardadas em suas casas, limitando-se a observar a movimentação através das janelas. “Se alguma se arriscasse a quebrar esse tabu, logo surgiam comentários maldosos sobre aquela que ousou se misturar entre grupos de homens rudes” (RODRIGUES, 2006, p. 81). Somente as mulheres casadas tinham sua participação consentida, desde que seus maridos estivessem presentes no cortejo. A pesquisadora Odinéia Andrade comentou durante entrevista a respeito do papel desempenhado pelas mulheres que acompanhavam a brincadeira. Reproduzindo suas palavras: “As mulheres levavam roupas, levavam água, carregavam as sandálias porque eles [os maridos] iam bebendo até caírem. Então, elas juntavam seus pertences nesse percurso todo” (ANDRADE, 2008). Nota-se, que o consentimento da mulher na festa não tinha o propósito de promover-lhe o divertimento e sim utilizá-la como uma espécie de apoio para que o esposo pudesse brincar. Esse comportamento não surpreende, nem a idéia de “confinar” as mulheres solteiras dentro das residências. Afinal, como esclarece Dejard Viera Filho (2003, p. 42), o período que marca o início das apresentações dos bumbás corresponde a um momento histórico em que a sociedade negava certos direitos às mulheres. Isso significa que os valores que impregnavam a festa, que determinavam sua estrutura e sua organização, espelhavam os próprios valores que fluíam no meio social ao qual estava integrada.

Um outro aspecto digno de nota diz respeito à administração dos grupos, a qual era constituída por figuras emblemáticas que desempenhavam atividades específicas. Os “donos” do boi, por exemplo, como eram chamados os detentores dos direitos sobre os bumbás, deliberavam, juntamente com suas respectivas famílias, todas as decisões referentes ao grupo, desde a organização dos ensaios, estes habitualmente efetuados nos terrenos de suas residências, até a consumação das apresentações nas ruas. Os “donos” também se comportavam como financiadores, sendo responsáveis por uma parcela das despesas recorrentes da realização do cortejo. Vejamos o caso de Lindolfo

Monte Verde, fundador do Garantido e, portanto, seu primeiro “dono”. O dinheiro que conquistava através da pesca e, sobretudo, da agricultura era dividido entre as despesas da família e do festejo. O depoimento de Maria do Carmo Monte Verde confirma isso: “Meu pai só trabalhava ‘pro’ boi. Ele fazia quatrocentos quadros de roçado. Sabe o que é plantar mandioca? Plantar juta? Meu pai tirava o dinheiro disso ‘pro’ boi. Ele comprava peças e peças de fazenda [tecido] ‘pra’ as fantasias ‘pro’ boi. Vermelho e branco. Não tinha nada de outra cor no meio. Era vermelho e branco” (MONTE VERDE, 2008).

Embora sendo possível verificar a participação dos “donos” nas questões financeiras, os grupos contavam com pessoas que se ocupavam, quase que essencialmente, da supressão dos eventuais, no caso, os “padrinhos”. Seus representantes eram sempre pecuaristas, políticos ou comerciantes bem sucedidos que, devido à empatia cultivada por determinado bumbá e, principalmente, à influência exercida na sociedade parintinense, eram convidados pelos “donos” a agregarem-se ao grupo como co-responsáveis pela brincadeira. Dejard Vieira Filho (2003, p. 36) pontua que os “padrinhos”, além de financiadores, eram tidos como pacificadores, pois “respondiam por qualquer situação de conflito que, por ventura, o boi viesse a enfrentar frente às autoridades”. Os conflitos, de que fala o autor, eram resultantes das brigas entre os adeptos dos bumbás durante os cortejos, as quais, como veremos adiante, dificilmente terminavam sem a intervenção da polícia.

Além dos “donos” e “padrinhos”, havia outra fonte geradora de recursos para a realização da festa: os proprietários das residências onde os bumbás se apresentavam. A fogueira acesa não aludia somente ao interesse dos proprietários em ver seu bumbá favorito dançando em frente à sua casa. Para aqueles que estavam à frente da administração dos grupos, ela sinalizava a capacidade dos moradores de pagar pela apresentação. O acordo entre os dirigentes dos grupos e os proprietários, algo muito próximo da idéia de contrato, era, segundo Maria do Carmo Monte Verde, estabelecido antes dos bumbás saírem às ruas. Como explica:

As pessoas que gostavam do boi, que gostaram desde que ele iniciou, vinham com meu pai [Lindolfo] e diziam que queriam o Garantido. Aí, ele comandava o povo. Apesar daquela época era pouca gente, né? No máximo, umas cinqüenta pessoas porque a cidade era pacata. Ainda lembro de quantos moradores tinha na época. E era ele quem comandava tudo. (MONTE VERDE, 2008)

O pagamento era efetuado ao término de cada apresentação através de um procedimento conhecido como “venda da língua do boi”, uma venda simbólica, onde um envelope (que representava a língua) era dado ao proprietário para que depositasse uma determinada quantia em dinheiro. O valor, que variava de acordo com a condição do “contratante”, era direcionado para a compra de comida e bebida para os participantes e parte dos materiais empregados na produção artística. O que esse tipo de prática nos permite perceber é que, mesmo tendo uma conotação religiosa, a brincadeira dos bumbás era igualmente informada de aspectos econômicos.

Uma explicação completa das primeiras décadas de existência de Garantido e Caprichoso deve incluir a constante substituição dos responsáveis pela idealização e financiamento dos cortejos. Essa mobilidade se fez necessária, na medida em que os grupos passaram a reunir um número cada vez maior de participantes, tornando-se, conseqüentemente, mais dispendiosos. A elevação nos custos, muitas vezes, divergia das condições dos responsáveis em exercício, sendo imprescindível que pessoas com maior poder aquisitivo fossem convidadas a participar da brincadeira. Essa verdadeira contaminação da administração da festa pelo fator econômico acabou tornando os “donos”, a princípio, designados para a organização das apresentações de rua, tão participativos na supressão das despesas quanto os “padrinhos”, sendo capazes, inclusive, de transformar os ensaios dos cortejos em verdadeiras comemorações juninas, com todos os seus excessos e esbanjamento. Donos famosos, como Luiz Gonzaga, do bumbá Caprichoso, por exemplo, “ofereciam jantares no quintal de sua casa nos ensaios de seu boi, ocasiões em que mandava cavar valas para servirem de fogareiros para preparar assados de peixes, cozidões e sobremesas como arroz doce e mungunzá” (RODRIGUES, 2006, p. 80).

Importa-nos ressaltar que os novos critérios adotados pelos grupos para a escolha de seus administradores influenciaram significativamente o aumento do número de pessoas interessadas em dirigi-los. Mas ao contrário do que se possa supor, os novos proponentes, pertencentes, em sua maioria, a famílias de grande prestígio da sociedade parintinense, não aspiravam ocupar os cargos de “donos” ou “padrinhos” e sim permanecer próximos a eles, participando das reuniões, tomando conhecimento de cada aspecto relacionado aos grupos e, sobretudo, contribuindo financeiramente através de doações. Essa relação se mostrava bastante vantajosa para ambas as partes envolvidas: por um lado, os dirigentes dos grupos podiam contar com maiores recursos econômicos para a efetivação dos cortejos, por outro, os demais agregados eram assegurados de poder de decisão.

A administração conduzida por “donos” e “padrinhos” perdurou até a década de 1980, quando os grupos, diante da necessidade de firmar contratos de patrocínio, dinamizar as relações com os órgãos estaduais e a mídia, contratar funcionários e adquirir bens, foram transformados em associações. Na realidade, a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido foi instituída apenas em 1995, ao contrário do bumbá Caprichoso, que desde 1982 já se configurava como tal. Com a regularização dos grupos, novos cargos diretivos emergiram (presidente, vice-presidente, tesoureiro, etc.), bem como novas formas de seleção de seus ocupantes. Diferente do que ocorria em momentos anteriores, os novos dirigentes passaram a ser escolhidos através de eleições. Um dado curioso é que o papel de sócios dos grupos foi abraçado justamente por aquelas pessoas ligadas às famílias, digamos, tradicionais de Parintins, as quais sempre subsistiram próximas à brincadeira. Com poder de voto, elas passaram a favorecer o candidato que melhor representasse seus interesses dentro da associação, continuando, assim, a influenciar diretamente os rumos da festa.

Dejard Vieira Filho (*et al.*, 2002, p. 29) argumenta que os bumbás sempre se identificaram com a população inteira, desempenhando um papel de hegemonia cultural dentro da sociedade, envolvendo desde as classes mais pobres, de onde vinham pescadores, agricultores, vaqueiros, que interagem na cênica e na produção

artística, às classes abastadas, que apoiavam fortemente a brincadeira, injetando-lhes recursos econômicos. O que se percebe, no entanto, é que, a partir do momento em que os interesses comerciais passaram a prevalecer na escolha dos dirigentes, a suposta nivelção econômica que, a princípio, a festa conseguia promover acabou se diluindo, tornando-a uma profunda continuidade da realidade cotidiana. Enquanto as pessoas com maior poder aquisitivo assumiram em sua totalidade a administração da diversão, aquelas provenientes das classes mais humildes, que, segundo Fátima Guedes (2007), “faziam e viviam o boi”, tornaram-se “simples tarefeiras”. A partir daí, acrescenta a autora, a brincadeira “definiu valores, estabeleceu limites, privilegiou a elite e segregou a plebe. A estrutura começou a ser construída de cima para baixo” (GUEDES, 2007, p. 114). O fato da festa ter se tornado gradativamente uma prática mais econômica do que religiosa explica porque muitas pessoas, que sempre estiveram próximas aos grupos, acabaram se afastando. É o caso da família Monte Verde, representada pelos filhos e netos de Lindolfo, fundador do bumbá Garantido. Vivendo em situações econômicas não muito diferentes daquelas enfrentadas por Lindolfo no começo da brincadeira, os poucos descendentes que ainda participavam da administração e das apresentações do grupo se viram impelidos a abandoná-lo. O testemunho de Maria do Carmo Monte Verde ratifica o que estamos afirmando:

Nós estamos aí entrando como doença, meu irmão. Porque eles [o novo extrato dirigente] rejeitam nós de toda espécie. Nem fantasia eles dão. Quantos anos eu fiquei chorando por causa de uma fantasia ‘pra’ querer brincar. Porque eu sinto aquela emoção, aquela lembrança do meu pai, e a vontade é brincar. Mas eles não ligam ‘pra’ nós. A toada vem de Lindolfo, mas nem lá na arena nós entramos. Eles dão ao menos o microfone ‘pra’ nós dizermos alguma coisa? Não dão, não. Os ‘Monte Verde’ que fiquem ‘pra’ lá. Nós somos da família Monte Verde, mas nós não temos nenhuma função lá. Nos desprezaram de tal maneira... E no dinheiro muito mais. (MONTE VERDE, 2008)

Canclini (1983) já havia atentado para o fato de que as festas, de maneira geral, reproduzem no seu desenvolvimento as contradições da sociedade. Para o autor, “ela não pode ser o lugar da livre expressão igualitária, ou só consegue sê-lo de maneira fragmentada, porque não é apenas um movimento de unificação coletiva: as diferenças sociais e econômicas nela se repetem” (CANCLINI, 1983, p. 55). Dentro dessa

perspectiva, as festas devem ser compreendidas como estruturas, nas quais os cargos e postos diretivos tendem a ser geralmente ocupados por pessoas ricas e influentes da comunidade. A verdade de tal argumentação pode ser averiguada nos domínios da cidade de Parintins, onde a organização interna dos grupos de bumbás foi sendo construída em torno de uma rede de relações e de significados sociais que acabou reservando os papéis administrativos para aqueles proponentes com maiores condições financeiras. Em outras palavras, a festa passou a sintetizar a totalidade da vida da comunidade, a sua organização econômica e suas estruturas culturais.

Devemos reconhecer que as mudanças administrativas foram grandes responsáveis pela continuidade das apresentações de Garantido e Caprichoso, justamente porque passaram a congregar pessoas cada vez mais participativas nas questões financeiras. Mas, ao lado do fator econômico como força que agiu em favor da sustentação dessa prática festiva, existe um outro aspecto que, de modo algum, deve ser subvalorizado: a rivalidade entre os grupos. Esse intrigante vínculo foi estabelecido paulatinamente através dos encontros, ou melhor, dos confrontos que envolviam os bumbás durante a realização de seus cortejos. Explica-se: ao desenharem seus trajetos noturnos, os bois-alegóricos e seus respectivos brincantes comumente se deparavam frente a frente em um mesmo caminho. Como as ruas da cidade eram (e ainda são) extremamente estreitas, fazia-se necessário que um dos grupos cedesse espaço para que o outro prosseguisse com o cortejo. Eis o problema: nenhuma das partes envolvidas desejava realizar tal concessão. Cabia, então, aos amos do boi ⁴ decidir, através de versos de desafio, qual dos bumbás seria o privilegiado. Mas os confrontos, de que falamos a pouco, não estão relacionados a essa interação dos amos e sim aos violentos tumultos causados pelos torcedores, os quais assumiam, com certa freqüência, o comando da situação e tentavam resolvê-la recorrendo a agressões verbais e físicas. A esse respeito, Rodrigues (2006) pondera que, devido à violência desencadeada pelos encontros dos bumbás nas ruas, as autoridades municipais, como juízes e delegados de polícia, passaram a coibir esses embates. O mesmo autor prossegue afirmando:

⁴ Representa no “auto do boi” tradicional o dono da fazenda que tira versos de desafios, estes geralmente baseados em provocações.

O controle oficial chegou a ponto de os delegados exigirem listas com os nomes de cada um dos brincantes dos bois, pois se houvesse brigas entre agremiações os policiais poderiam encontrar mais facilmente os encrenqueiros. Houve casos em que o castigo foi a queima do próprio boi [-alegórico] pela polícia em frente à delegacia, para que todos pudessem ver o que estava reservado para os arruaceiros de plantão. Até mesmo a utilização de versos de desafio chegou a ser proibida por um tempo para evitar que os torcedores perdessem a calma, mas era difícil segurar a criatividade dos compositores dos dois lados. (RODRIGUES, 2006, p. 107)

Como se pode perceber, a intensidade dos embates entre Garantido e Caprichoso fazia com que a brincadeira ultrapassasse os limites do divertimento para operar como um momento de subversão da ordem existente na cidade, momento este que somente era interrompido com a intervenção das autoridades oficiais. Aliás, a presença da polícia aos poucos se tornou uma necessidade para a própria segurança dos participantes, já que, “não raros, eram os confrontos onde as brigas terminavam em morte” (RODRIGUES, 2006, p. 107). Mas o que surpreende verificar é que a frequência dessas situações, longe de diminuir o prestígio dos bumbás, acabou se constituindo como um fator de alta importância para sua sobrevivência. Em virtude da comoção pública que causavam, os confrontos entre Garantido e Caprichoso se tornaram, aos poucos, o centro das atenções da comunidade parintinense e, seguidamente, do Estado do Amazonas, o que nos leva a pensá-los como fontes de comunhão emocional, catalisadores de sentimentos variados, desde amor e emoção, nutridos pelos produtores e adeptos dos grupos, a aversão e rejeição, dispensados por aqueles que os percebiam como uma espécie de ameaça ao bem estar e à segurança da população, uma concepção que, de certo modo, não estava longe da realidade.

Embora esboçando seu caráter massivo, a festa dos bumbás mantinha resguardadas as características que a haviam consagrado no cenário das festas populares de Parintins. Porém, o impacto que aproximadamente meio século de existência não havia conseguido exercer sobre ela chegou com a criação do Festival Folclórico, um evento para o qual os grupos foram convidados a participar, juntamente com outras danças existentes na cidade.

1.2 A INSERÇÃO DE GARANTIDO E CAPRICHOSO NO FESTIVAL FOLCLÓRICO

Quando o Festival Folclórico foi proposto, em 1965, por Raimundo Muniz, Xisto Pereira e Lucinor de Souza Barros, líderes da JAC (Juventude Alegre Católica)⁵, determinadas danças de cunho popular, como as pastorinhas, as quadrilhas e os cordões, demonstravam grandes dificuldades para dar continuidade aos seus cortejos nas ruas, justamente porque grande parte da população local já não tinha o mesmo interesse em prestigiá-los. E, sem público, não havia dinheiro suficiente para suprir as despesas, uma vez que as citadas danças, tal como os grupos de bumbás, também dependiam do dinheiro oferecido pelos proprietários das residências onde se apresentavam. Essa realidade teve grande influência sobre os jovens representantes da JAC, os quais decidiram criar um festival, onde diferentes danças populares, inclusive boi-bumbá, representado por Garantido e Caprichoso, compartilhariam o mesmo espaço, a atenção do público e os recursos econômicos resultantes de sua realização. O festival, portanto, surgiu como meio de reaver a vitalidade e o vigor que a relação da comunidade com as festas locais havia perdido, colocando-se ainda como uma nova alternativa de entretenimento.

Inicialmente, o Festival Folclórico começava no dia 12 de junho e se estendia até 30 do mesmo mês, tendo como ambiente de realização o pátio da antiga igreja de Nossa Senhora do Carmo. Seu conjunto de divertimentos era variado. Como esclarece Rodrigues (2006), “uma série de cordões de pássaros, quadrilhas, tribos, pastorinhas e outros grupos folclóricos apresentavam-se para os parintinenses, que também desfrutavam de tudo que um arraial de cidade do interior pode oferecer: comidas típicas, bingos, leilões, concursos de rainha caipira, etc”. Outro aspecto que definia o evento como um acontecimento de pequenas proporções diz respeito à sua capacidade de integração. A rigor, os membros da JAC eram os principais encarregados da realização da festa, sendo responsáveis, por exemplo, pelo aluguel

⁵ Movimento ligado à Igreja Católica, cujo objetivo era assegurar a presença dos jovens nas missas e reuniões e, ao mesmo tempo, aproximar aqueles que se encontravam, por assim dizer, dispersos. Uma das estratégias usadas em Parintins foi a fundação de um time de futebol, contemplado com o mesmo nome do movimento.

de mesas e cadeiras, contratação das atrações musicais, entre outras tarefas. Isso, porém, não impedia que a população interviesse em sua organização e no financiamento de seus gastos. Tanto é verdade que “os festivais da década de 60 e 70 eram mantidos pela própria comunidade através de quermesses, doações e trabalho voluntário” (DEJARD VIEIRA FILHO, 2003, p. 26).

Para Canclini (1983, p. 116), essa integração da comunidade nos preparativos da festa, sua presença ativa em cada etapa de seu desenvolvimento, é o que a distancia da condição de espetáculo, especialmente porque faz com que seja “mínima a assistência de pessoas estranhas: turistas, funcionários que se ocupam do turismo e do artesanato”. Nota-se, que não é tanto a transformação da festa em um campo onde a população pode reafirmar sua solidariedade comunitária que a imuniza contra a idéia de espetáculo, mas, sobretudo, os obstáculos que essa integração impõe à penetração de agentes externos, os quais são potencialmente capazes de alterar o significado e o propósito inerentes a tais práticas, atribuindo-lhes um caráter predominantemente mercantil. Desse modo, o Festival Folclórico, pelo menos durante as primeiras décadas de sua ocorrência, não deve ser visto como espetáculo, uma vez que os componentes da JAC, principais encarregados de sua realização, podiam contar com a adesão efetiva dos moradores que, ao se mobilizarem para contribuir com trabalho ou dinheiro, acabavam afastando a necessidade de participação de “pessoas estranhas” no financiamento e na administração. Esse envolvimento, naturalmente, permitia que o evento respondesse às carências da própria comunidade, às quais, como dissemos, estavam relacionadas à reabilitação do interesse pelas festas populares e à criação de novas formas de divertimento. É bem verdade que o econômico já se fazia presente na articulação do festival, mas sem representar a razão principal para que este continuasse sendo reproduzido.

Devido à sua natureza e propósito, o Festival Folclórico não se instituía como espaço de competições tal como se mostra na atualidade, ou seja, as apresentações dos grupos convidados, inclusive dos bumbás, tinham apenas caráter participativo. Contudo, o forte apelo popular causado por Garantido e Caprichoso, resultante de seus

embates nas ruas, estimulou os administradores do evento a repensarem seus objetivos. Assim, em 1968, as participações dos grupos adquiriram o sentido de competição, implantado “através da criação de um regulamento, prevendo a composição de uma comissão julgadora que iria atribuir notas a alguns elementos constitutivos das apresentações, previamente definidos em comum acordo com os grupos” (RODRIGUES, 2006, p. 85). Muito provavelmente, a estipulação desses elementos, ou itens, teria a finalidade de homogeneizar as apresentações dos bumbás que, por terem surgido e se desenvolvido de forma independente, não demonstravam concordância, tanto em termos de quantidade quanto em termos de variedade dos componentes de seus conjuntos folclóricos ⁶, o que fatalmente impediria uma avaliação justa. Queremos destacar que, para as exhibições de Garantido e Caprichoso, foram reservados os três últimos dias do festival, enquanto os dias precedentes eram ocupados pelas demais atrações, cuja participação não se encontrava impregnada pela competição.

É necessário tomar nota das transformações profundas que a instituição da disputa entre os bumbás induziu na vida da comunidade local, em particular daquelas pessoas que os acompanhavam desde a fase das apresentações de rua. A cada edição do Festival Folclórico, os sentimentos de amor e de admiração dos torcedores tomavam novas dimensões, contribuindo para que os efeitos da festa passassem a articular e penetrar outras esferas da vida social. Sobre a questão, Salete Lima (1989) escreve que o acirramento da rivalidade entre Garantido e Caprichoso provocou alterações significativas no comportamento dos torcedores, estimulando, inclusive, os jovens a usar tatuagens com desenhos de boi. E acrescenta: “Nas famílias numerosas irmãos ficam *de mal*, pais e filhos que torcem por bois diferentes evitam falar sobre o assunto e até casais se separam. A rivalidade é tão grande que o torcedor não pronuncia sequer o nome do adversário, quando muito se refere a este de *boi contrário* ou simplesmente *contrário*” (LIMA, 1989, p. 08). Tais mudanças representam apenas uma das interfaces da ação da festa dos bumbás sobre a sociedade parintinense, que também passou a

⁶ Segundo Rodrigues (2006), a expressão “conjunto folclórico” se refere aos itens individuais e coletivos dispostos organizadamente na arena de apresentações, como o boi-alegórico e o amo do boi.

adotar e difundir outras formas de expressão, no intuito de tornar mais nítidas suas preferências. Vejamos outra colocação de Lima (1989):

Com a proximidade da festa a cidade se transforma: divide-se literalmente ao meio pelas cores vermelha e azul, numa demonstração clara do confronto. Na parte alta é o reduto do Garantido, na baixa, do Caprichoso. Quem chega de barco em Parintins pode nem entender o que representam aquelas cores, mas desde longe, já se avista nitidamente o contraste. [...] A cidade fica repleta de bandeiras e rara é a casa que não adere a manifestação, enfeitando suas portas com a cor de sua preferência, ora com figuras de boi, ora com bandeiras. Alguns carros são enfeitados com chifres, fazendo intermináveis passeios pela cidade. (LIMA, 1989, p. 08)

Como se percebe, um novo espaço visual urbano passou a ser formado anualmente a partir da total integração dos parintinenses na elaboração e no desenvolvimento de ações tendentes a ilustrar o lugar ocupado pela festa na existência da comunidade. Poderíamos falar, inclusive, em uma adequação do ambiente às exigências e esteticidade do Festival Folclórico, já que a decoração que o reveste se baseia essencialmente nas cores e nos símbolos alusivos aos principais representantes do evento: Garantido e Caprichoso. Um dado importante é que as variações introduzidas nas características estéticas da cidade não florescem somente na ocasião da realização do Festival Folclórico, como se o objetivo primeiro dos moradores fosse mostrar aos turistas o quanto se encontram envolvidos com o acontecimento. Muito pelo contrário, em qualquer período do ano é possível identificar mostras da ação da rivalidade entre os bumbás sobre a vida coletiva. Estas são dinamizadas principalmente por aqueles torcedores, digamos, mais fervorosos, que se empenham em demonstrar aos torcedores do grupo contrário que seu envolvimento desconhece limites (Figuras 4, 5, 6, 7, 8 e 9).



Figura 4 – Residência de torcedor do Garantido
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 5 – Residência de torcedor do Garantido
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 6 – Residência de torcedor do Caprichoso
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 7 – Residência de torcedor do Caprichoso
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 8 – Automóvel de torcedor do Garantido
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 9 – Fachada decorada com figuras dos bumbás
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

O fato da festa dos bumbás ter se tornado um sinal de união e um fator de coerção social, mobilizando as pessoas a tecerem uma vasta rede de expressões que define seu posicionamento junto a ela, nos leva a concordar com Roger Bastide (1979), quando diz que a arte é um sistema de sinais, uma linguagem. Em sua concepção, “a linguagem é um meio de comunicação, é o móvel que permite às almas fechadas transpor as fronteiras de seu isolamento para entrar em contato umas com as outras, compreender-se, comunicar-se pelos mesmos símbolos e agir em harmonia. É, portanto, um fator de solidariedade. [...] Logo, na medida em que a arte é uma linguagem, também é um instrumento de solidariedade social” (BASTIDE, 1979, p. 184). João Paes Loureiro (*et al*, 2002) chega, por outros caminhos, ao mesmo ponto de Bastide (1979), ao propor que “o fenômeno estético tem como uma de suas possibilidades sociais esse caráter de religação, de formar comunidades emocionais envolvidas pelo mesmo fenômeno” (PAES LOUREIRO *et al*, 2002, p. 120). A festa de Parintins é, com efeito, um campo propício para o entendimento da capacidade que a arte possui de aproximar as pessoas, de mantê-las ligadas através de uma relação de caráter sensível, que, nesse caso específico, é dominada pela emoção. Pode ser difícil, para muitas pessoas que chegam a Parintins, compreender esse profundo envolvimento, mas para o parintinense, que desde criança se vê induzido a escolher um determinado bumbá como preferido, cresce ao som de toadas, vendo a movimentação nas ruas durante os preparativos, é absolutamente normal e natural, constituindo, assim, um fator essencial para sua formação humana.

Voltando a questão da instituição de uma disputa entre os bumbás, ressaltamos que o tolhimento das agressões verbais e físicas, constantes durante os encontros de Garantido e Caprichoso nas ruas, surgiu como traço intrínseco à decisão tomada pelos gestores do Festival Folclórico. Biriba (2005, p.138) menciona que, na primeira edição do evento, as torcidas “se manifestaram com vaias, algazarras, gritos, assobios e xingamentos, inferindo drasticamente na apresentação do concorrente” e que, a partir da análise desses comportamentos, “a comissão organizadora do festival criou o item de julgamento, com o objetivo de organizar as torcidas, pontuando de forma negativa o Boi correspondente à galera que se manifestasse com qualquer atitude na hora da

apresentação do boi-contrário”. Quando recordamos o alto nível de violência que marcava as aparições de Garantido e Caprichoso nas ruas, percebemos o quanto essa medida de disciplinarização do comportamento do público foi importante. Ao colocar os torcedores como co-responsáveis pelo empenho do grupo da arena, a determinação impediu que a concorrência entre eles, bastante próxima da que permeia a relação de torcedores de grandes times de futebol, transformasse o Festival Folclórico em um ambiente totalmente hostil e pouco convidativo para novos freqüentadores. Elaine Meneghinne (1989) ressalta que a violência gerada pelos encontros dos bumbás nas ruas afastava muitas pessoas dos cortejos, por temerem um envolvimento acidental. Porém, “com a reunião dos bois num local *neutro*, com regras estabelecidas pelos grupos, a parte violenta, agressiva da manifestação foi extinta, passando o folguedo a ter a adesão de toda a família” (MENECHINNE, 1989, p. 10). Como se vê, a iniciativa ajudou a construir uma nova realidade para o Festival Folclórico, em que a rivalidade abandonaria definitivamente seu caráter físico para tornar-se uma rivalidade poética. Agora, como adequadamente escreve Dejard Vieira Filho (2003, p. 26), “a suposta superioridade” seria “medida através da criatividade artística”.

É interessante verificar que a rivalidade entre Garantido e Caprichoso também passou a influenciar o processo de escolha daquelas pessoas que deveriam julgar suas apresentações. A princípio, as pessoas que compunham a comissão julgadora do Festival Folclórico eram moradores da própria cidade de Parintins ou de comunidades próximas, convidados pelos organizadores do evento. No entanto, com o acirramento das disputas, os amazonenses passaram a ficar isentos de compor o júri, sendo substituídos por pessoas oriundas de outros Estados brasileiros. A justificativa, como analisa Biriba (2005, p. 140), seria o próprio envolvimento da comunidade com a festa que levou a crer que todas as pessoas residentes no Amazonas, particularmente em Parintins, já eram identificadas como torcedores do Garantido ou do Caprichoso. Esse envolvimento poderia levar o jurado a ser parcial no julgamento, favorecendo o bumbá de sua preferência. Além disso, poderiam ocorrer pressões da própria comunidade, exigindo do participante um comprometimento quanto ao resultado de sua avaliação.

O deslocamento dos grupos de bumbás das ruas para um lugar específico, a reformulação do formato e do propósito de suas apresentações, que acabou por oficializar a rivalidade que existia entre eles há quase meio século, representam apenas o começo das mudanças que caracterizam sua história junto ao Festival Folclórico. O forte apelo popular do evento, que a cada ano se consolidava através do aumento da quantidade de turistas, motivou a objetivação de diferentes ações que, apoiadas em interesses igualmente diversos, contribuíram para o processo de espetacularização das exposições desses grupos, permitindo-lhes reclamar seu próprio espaço no cenário cultural e artístico brasileiro. Veremos, agora, como a festa comunitária foi desaparecendo em benefício do espetáculo mercantil.

1.2.1 A MARCHA DOS BUMBÁS RUMO À ESPETACULARIDADE

A rivalidade entre Garantido e Caprichoso explica, em parte, o desenvolvimento das apresentações como espetáculos de entretenimento. Mas um entendimento, por assim dizer, completo da questão depende da observação de outros aspectos, como os interesses políticos e, sobretudo, econômicos que, aos poucos, foram sendo agregados ao sentido inicial da festa: o religioso. São esses interesses que motivaram a adaptação do Festival Folclórico ao consumo massivo e, por conseguinte, a sua consolidação como um fenômeno simultaneamente estético e econômico.

Temos afirmado que o Festival Folclórico, em particular nos primeiros anos de realização, era financiado e organizado por seus próprios idealizadores, no caso, os integrantes da JAC, e também pela comunidade que, dentro de suas possibilidades, colaborava para sua manutenção. Não havia a intervenção de patrocinadores ou ainda do poder público para a redução dos gastos, talvez, porque o longo período de duração do evento (aproximadamente um mês), somado à quantidade de grupos participantes que precisavam ser beneficiados financeiramente, tornava-o mais dispendioso do que lucrativo. O festival, portanto, costumava atrair aquelas pessoas cujo interesse não estava necessariamente ligado ao lucro gerado, mas ao divertimento que este

proporcionava à comunidade local. Essa realidade, no entanto, começou a se transformar, quando as disputas entre Garantido e Caprichoso passaram a contar com uma participação mais incisiva de pessoas oriundas das comunidades próximas a Parintins, que ajudaram a elevar, gradativamente, os rendimentos para aqueles que estavam à frente do evento. E foi justamente no plano da administração que ocorreram as primeiras grandes mudanças.

Em 1977, a Prefeitura Municipal de Parintins, representada pelo então prefeito Raimundo Reis Ferreira, propôs, através da Lei de nº. 02/77, a oficialização do festival, chamando para si a responsabilidade de tratar de todas as questões que lhe eram inerentes. Segundo o artigo 1º da Lei, a iniciativa tinha a finalidade de “preservar e aprimorar o folclore local, considerando a maior expressão cultural de Parintins” (LEI..., 1977, p. 01). Como se vê, a Prefeitura se apropriou do discurso de preservação das tradições festivas da cidade para se posicionar como a instituição mais bem preparada para assegurar a continuidade do Festival Folclórico. E, de fato, o era. Os membros da JAC conquistaram resultados notáveis junto à comunidade parintinense, estimulando sua participação direta. Mas a influência que exerciam era apenas local e, justamente por isso, seria difícil sustentar a festa, caso ela começasse a se desenvolver. Já o poder público municipal, poderia pleitear colaboradores e recursos tanto dentro dos domínios de Parintins, dando prosseguimento ao trabalho desenvolvido pelos antigos gestores, quanto em outras localidades do Estado. Aliás, o artigo 4º do citado documento mostra claramente como a Prefeitura pretendia dinamizar as relações com pessoas e instituições que pudessem aumentar a renda destinada à realização do evento: “O Município de Parintins poderá, mediante convênios, realizar o Festival Folclórico em parceria com o Governo do Estado e entidades oficiais privadas, preservado o Direito Municipal” (LEI...,1977, p. 02). A intenção dos novos gestores de construir um panorama mais amplo para o festival, em termos de financiamento, é explícita, assim como sua tentativa de impedir que a “colaboração” dos futuros congregados lhes assegurasse poder de intervenção em seu sistema organizacional. É, por isso, que enxergamos o referente artigo como um dos mais relevantes do documento de oficialização. Sua elaboração, ainda que orientada pela questão de

manter a Prefeitura como única gestora do evento, lhes permitindo colher a maior parte dos frutos gerados, acabou assegurando que este continuasse sob controle da comunidade que o concebeu. Isso, naturalmente, influenciou boa parte das decisões que se seguiram, as quais foram pensadas à luz de interesses comerciais, mas sempre levando em conta sua ação sobre a sociedade. Talvez, a realidade fosse outra, se a administração do evento tivesse, logo de início, sido transferida para pessoas de fora da cidade. A ausência de convívio com a população e, por conseguinte, o desconhecimento de suas reais necessidades, poderia contribuir para que suas ações fossem guiadas unicamente pela rentabilidade do festival, enxergando, assim, seus produtores apenas pelo lucro que conseguiam gerar.

Existe outro aspecto do documento de oficialização que merece ser considerado neste debate: o tratamento dado aos diferentes grupos integrantes do Festival Folclórico. A expressão “preservar e aprimorar o folclore local”, contida no artigo 1º, deixa subentendido que os bumbás Garantido e Caprichoso, os diversos cordões, quadrilhas caipiras e, inclusive, Bois-bumbás mirins, como cita o documento, seriam atendidos eqüitativamente pelos mesmos benefícios. Entretanto, o que se percebe nos artigos seguintes é uma profunda ênfase nos bumbás Garantido e Caprichoso, classificados como 1º Grupo, enquanto poucas são as referências aos outros grupos participantes. O artigo 9º é, nesse sentido, ilustrativo: “Os assuntos omissos nesta Lei serão discutidos e resolvidos entre os poderes Executivo, Legislativo e os Grupos Folclóricos que participaram do evento, em especial Caprichoso e Garantido” (LEI..., 1977, p. 02). Ações como essas ajudaram a difundir a concepção de que o Festival Folclórico se resumiria nas apresentações dos referidos bumbás, oferecendo pouco espaço para a divulgação dos demais grupos que dele sempre participaram.

Podemos notabilizar mudanças significativas ocorridas durante a gestão da Prefeitura Municipal, algumas, inclusive, servindo para forçar o crescimento do Festival Folclórico. Um exemplo: as inúmeras variações introduzidas no espaço onde o evento era realizado. Devemos esclarecer que esse movimento começou a se desenvolver muito antes da intervenção do poder público municipal. Prova disso é que, no ano de 1974,

as apresentações foram promovidas na Rua Jonathas Pedrosa, abandonando definitivamente o pátio da catedral de Nossa Senhora do Carmo. No ano seguinte, o festival foi deslocado para o Centro Comunitário Esportivo (CCE), onde permaneceu até 1977, ano de sua oficialização. A partir daí, o movimento ganhou forças e as mudanças se tornaram mais audaciosas, visando sempre a conquista de locais que pudessem comportar um número cada vez maior de espectadores. Sob a administração da Prefeitura, o evento ainda trafegou pelos seguintes lugares: Avenida Amazonas (1978), Parque das Castanholeiras (1979), Estádio Tupy Cantanhede (1980-1982), Tabladão do Povo (antigo aeroporto) (1983) e Anfiteatro Messias Augusto (1984-1987).

Em 1988, o Festival Folclórico encontrou seu último refúgio, o Centro Cultural e Desportivo Amazonino Mendes, ou bumbódromo como ficou popularmente conhecido, um espaço especialmente planejado e construído para acolher as apresentações de seus grupos integrantes, em particular, de Garantido e Caprichoso. O projeto arquitetônico original concebeu o local em formato de uma cabeça de boi estilizado, dispondo para os grupos de bumbás uma arena de apresentação com dimensões antes inimagináveis. A esse respeito, Biriba (2005) assinala:

Com a capacidade estimada para 30.000 pessoas, o bumbódromo está situado entre os territórios do Garantido e do Caprichoso. Suas instalações são igualmente divididas em partes iguais para os dois Bois-Bumbás, como quase tudo que há em Parintins, obedecendo, inclusive, às referências geográficas que norteiam o universo de cada grupo. Para quem está situado no bumbódromo, olhando em direção ao Rio Amazonas, quase tudo que se encontra à direita está pintado de azul, correspondendo ao território do Boi-Bumbá Caprichoso, e quase tudo que está para o lado esquerdo está pintado de vermelho, correspondendo ao território do Boi-Bumbá Garantido. Em um determinado ponto de bumbódromo, que divide os espaços destinados às duas agremiações culturais, estão as cabines do corpo de jurados, de onde se tem a visão privilegiada da festa. (BIRIBA, 2005, p. 160)

As características do bumbódromo indicavam todo o interesse dos gestores do evento de aproximá-lo de outras festas já consolidadas, a exemplo do carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo, que usufruíam de espaços que atendiam simultaneamente as

necessidades de seus produtores e consumidores. Aliás, o próprio nome do novo local denuncia tal interesse, uma vez que bumbódromo remete imediatamente a sambódromo, local onde as Escolas de Samba realizam seus desfiles.

O que nos interessa destacar em relação ao bumbódromo é que sua criação contribuiu fortemente para a ampliação do consumo da festa, atraindo principalmente a parcela do público com maior poder aquisitivo através da oferta de cadeiras numeradas ou especiais e camarotes. Mas, ao contrário do que se possa imaginar, os gestores do Festival Folclórico não pretenderam converter em pagantes todas as pessoas que desejavam assistir as apresentações dos grupos participantes, ou seja, o acesso gratuito a diferentes áreas do novo espaço ainda poderia ser identificada, permitindo, desse modo, que a comunidade parintinense em geral continuasse apreciando o espetáculo que direta ou indiretamente ajudava a construir. A gratuidade também contemplou o envolvimento dos brincantes, um aspecto que, a propósito, difere a festa de Garantido e Caprichoso de outros espetáculos da contemporaneidade, como o carnaval de Salvador e o próprio desfile das Escolas de Samba, já citado. Enquanto nesses centros a comercialização de fantasias e/ou abadás é uma prática constante para a obtenção de recursos, em Parintins, o uso destes elementos encontra-se isento de cobrança, dando continuidade a uma prática que está ligada a festa desde o seu surgimento. Atualmente, a única condição imposta aos brincantes é que devolvam as peças ao término das exposições para que seus materiais sejam reaproveitados pelos artistas.

Decididamente, a concessão da gratuidade, seja para freqüentar o bumbódromo, seja para brincar diretamente na arena, pode ser lida como uma tentativa dos gestores do Festival Folclórico de impedir que os interesses econômicos prevaleçam sobre as necessidades da comunidade. Mesmo estando informados dos prováveis rendimentos que poderiam ser gerados, caso os referidos serviços fossem submetidos à cobrança, os administradores, pelo menos aparentemente, ainda levam em consideração a dura realidade econômica de Parintins e da região de modo geral. Isso nos permite focalizar a gratuidade nos domínios do festival como um mecanismo de defesa contra a

expansão do capitalismo e a refuncionalização que este engendra nos objetos e práticas de que se apropria, permitindo que pobres e ricos se divirtam dentro da mesma festa.

É necessário lembrar, no entanto, que, mesmo nesse ambiente “democrático”, as distâncias entre as classes sociais se fazem presente. No plano da recepção, por exemplo, a parcela do público pagante ocupa os espaços que oferecem uma visão privilegiada do espetáculo, ao passo que a grande massa que usufrui da gratuidade deve se contentar com uma visão parcial. Se nos fixarmos na distribuição dos personagens cênicos, veremos que tais diferenças também são evidentes. Enquanto as figuras de destaque são endereçadas às pessoas de maior poder aquisitivo, filhos de empresários, políticos, comerciantes, indicados aos papéis de acordo com o grau de influência social, as vagas correspondentes àquelas figuras que desempenham um papel secundário, são invariavelmente preenchidas por pessoas provenientes das camadas mais pobres. Nesse sentido, a visão oferecida pelas cadeiras especiais e pelos camarotes no bumbódromo, assim como a qualidade das fantasias das figuras de destaque serviriam às classes mais abastadas como signo de distinção perante a massificação do evento. Com efeito, a ocorrência dessas práticas rompe com a ilusão de que todos podem desfrutar de maneira igualitária da festa, revelando que as classes encontram-se cuidadosamente separadas. O capitalismo, portanto, se utiliza do espetáculo para criar novas situações simbólicas através das quais sejam reproduzidas as desigualdades sociais. A diferença é que nelas, pelo menos aparentemente, não ocorrem conflitos.

Rodrigues (2006, p. 92) informa que, na década de 1990, a complexidade do Festival Folclórico havia atingido uma dimensão maior do que a capacidade do poder público municipal de suprir sozinho às necessidades de melhorias no planejamento, na organização, na divulgação e na execução do evento, bem como de ampliação e aprimoramento do setor de serviços do município, como hotelaria, restaurantes, transportes, etc. E continua:

Com a chegada dos turistas, a cidade enfrentava desabastecimento de gêneros alimentícios no comércio local, faltavam acomodações para os milhares de visitantes, a geração de energia elétrica e a distribuição de água, que sempre foram deficitárias, entravam em colapso devido ao aumento da demanda. Em suma, a cidade, que despontava como a principal vitrine turística do Estado, não oferecia as condições mínimas para receber bem os turistas regionais, nacionais e internacionais, bem como os artistas, autoridades e jornalistas convidados para conhecer e divulgar a festa. (RODRIGUES, 2006, p. 92)

A suposta incapacidade da Prefeitura Municipal de responder a todas essas reivindicações foi a principal justificativa para que o Governo do Estado do Amazonas, precisamente em 1995, a destituísse do gerenciamento do Festival Folclórico, assumindo totalmente as despesas dos grupos participantes. É a partir dessa mudança que o evento começou a triunfar comercialmente, caminhando a passos rápidos rumo à sua consolidação como “a manifestação popular mais importante do Amazonas” (NOGUEIRA, 1993, p. 06).

À frente do movimento de massificação da festa de Garantido e Caprichoso, estavam os meios de comunicação de massa, que se prestaram a apresentar a festa de Parintins aos outros Estados da Federação e também à comunidade internacional como uma expressão genuína da região. O mercado nacional, porém, não foi tão receptivo com a festa parintinense, permitindo que esporádicos documentários, reportagens e participações de cantores, músicos e dançarinos em programas televisivos, constituíssem suas principais conquistas. Somente na década de 2000, houve uma apropriação mais intensa da festa pela mídia, esta, certamente, já convencida de seu potencial artístico e, sobretudo, econômico. 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. Vejamos o que disse a jornalista Josene Araújo sobre a questão:

A transmissão do festival, ao vivo para todo o país, era uma coisa que os bois já vislumbravam há muito tempo. Mas só que eles queriam que fosse de uma forma bem rápida. Só que as coisas não acontecem assim. Elas demoram um pouco 'pra' acontecer, né? Então, o que ocorreu. Eles tentaram com a [Rede] Globo, que chegou a fazer algumas transmissões, de *flashes*, que já foi considerado importante. Mas a transmissão da Band foi um momento importantíssimo 'pra' festa, 'pra' comunidade. [...] Eu acredito que essa transmissão demorou a acontecer porque o produto ainda não 'tava' preparado para ser vendido da forma que deveria ser. Hoje, mais organizados, eles têm como vender esse produto. Já se produz coisa melhor, pensando também na divulgação nacional, em como ela vai ser feita. E se havia alguma resistência? Com certeza, havia. Porque o boi-bumbá é um novo produto no mercado da cultura e do turismo. Por exemplo, nós temos o carnaval do Rio de Janeiro, o carnaval da Bahia, de Olinda e tantas outras festas que são tradicionais do país e que já têm o seu mercado normalmente. E o boi de Parintins é um produto novo. É claro que houve uma resistência 'pra' que ele fosse inserido no mercado. Mas ele já está aí sendo vendido e, por isso, nós temos uma série de coisas boas que estão refletindo na cidade, como mais investimentos e melhoria da infra-estrutura. (ARAÚJO, 2009)

A década de 1990 também foi frutífera para a ampliação das fontes geradoras de renda, propiciando o que poderíamos chamar de auge econômico do Festival Folclórico. Observando o rápido crescimento do evento, empresas privadas comerciais e instituições públicas de fomento à cultura se apressaram em firmar contratos com seus gestores, permitindo, através do capital investido, que os produtores dos bumbás realizassem projetos cada vez mais audaciosos. Uma das grandes empresas foi a multinacional Coca-Cola, cujo contrato de patrocínio, com validade de 20 anos, determina a aplicação anual de R\$ 4 milhões. Devemos dizer que qualquer recurso concedido pelos patrocinadores deve, invariavelmente, ser dividido de forma igualitária entre os bumbás, evitando, assim, o florescimento de especulações a respeito de prováveis tentativas de favorecer determinado grupo. Devemos dizer também que os demais entretenimentos do festival, a exemplo de quadrilhas e pastorinhas, são excluídos dos contratos estabelecidos com as grandes empresas comerciais, os quais não possuem outro foco de interesse senão as apresentações de Garantido e Caprichoso. Diante dessa situação, os órgãos estaduais e municipais se colocam como a principal fonte geradora de renda desses grupos, contribuindo para que a monopolização do Festival Folclórico pelos bumbás não os levem a abandoná-lo.

Mas o que é curioso na relação dos grupos patrocinadores com o Festival Folclórico é que a rivalidade existente entre Garantido e Caprichoso afeta profundamente o modo como atuam junto a ele, como se houvesse a intenção de adaptá-los à lógica que é própria desse contexto. E isso pode ser esclarecido através de exemplos fáceis. Tentemos, então, analisar o caso da Telemar. Em outras cidades brasileiras, a citada empresa de telefonia utiliza cabines azuis em referência à cor padrão de sua logomarca (Figura 10). Em Parintins, no entanto, precisou instalar cabines pintadas de vermelho para que ambos os bumbás pudessem ser contemplados. A própria Coca-Cola foi condicionada a mudar a cor vermelha dos produtos que desejava desaguar em Parintins, como latas de refrigerante (Figura 11), *outdoors* e cartazes (Figura 12), evitando desentendimentos com os adeptos do bumbá Caprichoso que, como dissemos, aderiu ao azul como cor oficial. E os exemplos são quase que intermináveis (Figuras 13, 14, 15 e 16).



Figura 10 – Concessão da Telemar para o Festival
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 11 – Concessão da Coca-Cola para o Festival
Fotografia: Marivaldo Bentes (2003)

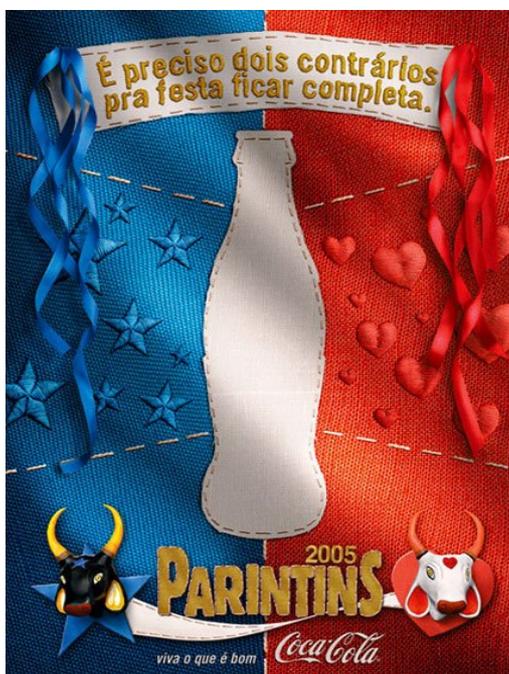


Figura 12 – Cartaz da Coca-Cola
Fonte: Reprodução do cartaz (2005)



Figura 13 – Cartaz da Coca-Cola
Fonte: Reprodução do cartaz (2008)



Figura 14 – Cabine telefônica – Oi
Fotografia: César Borges (2008)



Figura 15 – Cabine telefônica – Oi
Fotografia: César Borges (2008)



Figura 16 – Concessão da Nestlé para o Festival
Fonte: Reprodução do cartaz (2008)

Temos que admitir que os gestores do Festival Folclórico conseguiram desenvolver uma relação bastante peculiar com seus patrocinadores, relação que, a propósito, diverge totalmente das relações que permeiam outros centros culturais, onde, não raro, são produtores que realizam concessões para assegurar o apoio de seus patrocinadores. O registro desse aspecto a festa de Parintins serve para demonstrar que ela não somente recebe influência dos condicionamentos externos, mas também reage sobre eles, instituindo o caráter dialético entre o fenômeno estético e o capitalismo. Contudo, não devemos negar o fato de que a adaptação dos grupos investidores à lógica reinante no interior desse contexto, ou melhor, o alinhamento das características de seus produtos à esteticidade da festa, se inscreve como um mecanismo bastante favorável para a elevação de seus lucros, pois opera justamente no campo emocional do público que, como assinalamos, procura constantemente deixar expressa sua preferência por determinado bumbá. A dilatação do consumo, portanto, é inevitável.

Falar da introdução das empresas multinacionais na condição de patrocinadoras do espetáculo requer muito mais do que demonstrar como estas se comportam diante da rivalidade que o identifica. Somente um exame dos efeitos desse movimento sobre a vida da comunidade parintinense é que nos proporcionará um conhecimento profundo da questão. Os diálogos travados entre os agentes locais e os grupos de patrocínio expandiu o turismo de tal modo que uma parcela significativa de moradores passou a recorrer ao comércio informal durante o período de realização do festival como um meio de obter uma renda complementar. Assim, nos meses que precedem o evento, multiplica-se o número de residências postas para aluguel (Figuras 17) e de serviços temporários (Figura 18), em um ritmo não menos intenso do que o surgimento de postos improvisados de venda de artesanato (Figuras 19, 20 e 21), comida e bebida. Trata-se de um conjunto de atividades que ajuda a “solucionar” temporariamente o desemprego que tem crescido em Parintins nas últimas décadas.



Figura 17 – Residência posta para aluguel
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 18 – Triciclista ⁷ aguardando turista para passeio
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

⁷ Profissional que dirige uma bicicleta adaptada para levar cargas e passageiros.



Figura 19 – Venda de artigos relacionados aos bumbás
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 20 – Souvenir do Festival Folclórico
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 21 – Índios comercializando produtos no festival
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

Tem razão Biriba (2005, p. 158) quando escreve que “o Festival Folclórico de Parintins foi o responsável por implementar um novo projeto de vida comunitária, onde a arte seria o principal conduto deste viver parintinense”. Afinal, a economia da cidade não só passou a girar em torno da realização do evento como se deixou “revestir” pelas cores de Garantido e Caprichoso. Mas esse impulso dado pelo turismo na vida econômica de Parintins teve um preço alto. A comunidade, assim como os produtores do evento, tornou-se dependente absoluta do capital que os turistas arrastavam consigo. A manifestação mais visível dessa subordinação é o polêmico movimento, ocorrido em 2005, que visava a adoção de uma data móvel para a realização do Festival Folclórico, valorizando o último final de semana do mês de junho, sob a justificativa de que a incidência das tradicionais datas em outros dias da semana estaria reduzindo o número de turistas em Parintins. Conforme o artigo 2º da Lei nº 336/2005-PGMP, que sancionou tal proposta: “Fica o Município responsável pela organização e realização do Festival Folclórico de Parintins que será realizado, anualmente, no tríduo que corresponde aos dias da semana de sexta-feira, sábado e domingo, do último fim de semana do mês de junho” (LEI..., 2005, p. 01). Embora a resolução tenha encontrado

resistência por parte de grupos mais conservadores, já que alterava a prática de realização do evento nos dias 28, 29 e 30 de junho, cultivada há cerca de quarenta anos, foi praticamente impossível impedi-la. Isso porque tanto aqueles que aproveitavam o período de realização do evento para comercializar seus produtos e serviços quanto os que trabalhavam diretamente em sua produção tinham consciência do impacto que o esfriamento do turismo causaria sobre a vida econômica da cidade.

O deslizamento do Festival Folclórico da periferia para o centro de interesse de consumidores, patrocinadores e dos meios de comunicação de massa, se processou imprimindo-lhe duas características fundamentais: sua dimensão estética e seu forte interesse econômico. Aliás, o econômico, como demonstramos, não é um mero reflexo do crescimento do festejo de Garantido e Caprichoso: existindo nele desde o seu começo, configura-se com uma condição interna de sua manifestação. Em virtude de seu ineditismo dentro da região e, sobretudo, dos êxitos econômicos conquistados, a festa parintinense, pontua Biriba (2005), acabou se tornando referência para outros grupos populares distribuídos pelo Estado do Amazonas e regiões próximas, a exemplo das Cirandas de Manacapuru e os Boto-Cor-de-Rosa e Boto-Tucuxi, ambos de Alter do Chão, em Santarém/PA, o Festival do Peixe Ornamental da cidade de Barcelos/AM, o Festival das Araras, em Boa Vista/RR, que passaram a incorporar o sentido de competição como parte de sua existência. O mesmo autor menciona:

Os municípios que absorveram esta condição de festival acreditaram nesta forma de empreendimento cultural, esperando o dia em que se tornariam conhecidos e famosos tal como Parintins. Atualmente, as localidades citadas se destacam na região pelos seus festivais, que como Parintins, soube explorar as potencialidades da cultura local. Estes procedimentos alertaram os governantes destas cidades e estão servindo de referência para outros, de outras cidades atentarem para as potencialidades culturais e os atrativos turísticos que a Amazônia oferece. (BIRIBA, 2005, p. 159)

Devemos dizer que a criação do Festival Folclórico não somente abriu caminho para que a antiga brincadeira de rua se tornasse um produto desenhado conforme princípios mercadológicos de massificação como colocou em evidência o trabalho de um grupo que possuiu papel importante no processo de transformação das apresentações dos

bumbás em espetáculos de entretenimento: os artistas. Antes, porém, de abordarmos a influência do Festival Folclórico sobre a atividade artística e as implicações daí decorrentes, situaremos a questão do artista dentro da história da festa do boi-bumbá, delineando o processo de formação da classe e, ao mesmo tempo, os específicos que caracterizavam a produção artística em seu estágio inicial.

1.3 A EMERSÃO DOS ARTISTAS E SUAS CARACTERÍSTICAS DE TRABALHO

O início da formação da classe artística relacionada aos bumbás Garantido e Caprichoso coincide, evidentemente, com a realização de suas primeiras apresentações nas ruas, as quais, embora não pretendendo se configurar como práticas massivas e espetaculares, reclamavam a participação de pessoas na produção de toadas, versos de desafio, figurinos, adereços e do próprio boi-alegórico que comandava o cortejo, elementos que compunham o aparato festivo dos grupos.

Antes de qualquer aprofundamento do tema, devemos falar a respeito de nossa idéia de arte, a qual, a propósito, se encontra fundamentada nas argumentações de Canclini (s.d.). Para o autor, a arte é produção porque “consiste numa apropriação e numa transformação da realidade material e cultural, mediante um trabalho e para satisfazer uma necessidade social, de acordo com a ordem vigente em cada sociedade” (CANCLINI, s.d., p. 35). Seguindo essa linha de argumentação, nos desenraizamos das visões românticas e mistificadoras que insistem em perceber a arte como algo extra-humano, como se os artistas fossem seres divinamente inspirados que extrairiam do nada obras inéditas. Ao contrário de tais perspectivas, que tendem a transformar “o aparecimento da obra de arte num mistério semelhante ao da criação bíblica do mundo” (HAUSER, 1973, p. 23), acreditamos que não há utilidade em considerar o trabalho artístico como essencialmente diferente de todas as outras formas de trabalho. Afinal, este também se encontra, invariavelmente, delimitado, condicionado e influenciado por uma realidade material e exterior. É fato que, enquanto processos, o fazer artístico e as demais atividades humanas se distinguem, tanto em termos de condições de apropriação e reelaboração da matéria-prima como em termos de

propósito. Isso, porém, não é fator que nos impeça de vê-los como trabalhos. Esperamos ter conseguido explicar porque, ao longo deste estudo, eliminamos e substituímos sistematicamente a palavra “criação” por “produção”.

Retomando nosso raciocínio anterior, sublinhamos que a finalidade quase que essencialmente religiosa da festa dos bumbás exercia forte influência sobre o trabalho artístico, levando-o a assumir toda uma gama de práticas específicas. A principal delas diz respeito ao envolvimento direto dos fundadores dos grupos com a produção dos elementos utilizados nas apresentações, envolvimento este que, pelo fato de não os manter confinados à organização e ao financiamento, acabava demonstrando todo o seu empenho para o cumprimento da promessa realizada. Considerando que poucos são os registros que se ocupam da interação dos irmãos Antônio e Roque Cid, idealizadores do Caprichoso, na esfera da produção artística, deteremos nossa atenção na figura de Lindolfo Monte Verde, fundador do bumbá Garantido, cujo envolvimento com as questões artísticas oferece maiores possibilidades de ser comprovada, permitindo-nos, desse modo, desenhar um quadro mais completo sobre a questão.

Ao comentar em entrevista sobre a inclinação artística do pai, Maria do Carmo Monte Verde não deixou dúvidas quanto ao papel ativo que este desempenhou na produção artística do grupo que dirigia. Como explica: “O Garantido nasceu de idéia dele. O meu pai começou essa brincadeira de idéia e conseguiu fazer as músicas, os versos, os cavalinhos, as lanças, o boi, tudo. Tudo idéia dele” (MONTE VERDE, 2008). A declaração ratifica a idéia de que Lindolfo era uma pessoa totalmente comprometida com as questões artísticas, atenta às reivindicações que se originavam no campo da administração e também da arte e, mais, nos oferece uma demonstração de sua inventividade, a qual, como foi dito, era aplicada na composição de toadas, versos de desafio e na confecção do boi-alegórico e outros elementos cênicos, tais como os cavalos-alegóricos e as lanças ⁸, usados pelos brincantes que desempenhavam os

⁸ Adereços essenciais para a caracterização dos vaqueiros, as lanças podem ser descritas da seguinte maneira: longos bastões de madeira ou ferro que sustentam no topo os símbolos alusivos aos bumbás ou outros motivos que o identificam.

papéis de vaqueiros no cortejo. Talvez, essa seja a razão para que as pessoas, quando questionadas sobre a atuação dos fundadores dos bumbás no campo artístico, sintam maior segurança para comentar sobre Lindolfo Monte Verde, ao invés dos irmãos Cid ou de qualquer outro dirigente que se aproximou em seguida. Mais do que simples instrumento para pagamento de promessa, a festa era utilizada por Lindolfo como um meio através do qual dava vazão à sua criatividade, supria suas necessidades sensíveis e imaginativas. Neste ponto, parece-nos apropriado afirmar que sua inventividade tenha se instituído como fator de constante transformação e de enriquecimento da cênica do bumbá Garantido, já que o impulsionava a explorar, seja de forma improvisada ou lógica, as mais variadas linguagens dos campos da arte, desde a música às artes visuais.

Contrariamente ao que possamos imaginar, as atividades relacionadas à produção artística não eram desenvolvidas por Lindolfo em total isolamento e sim em conjunto com outras pessoas. Em relação a esse aspecto, Maria do Carmo foi enfática: “Minha avó [Alexandrina], que morreu com cento e dez anos, era quem fazia as fantasias de todo o povo, de todos os participantes. Ele [Lindolfo] comprava as peças de fazenda [tecido] e a minha avó costurava conosco. Nós só trabalhávamos ‘pro’ boi” (MONTE VERDE, 2008). O que se pode notar é que havia uma verdadeira conjunção de esforços dos membros da família Monte Verde para o cumprimento das tarefas práticas, sem a qual, certamente, Lindolfo, também ocupado com as questões administrativas, teria dificuldades para objetivá-las sozinho. Trata-se, com efeito, de uma integração que atribuía à sua mãe, Alexandrina, e aos seus filhos o papel de colaboradores na preparação dos cortejos. Informamos que a questão do caráter coletivo do fazer artístico surgirá mais adiante neste estudo, quando examinarmos as mudanças nas características de trabalho. O que desejamos observar agora é que a impregnação da produção artística por métodos colaborativos, já em seu estágio primeiro, abriu caminho para a infiltração de um elemento que acompanhou como parte ativa e de modo claro o evoluir das artes da festa dos bumbás parintinenses: os auxiliares. À medida que as obras exibidas nas apresentações foram se desenvolvendo em tamanho e complexidade, esse grupo passou a adquirir grande importância dentro

da produção, não necessariamente por realizar aquelas tarefas que se encontravam fora dos domínios dos artistas, mas por permitir que o processo de concretização das propostas alcançasse maior fluidez.

O depoimento que expomos acima aponta outro aspecto importante para nossa discussão: os critérios de escolha dos colaboradores. Quando Lindolfo Monte Verde se viu diante da necessidade de congregar pessoas que pudessem auxiliá-lo nas atividades práticas, ele não hesitou em aproximar aquelas que pertenciam ao seu próprio núcleo familiar, no caso, mãe e filhos, o que nos permite afirmar que as relações de parentesco orientavam quanto à formação dos grupos de trabalho, ao mesmo tempo em que controlavam os territórios de produção. Talvez, a razão da escolha tenha sido simplesmente a acessibilidade dessas pessoas, ou seja, seria mais prático para Lindolfo pleitear ajudantes dentro do contexto doméstico do que tentar buscá-los fora de seus domínios. De qualquer modo, insistimos na idéia de que a concentração da produção artística nas mãos dos membros da família funcionou como um mecanismo a favor da conservação do sentido religioso do festejo, pois as pessoas convocadas, mais do que chamar para si a obrigação de cumprir tarefas, estavam se solidarizando gratuitamente para o cumprimento de uma promessa desenraizada de seus interesses individuais. Numa formulação simples, era uma dedicação coletiva e uma responsabilidade comum. Esse aspecto, com efeito, além de possibilitar a apreciação da forma como se objetivou a introdução de novos agentes no terreno artístico, nos aproxima dos significados que muito provavelmente envolviam tal processo.

Considerando que as relações de parentesco operavam na constituição dos grupos de trabalho, parece-nos inevitável pensar que estas também atuaram como organizadoras das relações existentes no interior da produção. Muito embora o caráter despretenhoso da brincadeira contribuisse fortemente para que a arte realizada nesse período não se encontrasse totalmente dividida em camadas, isto é, em “dirigentes” e “dirigidos”, não afastamos a possibilidade de influência das hierarquias próprias da família Monte Verde sobre a distribuição das tarefas entre os agentes do grupo. Para ser mais claro,

as pessoas com maior poder de decisão dentro do núcleo familiar, no caso Lindolfo e Alexandrina, se ocupariam da liderança, determinariam o que cada um dos envolvidos deveria fazer, originando, assim, uma divisão de trabalho própria que garantiria o êxito da produção. Os agentes, nesse sentido, atuavam lado a lado no desenvolvimento do trabalho, mas orientados por sutis relações de subordinação, estas responsáveis por distinguir seus papéis dentro do processo.

Creemos que o destaque dado por Maria do Carmo à participação de sua avó, Alexandrina, na confecção dos figurinos não deve ser subvalorizado, pois revela uma outra forma de interação entre a figura feminina e a festa durante sua ocorrência nas ruas. Se nos cortejos, as mulheres eram mantidas relativamente afastadas, sob a justificativa de preservar sua integridade, no âmbito da produção artística, sua participação era bastante necessária, principalmente para a efetivação de atividades essenciais, como a costura das peças vestimentares utilizadas pelos brincantes. Todavia, se tivermos em mente que, nesse período, a costura ainda vigorava como um serviço específico do universo feminino, concluiremos que a absorção das ocupações da mulher pela arte, longe de ser orientada pelo interesse de integrá-la à festa, foi movida fundamentalmente por necessidades concretas de trabalho, necessidades estas que, caso não fossem atendidas, poderiam comprometer a dinâmica da produção do aparato usado nas apresentações. Dentro dessa perspectiva, os ramos da produção artística exercidos pela mulher nada mais eram do que uma profunda continuidade de suas tarefas domésticas, ou seja, era uma fusão da atividade artística com outras atividades que tornava difícil diferenciar ou mesmo crer em uma oposição absoluta entre os preparativos da festa e a existência diária.

Como processo natural, o desenvolvimento das apresentações de rua tornou a feitura dos elementos cênicos uma ocupação que não mais pôde ser sustentada unicamente pelos dirigentes e seus familiares, sendo imprescindível que outras pessoas fossem acionadas. Assim, os brincantes que atuavam no “auto do boi”, talvez, pela proximidade com o grupo, também se converteram em produtores, se responsabilizando fundamentalmente pela feitura das peças que usavam no cortejo.

Para examinarmos este tema, nos debruçaremos sobre a figura do Sr. Deusite Venâncio da Costa, ou Didi Faz Tudo (Figura 22), como ficou popularmente conhecido, um dos poucos brincantes remanescentes do período dos cortejos de rua que se mantiveram ligados diretamente ao festejo, sustentando a vida quase póstuma dos antigos modos de produção. Com efeito, o estudo da prática do citado brincante, que, aliás, lhe servia como signo de diferenciação frente aos demais artistas do Festival Folclórico, nos coloca diante de outros aspectos característicos da produção artística em seu estágio inicial, os quais, quando associados àqueles adquiridos a partir da análise da atuação de Lindolfo Monte Verde, servem efetivamente para recompor uma realidade de trabalho que, aos poucos, foi sendo diluída, em virtude do desdobramento da brincadeira como espetáculo de entretenimento.



Figura 22 – Performance de Didi Faz Tudo
Fotografia: Bahia (2000)

Segundo Cleonice Alfaia, filha de Didi Faz Tudo, o pai, falecido em 2006, havia se aproximado da festa ainda adolescente, em virtude de uma promessa de saúde: “Ele contava que começou a brincar no boi aos treze anos porque ele teve um problema de saúde e o pai dele fez uma promessa ‘pra’ São João Batista. Se ele sarasse, brincaria desde aquele momento da doença até o dia que tivesse vida. No caso, até que ele tivesse saúde ‘pra’ brincar” (ALFAIA, 2008). A colocação é emblemática, na medida em que torna evidentes as razões que levaram Didi Faz Tudo a ingressar na brincadeira, mais precisamente no bumbá Garantido, onde atuou como Tuxaua⁹. Tais razões, por sua vez, determinam uma identificação dos interesses do brincante com os interesses que orientaram Lindolfo Monte Verde e também os irmãos Cid na fundação de seus respectivos grupos, no caso, utilizar a brincadeira como forma de pagamento de promessa. Isso nos leva a dizer que o sentido religioso dessa prática festiva, longe de ser cultivado somente pelos imigrantes ou descendentes nordestinos, também era reconhecido e valorizado por pessoas da comunidade local, as quais teoricamente seriam alheias aos significados que a envolviam em sua região de origem.

Dissemos há pouco que Didi Faz Tudo se diferenciava dos demais artistas porque buscava manter viva a herança dos antigos modos de produção artística. Não exageramos. Afinal, ele era visto nos domínios do Festival Folclórico como um dos últimos participantes a conservar a prática de fazer a própria indumentária e os adereços que ostentava nas apresentações, como se esta fosse uma condição para que continuasse presente no evento. Mas outros aspectos também são igualmente capazes de justificar sua singularidade, como o local que utilizava para o desenvolvimento das atividades. Cleonice Alfaia se expressou sobre a realidade de trabalho de seu pai da seguinte maneira: “Meu pai confeccionava a fantasia aqui mesmo em casa. Sempre foi em casa. Ele tinha um barracão lá atrás. Todo em palha. Agora, não dá ‘pra’ ver porque já foi desmanchado. Lá, ele fazia os trabalhos dele”

⁹ São personagens que representam os líderes das tribos indígenas e estão presentes na festa do boi-bumbá de Parintins desde seu surgimento. No início, sua participação encontrava-se reduzida ao núcleo indígena que acolhe Pai Francisco na encenação do “auto do boi”. Porém, no decorrer das décadas, houve uma revalorização e ressignificação desses personagens dentro da cênica, que acabou desvinculando-os totalmente das tribos para que passassem a desenvolver suas performances isoladamente.

(ALFAIA, 2008). A citação é interessante por duas razões: primeiro, porque evidencia que a produção dos artigos utilizados na cênica e, naturalmente, seu armazenamento eram atividades que circunscreviam os domínios da própria residência de Didi Faz Tudo, e segundo, porque ratifica a idéia de que esta era uma prática que, ao longo das décadas, não sofreu qualquer interrupção ou abandono, mesmo após o surgimento de ambientes especialmente desenvolvidos para acolher os agentes que atuam na produção artística e os resultados de seu trabalho. Não nos parece ilusório supor que, a princípio, Didi Faz Tudo tenha ocupado espaços improvisados, como quartos ou outros cômodos de sua residência. Entretanto, diante do compromisso assumido com a festa, que perduraria até quando tivesse saúde para brincar, era natural e necessário que buscasse melhorar as condições nas quais trabalhava. Eis a razão para que acreditemos no caráter simbólico do *atelier*, ou simplesmente “barracão”, como definiu a entrevistada. Sua construção e manutenção, a nosso ver, exprimiam o quanto eram sólidos os laços que uniam Didi Faz Tudo ao bumbá Garantido. Isto é, demonstravam que a produção das peças era parte fundamental e indissociável de sua vida cotidiana e não uma ocupação transitória, como ocorre na atualidade.

Se a realidade de trabalho de Didi Faz Tudo era um aspecto de sua atuação que conseguiu alcançar a atualidade sem ser atravessada por grandes alterações, é possível entendê-la como um forte indicativo do caráter dos locais nos quais eram construídas as obras artísticas no momento precedente à espetacularização da brincadeira. Queremos dizer, com isso, que a concentração das atividades no contexto residencial não era, pelo menos no período analisado, um específico de Didi Faz Tudo, mas algo possível de ser identificado também na atuação de seus contemporâneos, a exemplo de Lindolfo Monte Verde. Talvez, essa declaração pareça mais consistente, se levarmos em conta a pouca complexidade da festa, a qual era fortalecida pela quantidade relativamente pequena de brincantes. Quando Dejard Vieira Filho (2003, p. 34) fala das características da brincadeira dos bumbás durante as primeiras décadas de existência, ele destaca alguns dos personagens que integraram o núcleo cênico até a década de 1960, como o boi-alegórico, os vaqueiros, a batucada ou marujada, os índios, o médico, o padre, o pajé, os tuxauas e outros elementos inventados em

Parintins. Se aceitarmos que poucas foram as alterações que atravessaram esse elenco até a introdução de Garantido e Caprichoso no Festival Folclórico, teremos que reconhecer que não haveria razão para que os produtores, estes responsáveis pela feitura do próprio aparato, reavaliassem suas condições de trabalho, isto é, se deslocassem de suas casas para espaços aparentemente mais apropriados. Formulando a questão de maneira mais vigorosa, a estabilidade do número de peças e objetos que deveriam ser produzidos colaboraria para que o núcleo doméstico figurasse como unidade básica da produção dos elementos cênicos, misturando, assim, o fazer artístico com as atividades próprias desse ambiente.

Uma questão que se encontra no centro de nossa discussão se refere à autonomia de trabalho dos agentes do terreno artístico. A responsabilidade depositada nos brincantes, no que toca à feitura dos artigos que usavam durante os cortejos, lhes assegurava grandes possibilidades de ampliar gradativamente sua autonomia individual. As palavras de Cleonice Alfaia são mais uma vez exemplares: “Na parte da criação da fantasia, ele [Didi Faz Tudo] não admitia que ninguém o ajudasse. Nem o pessoal do ‘boi’. Só era ele mesmo. Os meninos davam opinião, mas ele não aceitava. Tinha que ser só a dele mesmo. Tinha que fazer do jeito que ele queria” (ALFAIA, 2008). É interessante observar que a autonomia aplicada na projeção das peças não era descuidada por Didi Faz Tudo, já que o possibilitava aparecer como autor da obra, responsável pela escolha da configuração e dos materiais nela empregados. A propósito, nem mesmo os dirigentes e outros artistas do bumbá Garantido, referenciados através da expressão “pessoal do boi”, eram capazes de condicionar sua prática, o que colaborava diretamente para que sua “liberdade” para produzir não sofresse maiores alterações. Isso explica, em parte, porque Didi Faz Tudo continuou cumprindo as atividades inerentes à festa dentro dos limites de sua residência. Ali, ainda era possível assegurar sua autonomia de trabalho, algo que, como será visto, se tornou cada vez mais raro, em virtude da necessidade de agrupamento dos agentes do terreno artístico e da total impregnação do trabalho por métodos colaborativos.

Mais adiante Cleonice Alfaia menciona outro aspecto: “Ele [Didi Faz Tudo] tinha o hábito de fazer tudo. Aliás, como sempre foi. Depois é que nós ajudamos ele. Ele não tinha ajuda de outras pessoas de fora, além de casa. [...] Eram os próprios filhos, depois eram os netos. Aí, eles ajudavam bastante também” (ALFAIA, 2008). Como tudo indica, a prática artística de Didi Faz Tudo era, inicialmente, marcada por uma sobreposição de papéis, já que este chamava para si não somente a tarefa de projetar as peças como a função de concretizá-las. Certamente, esse acúmulo de atividades se dava porque os aspectos dos elementos que deveriam ser feitos (tamanho, quantidade) eram fatores incapazes de determinar o desenvolvimento de formas de grupo de trabalho, baseadas na cooperação entre vários ofícios. Inevitavelmente, o isolamento como condição para a efetuação das atividades, que permitia a eclosão da individualidade de Didi Faz Tudo no fazer artístico, tornou-se, aos poucos, impraticável, abrindo espaço para o recrutamento de outras pessoas. Temos, aqui, outro ponto que aproxima as práticas de Didi Faz Tudo e de Lindolfo Monte Verde: a escolha dos ajudantes a partir das relações de parentesco. À medida que o referido brincante, por razões desconhecidas, não mais pôde trabalhar sozinho, exercendo ao mesmo tempo as diferentes funções do processo artístico, seus filhos e netos passaram a lhe dar apoio para o desenvolvimento das atividades práticas. Talvez, a distribuição das tarefas entre as pessoas do núcleo familiar de Didi Faz Tudo tenha travado, assim como no caso de Lindolfo, um diálogo vigoroso com o caráter religioso da festa. Entretanto, diante do teor dos depoimentos coletados a respeito do brincante, preferimos acreditar que a adoção e, sobretudo, manutenção dessa prática foram determinadas por suas preocupações com a autonomia de seu trabalho.

Após termos destacado pontos significativos da atuação de Lindolfo Monte Verde e Didi Faz Tudo, acreditamos ser útil e oportuno refletir sobre a natureza do artista. Do nosso ponto de vista, o primeiro grupo encarregado da produção artística dos bumbás não era necessariamente formado por artistas e sim por pessoas que, apresentando certa predisposição para esse tipo de trabalho, agiam autodidaticamente, aprendendo os segredos do ofício através do fazer. Em outra formulação, todas as tarefas eram realizadas por mãos que, apesar de hábeis e criativas, se encontravam, a princípio,

desprovidas de especialização, sendo orientadas muito mais pela necessidade de cumprimento das propostas idealizadas do que pelo impulso criador. Desse modo, seja para os primeiros agentes do terreno artístico, seja para aqueles que se aproximaram posteriormente, a prática representaria (e ainda representa) o melhor caminho para o desenvolvimento de suas aptidões.

O que estamos propondo aqui é a visão da categoria de artista como resultado de um aprimoramento alcançado, como em qualquer outro ofício, através da prática. Mesmo sem desejar encarar frontalmente a questão da vocação artística, reconhecemos que ela possui sua devida importância na formação artística, mas sem ocupar um papel superior ao da experiência prática, na qual o saber empírico, a intuição e o empenho operam como forças vitais. Costa (2004), a propósito, escreveu que a vocação não é fator decisivo para fazer de uma pessoa um artista e que, como em qualquer trabalho, tais habilidades inatas representam apenas um potencial que deve ser ajustado às condições objetivas da profissão. “Satisfeitas certas condições mínimas de ingresso no campo”, acrescenta a autora, “o aspirante precisa ainda integrar um grupo com o qual tenha afinidade de idéias e propósitos. E, enfim, interagir com os demais profissionais que trabalham direta ou indiretamente com a produção artística” (COSTA, 2004, p. 72 - 73). Sob esse ponto de vista, pontuamos que a formação da classe artística dos grupos de bumbás dependeu tanto da experiência prática quanto das relações que envolviam o campo no qual agiam, relações estas que faziam com que os agentes atuassem em conjunto, ou melhor, coletivamente, promovendo a troca de idéias e a descoberta de suas potencialidades artísticas.

Se a prática se inscreve como um dos fatores primordiais para fazer de uma pessoa um artista, como diferenciar os artistas dos auxiliares, já que ambos interagem efetivamente na construção das obras? A formulação de nossa resposta parte da falta de esclarecimento dos próprios profissionais do campo estudado em relação aos seus papéis dentro do processo. Explica-se: a partir do momento em que o cruzamento de indivíduos tornou-se indispensável para a realização do processo de produção das obras, uma verdadeira “democracia poética” se instalou nos domínios da festa dos bumbás, ou seja, um criador de soluções de qualquer espécie (soldador, carpinteiro,

etc) passou a ter o seu trabalho considerado artístico. Isso ocorre porque muitos auxiliares, independente de sua formação e das atividades que desempenham, percebem sua participação na produção como uma chance de ser artistas, erguendo, dessa maneira, a mão-de-obra em geral ao nível de arte. É verdade que estes profissionais tornaram-se, aos poucos, elementos dinamizadores do processo artístico, ajudando a desenvolver a qualidade dos trabalhos, mas sua interação na preparação do espetáculo não funciona, a nosso ver, como um passaporte para a condição de artista. Dito de outra maneira, o conteúdo das atividades desempenhadas nos domínios artísticos da festa é totalmente inoperante como justificativa para definir alguém como artista. Uma classificação justa se faz por meio da análise de outros aspectos, como as relações que tais atividades estabelecem com as atividades que estas pessoas desenvolvem em outras áreas da vida social e pessoal.

Talvez, o conceito de artista formulado por Canclini (s.d.) torne mais compreensível nossa argumentação. Segundo o autor, artista “não é o que faz obras de arte separadas de demais objetos, mas o que desenvolve a criatividade sensível e imaginária no interior da produção e dos grupos sociais que a realizam” (CANCLINI, s.d., p. 201). O que o autor adequadamente nos revela é que, muito embora todos os profissionais que interagem em determinado campo artístico devam enfrentar constantemente problemas que lhes exigem uma concepção mínima de arte, somente aqueles que a vivenciam é que são efetivamente capazes de descobrir soluções criativas e eficazes. Isso serve para demonstrar que a idéia de artista que construímos não está equivocada, pois aquele que atua nos bastidores da festa dos bumbás dificilmente resolverá criativamente os problemas que pontilham o processo de construção das obras, se possuir certa experiência junto às tarefas de que se ocupa, experiência que pode ser adquirida tanto no âmbito da festa como em outros contextos. Observemos novamente a prática de Lindolfo Monte Verde e Didi Faz Tudo: o primeiro, conquistou reconhecimento em Parintins através de sua capacidade de compor, de maneira improvisada, toadas e versos de desafio durante encontros com amigos, já o segundo, costumava dedicar parte de seu tempo à feitura de objetos artesanais, como esculturas de pássaros em madeira. O que eles têm em comum é o fato de que o trabalho artístico não se encontrava confinado aos domínios da festa, sendo também

praticado em outros momentos de interação social. Absolutamente, são essas intensas relações com o universo da arte que nos permitem atribuir a Lindolfo Monte Verde e Didi Faz Tudo a qualidade de artistas.

Apesar de termos destacado os aspectos que, do nosso ponto de vista, distanciam o artista dos demais agentes do campo artístico, gostaríamos de deixar registrado que não entendemos o papel aparentemente secundário daqueles profissionais que atuam enquanto auxiliares como um impasse para que estes usufruam de um grau de reconhecimento e prestígio próximo àquele prestado aos artistas. Por tais razões, estaremos nos referindo a tais agentes sempre que, no curso do presente estudo, recorreremos à expressão “classe artística”.

O resultado do trabalho da classe artística passou a emergir de modo mais aparente e marcante a partir do ingresso dos bumbás Garantido e Caprichoso no Festival Folclórico, mais precisamente quando suas apresentações passaram a gravitar ao redor da idéia de competitividade, fato que acabou tornando o aspecto visual tão relevante quanto o teatral. Isso nos leva a discorrer sobre as mudanças que a criação do citado evento promoveu no propósito do fazer artístico e, como não poderia deixar de ser, no seu significado, uma questão que, além de representar um ponto crítico em nossos questionamentos, serve para tornar claros os efeitos da espetacularização da festa sobre o labor da classe artística. Como uma transformação só pode ser plenamente entendida, quando se tem em mente a situação que a precedeu, nos ocuparemos na seção seguinte da função e do sentido do trabalho artístico antes do advento do Festival Folclórico.

1.3.1 PROPÓSITO E SIGNIFICADO DO TRABALHO ARTÍSTICO

Temos destacado o papel do religioso no surgimento das apresentações dos bumbás Garantido e Caprichoso e sua relativa influência sobre os hábitos e práticas das primeiras pessoas que ingressaram no terreno artístico, com a finalidade de não perdermos de vista os sinais de origem da festa, no caso, sua utilização como pagamento de promessa. Além de mostrar que a brincadeira dos bumbás era uma

atividade indissociavelmente ligada ao religioso, as considerações tecidas até o presente momento nos permitem entrever o propósito e o significado que envolviam o trabalho artístico no momento precedente ao Festival Folclórico, o qual, como visto, estabeleceu uma verdadeira fratura entre as apresentações de rua e aquelas realizadas em seus domínios.

Apesar de encontrar-se assentado sobre a noção de prática religiosa, voltado para a celebração das crenças de parte de seus produtores, a festa dos bumbás não deixava de ser um movimento de unificação comunitária, que servia, de maneira eficiente, para promover o divertimento. Ponderando esse outro aspecto da festa, afirmamos que o propósito do trabalho artístico era satisfazer fundamentalmente ao lúdico, mover o ânimo das pessoas que acompanhavam os bumbás em seus trajetos ou os aguardavam próximas às fogueiras construídas especialmente para a ocasião. O que estamos sugerindo aqui é a desmistificação da teoria que concebe a influência dos estímulos externos sobre a prática artística como um fenômeno posterior ao período analisado, surgido exatamente com a criação do Festival Folclórico, fato que operou mudanças significativas na esfera da recepção, como o aumento crucial da massa de público e, em especial, a aproximação da mídia. Cremos que os artistas dialogavam com o consumo desde o estágio inicial da festa, quando este possuía um caráter despretenso e aparentemente sem ambição, e que só uma visão nebulosa e sentimental veria a produção artística desse período como domínio fechado sobre si mesmo, cujas regras de funcionamento estariam imunes às determinações externas. A caracterização realizada por Rodrigues (2006) das primeiras apresentações dos bumbás contribui indiretamente para validar aquilo que afirmamos. Segundo ele, nas noites de São João e sob a luz de porongas ¹⁰, os grupos folclóricos de boi-bumbá, acompanhados de pescadores, estivadores, vaqueiros e pessoas da classe mais humilde da cidade, alegravam as ruas com seus batuques, danças, toadas e versos de desafio.

¹⁰ “Lampiões rústicos, feitos de lata, com morrão (pavio) de algodão que queima querosene. Eram usados nas pontas de pequenas varas para iluminar os terreiros e as ruas por onde o boi brincava” (ASSAYAG, 1995, p. 38).

Eram momentos de exaltar a vida do caboclo, cantar em homenagem à lua, à morena na janela, acender fogueiras, comer comidas típicas como o tacacá, banana frita, bolo de macaxeira e ir às missas e novenas para pagar promessas feitas aos santos de devoção ou agradecer graças alcançadas. Nessas ocasiões, também se apresentavam outros folguedos além dos bumbás, como cordões de pássaros, quadrilhas, tribos e outras danças. (RODRIGUES, 2006, p. 80)

De imediato, o autor nos oferece dois fatores capazes de naufragar qualquer tese de que os produtores dos bumbás não se preocupavam com o destino das obras que criavam, com o reconhecimento de seu trabalho por outros fora de seu círculo, enfim, com o consumo. Estamos nos referindo especificamente à presença de público e à interação de outros grupos de dança populares. Em relação ao primeiro ponto, parecemos bastante provável que o poder de aglutinação dos cortejos dos bumbás tenha, de algum modo, influenciado os rumos da arte, ou seja, os artistas, tendo consciência de que a brincadeira era uma ocasião na qual se podia atuar atrativamente sobre um determinado grupo de pessoas, buscariam formas de enriquecer sua linguagem. Nesse sentido, aperfeiçoariam o acabamento das peças ou ainda modificariam a forma, o material, as cores, buscando, assim, torná-las reconhecíveis pelo seu valor artístico.

Ora, Roberto Figurelle (2007, p. 143) já nos dizia que a arte, embora sendo fruto da iniciativa de um indivíduo, no caso o artista, “é criada para o espectador, para a platéia, para o público”. À luz disso, torna-se admissível que, ao lado das necessidades e intenções dos próprios produtores, os estímulos oferecidos pelo público também tenham operado no desenvolvimento de seu trabalho desde o surgimento dos grupos de bumbás. Por outras palavras, o artista, apesar de ter produzido como obrigação dentro de si e só secundariamente para agradar aqueles com os quais suas obras entravam em contato, era incentivado nesse esforço pelo interesse dessas pessoas, pelo seu prazer, podendo perder o próprio incentivo para desenvolver seu trabalho caso faltasse essa resposta. Com efeito, afirmar que a arte e o público caminhavam imbricadas uma na outra desde o início dessa prática festiva é reconhecer que a presença da comunidade parintinense como público principal dos grupos de bumbás,

durante parte de sua existência, não representou uma contração da criatividade artística. Isto é, embora desaguando no autoconsumo, a produção de toadas, versos de desafio, fantasias, adereços e outros elementos se instituiria como um campo propício para a realização de inovações, não estando, assim, confinada à repetição monótona de fórmulas.

Não devemos esquecer que as apresentações de Garantido e Caprichoso, ou melhor, seus embates, experimentaram, muito antes do advento do Festival Folclórico, uma relativa ampliação de seu público, objetivada pelas pessoas oriundas de comunidades próximas, que passaram a transitar em Parintins no período em que estas ocorriam. Esse movimento, a nosso ver, não deve ser ignorado enquanto estímulo para o trabalho dos artistas, pois foi a partir da aproximação desses novos freqüentadores que os bumbás transcenderam o autoconsumo e se abriram para o florescimento do consumo externo. É possível que a formação desse novo panorama também tenha ocasionado transformações no propósito da produção artística, contribuindo precisamente para o crescimento da consciência dos artistas a respeito da importância de seu trabalho dentro da festa, convencendo-os de que as obras que criavam também eram dignas de atenção, sendo, portanto, capazes de compartilhar o interesse do público com os bois-alegóricos e seus conflituosos encontros. Numa formulação simples, a partir da abertura para o consumo externo, os artistas dos grupos entregaram o resultado de seu labor à exibição.

Mas ao lado desse aspecto, como anunciado, existe um outro que também deve ser levado em consideração, caso desejemos apreender o propósito do trabalho artístico: a existência de outras danças populares. Se retomarmos a descrição da festa realizada por Rodrigues (2006), perceberemos que o período que marca o início da trajetória de Garantido e Caprichoso era bastante rico em termos de danças populares, um dado também identificado por Biriba (2005), em seus estudos sobre o boi-bumbá parintinense. Este último autor destaca que, até a década de 1960, “os bumbás, cordões de pássaros, cordões de peixes e pastorinhas dançavam em frente dos terreiros das casas e saíam pelas ruas da cidade, arrastando a multidão que os

acompanhavam noite adentro” (BIRIBA, 2005, p. 116). Dando a devida atenção a tais informações, acreditamos que a multiplicidade de grupos que integravam o calendário festivo da cidade no estágio analisado era um fator significativamente influente sobre a esfera artística dos bumbás. Mas ao contrário do que acontecia em sua relação com o público, os artistas não se encontrariam motivados unicamente pela vontade de mostrar o resultado de seu trabalho para o outro. Na realidade, estes agiriam orientados por um outro desejo que também é próprio da personalidade humana: o de ser o melhor. Não queremos dizer com isso que as relações entre os bumbás e as demais modalidades de dança, como quadrilhas, cordões de pássaros, cordões de peixes e pastorinhas, eram relações de rivalidade, ou seja, que suas apresentações estavam impregnadas pela lógica da disputa. Todavia, nos parece pouco provável que os produtores dos bumbás, e também dos demais festejos, embora atuando em favor do lazer e do divertimento, se encontravam imunes à idéia de competição, como se este comportamento, tão recorrente em outros ramos da vida social, não agisse e se explanasse também no contexto das práticas festivas.

Talvez, a questão levantada em outra seção, a respeito das situações vividas pelos bumbás Garantido e Caprichoso nas ruas, nos permita mostrar com maior clareza a ação desses estímulos sobre a prática artística. Como explicamos, os grupos, muito antes de seu ingresso no Festival Folclórico, já se encontravam unidos informalmente através de disputas, que se faziam notar pelos confrontos violentos que geravam durante a realização de seus cortejos. Neste ponto, Dejard Vieira Filho (2003, p. 41) assinala que, no tempo do boi de rua, a rivalidade entre Garantido e Caprichoso “chegava ao seu ponto máximo nas lutas corporais e, a partir de 1965, é substituída pela competição para ver quem se apresentava melhor artisticamente na arena, abrindo um espaço para a criatividade artística”. Ainda que as agressões físicas e verbais sejam freqüentemente rememoradas como o meio principal através do qual o melhor grupo de bumbá era definido, acreditamos que a capacidade criadora de seus produtores não deve ser subvalorizada na dinâmica das disputas, muito menos percebida como algo que floresceu somente após a criação do Festival Folclórico. Os comentários de Biriba (2005) são, nesse sentido, pertinentes. Segundo ele, em tempos

mais remotos, os versos de desafio tinham um papel de grande destaque nas disputas dos bois Garantido e Caprichoso e, muito embora os repentes fossem rimados entre os amos de cada boi, outros cantadores não eram impedidos de participar. Nesse caso, “o vencedor seria aquele que respondesse melhor ao verso do oponente” (BIRIBA, 2005, p. 132). Como se pode perceber, a rivalidade que envolvia a brincadeira influenciava fortemente a prática dos amos do boi, impulsionando-os a primar cada vez mais pela qualidade de suas composições. Tal comportamento, do nosso ponto de vista, também seria identificável na atuação daqueles que se ocupavam da produção de elementos cênicos, os quais, diante da relevância assumida pelas disputas durante os cortejos, dificilmente ignorariam a idéia de favorecer o bumbá ao qual se mantinham ligados. Desse modo, trabalhariam as suas peças com mais habilidade para que, além de deleitarem os olhos dos espectadores, servissem igualmente para suscitar o interesse dos produtores do grupo contrário. Dentro dessa perspectiva, a exibição assumiria novas tonalidades, pois os artistas se esforçariam não só para chamar a atenção, mas para criar algo digno de aprovação.

O que acabamos de afirmar a respeito da provável influência da rivalidade entre Garantido e Caprichoso sobre a prática de seus produtores vale também para a relação destes com os demais grupos. Conforme dissemos, muitos dos bumbás que marcam o percurso histórico dessa prática festiva em Parintins, tais como Corre-Campo, Mina de Ouro e Campineiro, foram contemporâneos dos grupos de que nos ocupamos, o que significa que estes precisavam dividir as ruas da cidade (já que seus cortejos eram realizados invariavelmente durante as comemorações juninas) e, ao mesmo tempo, a atenção da comunidade que os assistia. Sem nos embrenharmos diretamente na questão, desejamos pontuar que tais grupos também podem ter influenciado a conduta dos artistas de Garantido e Caprichoso, se comportado como elementos que os levaram a fazer inferências em sua linguagem, seja para chamar a atenção, se exhibir, rivalizar ou mesmo desenvolver aspectos de diferenciação. Essa compreensão da arte, que leva em consideração a força dos estímulos externos, nos permite dilatar o propósito da produção artística em seu estágio inicial a tal ponto que fica difícil não relacioná-lo com a finalidade assumida após a criação do Festival Folclórico.

Deslocando nosso debate para o significado do trabalho artístico, nos parece um tanto arriscado sustentar que este se encontrava essencialmente ligado ao sentido religioso que revestia a festa, principalmente se considerarmos o fato de que, para muitos, o ingresso no terreno artístico não se deu em decorrência da realização de promessas. Se retomarmos nossas colocações a respeito da composição da classe artística, veremos que determinadas pessoas, como Lindolfo Monte Verde e Didi Faz Tudo, tinham na produção artística um meio para perpetuar, evocar e partilhar com outros parte de suas experiências de vida, especialmente aquelas ligadas à religião. Era, efetivamente, a reafirmação da festa como prática religiosa. Mas esse modo de perceber a arte, segundo nos parece, não era alimentada por todos aqueles que se entregaram ao trabalho artístico, como se estivessem limitados a cumprir o que havia sido estabelecido no ato de origem da festa. Nossa opinião é a de que as pessoas eram levadas a debruçar-se sobre a feitura dos elementos cênicos por dois motivos: o religioso e o emocional. O primeiro, relacionado, naturalmente, aos realizadores de promessas, e o segundo, atribuído àquelas pessoas que, mesmo tendo conhecimento da vertente religiosa da brincadeira, se dedicariam à arte em decorrência de sua identificação com determinado grupo de bumbá. Para este último, a interação no terreno artístico seria um meio de participar ativamente da criação daquilo que fruía, tendo em vista a satisfação que isso lhe proporcionaria.

Apesar da argumentação acima exposta soar um tanto romântica, acreditamos que estamos próximos da verdade, já que o fator econômico não desempenhava, pelo menos no período enfocado, um papel relevante na dinâmica da brincadeira. Numa formulação mais precisa, a identificação de aspectos comerciais, como a “venda da língua do boi”, pode ter promovido uma sutil oscilação entre o econômico e o religioso, sem, porém, se tornar a razão principal para que as pessoas abraçassem o trabalho artístico. Isso nos leva a afirmar que o ato de produzir estava para além do dinheiro, situando-se na relação simples do homem com suas crenças, com seu trabalho e com as obras que criava. Trata-se, evidentemente, de uma perspectiva que dificilmente poderá ser aplicada na atualidade, onde grande parte dos profissionais contratados

pelos grupos de bumbás percebe seu ingresso no terreno artístico como o resultado de uma escolha que não está necessariamente ligada à sua auto-realização, mas à busca por rendimentos econômicos. Queremos dizer com tudo isso que, até o advento do Festival Folclórico, o sentido do fazer artístico havia experimentado poucas modificações, mantendo-se alinhado às necessidades e intenções das pessoas que ingressavam no terreno artístico, necessidades que, como temos declarado, transitavam entre o religioso e o afetivo. À luz disso, nos parece apropriado dizer que o sentido da arte precederia o sentido do trabalho, uma vez que o envolvimento destas pessoas era gratuito, se firmando na base do voluntariado. É claro que a obrigatoriedade se fazia notar, especialmente na prática daquelas que tinham a brincadeira como pagamento de promessa. Mas, em geral, tanto a aproximação quanto a permanência do indivíduo no âmbito da produção artística eram atos espontâneos. A seguir, um depoimento de Cleonice Alfaia sobre Didi Faz Tudo que esclarece isso:

Ele [Didi Faz Tudo] passou a receber [colaboração financeira] de um tempo 'pra' cá, na gestão de um presidente que passou a ajudá-lo. Mas isso muito tempo depois. Antes disso, ele não recebia nada. A ajuda que ele recebia 'do boi' [estrato dirigente da associação] era cola, pernas artificiais. Esse material ele recebia. Agora, o resto era ele que fazia. Mas isso não atrapalhava. Mesmo cansado e adoentado, em vinte dias ele aprontava tudo e sua felicidade se realizava nas três noites do festival. (ALFAIA, 2008)

Como se pode constatar, a participação nas apresentações do bumbá Garantido, ou melhor, o cumprimento da promessa feita em determinada situação de doença, era algo de grande significação para Didi Faz tudo. Tanto é verdade que ele se empenhava em buscar seus próprios meios de realizar o trabalho, já que os recursos que deveriam ser providenciados pelos dirigentes do grupo não eram pontuais. Em síntese, as dificuldades que se sobrepuseram ao longo de sua trajetória, longe de promover-lhe o desânimo, serviam-lhe como verdadeiros estímulos. Mas o que é interessante perceber é que, além de se empenhar na supressão das despesas recorrentes da produção de sua fantasia e adereços, Didi Faz tudo buscava se manter a frente das atividades práticas das quais sempre foi responsável. Desejamos destacar este segundo aspecto

porque ele despoja o trabalho de Didi Faz tudo da obrigatoriedade que a promessa teoricamente lhe impunha, pondo em relevo a satisfação que este sentia ao produzir as peças, satisfação que, a propósito, prevalecia sobre o cansaço e até mesmo sobre a doença, chegando ao seu ponto máximo durante as apresentações no Festival Folclórico. Mesmo se tratando de um caso particular, é provável que essa forma de encarar o trabalho artístico também tenha identificado a atuação de outros produtores, em particular daqueles que se integraram à produção do aparato festivo dos bumbás no estágio inicial da brincadeira. Para estes, o significado da arte estaria essencialmente ligado à satisfação e à auto-realização, sentimentos que se sobrepujam à idéia de trabalho.

Temos nos dedicado, até o presente momento, ao desenho da situação do festejo dos bumbás Garantido e Caprichoso no período precedente ao Festival Folclórico, dando especial atenção aos específicos que envolviam a produção artística, como as características de trabalho dos primeiros responsáveis pela feitura das obras artísticas e o propósito e o significado que identificavam esse processo. O ponto crucial desta investigação, no entanto, são as mudanças ocorridas na referida instância após a criação do festival, mais precisamente a partir da oficialização da disputa entre os bumbás, fato que, ao colaborar decisivamente para a transformação da brincadeira de rua em espetáculo de entretenimento, colocou os agentes do terreno artístico frente a novos desafios. Eis o tema sobre o qual nos debruçaremos nos capítulos que se seguem.

2 NOVOS MODOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Como vimos no capítulo anterior, o Festival Folclórico existe na trajetória dos bumbás Garantido e Caprichoso como um verdadeiro divisor de águas: sua criação fez com que a brincadeira de rua deixasse de pertencer apenas aos seus protagonistas para ser também de interesse dos grupos midiáticos, empresas de turismo, de bebidas e de tantas outras organizações sociais, culturais e econômicas que a converteram definitivamente em festa para os outros. Nos domínios artísticos, também floresceram mudanças não exatamente em função da conciliação dos grupos com o referido evento, mas da oficialização de suas disputas, uma ação que, operando primeiramente sobre o propósito e o significado do fazer artístico, acabou determinando a remodelação de todo o sistema de trabalho no qual a classe artística encontrava-se inserida.

Neste capítulo, abordaremos as modificações nos modos de produção artística decorrentes da refuncionalização e ressignificação das apresentações de Garantido e Caprichoso. Entre os principais temas levantados, incluem-se: a criação dos departamentos de arte, o advento dos galpões e as mudanças nas características de trabalho da classe artística, aspectos que representam pontos críticos de nossa discussão.

2.1 O TRABALHO ARTÍSTICO E A IDÉIA DE COMPETIÇÃO

A legitimação da rivalidade entre Garantido e Caprichoso pelos gestores do Festival Folclórico fez com que o trabalho artístico recebesse um golpe decisivo. Além de abrir caminho para que a estrutura da festa seguisse uma lógica que transformaria o motivo religioso num mero pretexto, a infiltração da idéia de competição no âmbito do evento determinou a redefinição do propósito do trabalho artístico e, ao mesmo tempo, a

eliminação parcial de suas significações. Esse movimento se tornou mais aparente a partir das oscilações ocorridas no mundo artístico da festa, as quais influenciaram profundamente a prática dos artistas. Aplicamos aqui a definição de mundo artístico formulada por Howard S. Becker (1977, p. 09), que o entende como um “conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte”. Trata-se de uma formulação que nos possibilita “entender as obras de arte considerando-as como resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é”. De acordo com tal perspectiva, podemos incluir na construção do mundo artístico da festa de Parintins os meios de comunicação de massa, o público, os que financiam o espetáculo, a crítica, enfim, aqueles componentes que, de alguma maneira, passaram a determinar sua realização.

Voltando à questão levantada anteriormente, se durante as apresentações de rua, o artista buscava o reconhecimento de suas obras por outros fora de seu círculo, mas sem tornar essa busca o estímulo principal para criar, com o advento das disputas de arena, este passou a produzir cada vez mais para os outros, colocando definitivamente o resultado de seu labor a serviço do consumo. “Agora”, tal como sustenta Biriba (2005, p. 125), “suas primeiras preocupações estariam em função de um outro olhar, de um olhar interpretativo, externo e de um julgamento de uma banca examinadora, constituída para este fim”, a qual lhe atribuiria um valor quantitativo de uma nota que serviria de parâmetro comparativo para apontar o melhor grupo de bumbá. Numa outra formulação, a transformação do festival em uma espécie de concurso, no qual as produções exibidas por cada grupo de bumbá seriam julgadas e, de certa forma, premiadas, foi crucialmente importante para que os artistas, sem perder o foco do divertimento e da ludicidade, se tornassem cada vez mais interessados em criar obras, cujas características pudessem ser examinadas e, sobretudo, aprovadas pelo grupo encarregado de tal tarefa. O depoimento do artista Jander Mendes é um exemplo flagrante do novo panorama aberto pelo Festival Folclórico:

Em qualquer trabalho artístico, eu procuro sempre fazer o melhor porque é essa rivalidade que faz o festival ser como ele é. Uma rivalidade sadia, onde o artista tenta fazer a melhor alegoria, o compositor a melhor toada. Tem que ser assim porque, senão, na hora do julgamento isso vai ser cobrado. Essa rivalidade motiva a gente a fazer melhor, a cada ano melhor ainda. (MENDES, 2008)

O que chama a atenção na declaração de Jander Mendes é o fato de que o comportamento da classe artística e sua relação com a arte foram profundamente modificados a partir da impregnação da participação de Garantido e Caprichoso pela idéia de competição. Aquela preocupação com o enriquecimento da linguagem, que no estágio inicial da festa exercia uma influência relativa sobre os agentes do terreno artístico, se instalou com força e em definitivo, levando-os a colocar a ênfase de seu trabalho na qualidade das obras que criavam. Essa reação dos artistas frente à nova situação experimentada pelos bumbás, no entanto, não diz respeito simplesmente a uma redefinição do propósito do fazer artístico, mas a uma conscientização de seu papel na dinâmica das disputas, conscientização esta que, como sugerimos, começou a florescer muito antes da criação do Festival Folclórico, precisamente no período em que o festejo existia sob o signo de brincadeira de rua. E a razão de nossa argumentação é clara. Nunca o trabalho do artista recebera tão forte impulso como no momento de que nos ocupamos, onde a responsabilidade de dar movimento à festa foi depositada nele. Numa outra formulação, o desempenho do bumbá na arena, que poderia levá-lo à vitória, passou a depender diretamente do potencial criativo e da experiência daqueles que se dedicavam à feitura de toadas, versos de desafio e dos elementos utilizados na cênica.

Mas houve um segundo momento da disputa em que a qualidade das obras passou a dividir terreno com a variedade. Os artistas, não se contentando em trabalhar a partir daquilo que era próprio da festa, passaram a buscar novidades que pudessem ser úteis na disputa. Iniciou-se, assim, uma propaganda persuasiva a favor do novo, já que as atitudes ditas “inovadoras”, além de permitir que os produtores dos grupos alcançassem e se mantivessem em posição de vanguarda e liderança, poderiam se instituir como diferencial na conquista do título de campeão. Podemos ir mais longe, afirmando que a oficialização da disputa entre os bumbás transformou o Festival

Folclórico em um mercado ameaçado pela saturação, no qual os artistas viam no desenvolvimento contínuo de novidades o meio principal de manter o interesse daqueles que o consumiam.

Um dos grandes contribuintes para a diversificação dos elementos empregados na cênica foi o contato dos artistas parintinenses com as “formas modernas” de arte, viabilizado pelos meios de comunicação de massa, em especial pela televisão. Mesmo inseridos em uma região de restrito acesso, distante dos grandes centros urbanos, essas pessoas não foram privadas de conhecer o carnaval de Olinda/PE, os concursos de misses, os desfiles das escolas de samba, entre outros, tão pouco de apreender os signos que os identificam. Se deixando envolver pela experimentação, os artistas de ambos os grupos passaram a extrair desses centros os aspectos que lhes chamavam a atenção, validando-os no Festival Folclórico como ações inovadoras. Um exemplo: no âmbito do bumbá Caprichoso foi criada a “Dona Aurora”, um boneco que, de acordo com Rodrigues (2006), era semelhante aos confeccionados no carnaval da cidade de Olinda. Com feições de uma mulher branca, alta e cabelos louros, esta personagem sempre aparecia junto a outro chamado “Gigante”, “uma caricatura de um homem com a cabeça desproporcional em relação ao corpo e de grandes orelhas” (RODRIGUES, 2006, p. 81). Outro exemplo: influenciados pelo forte apelo popular dos concursos de misses, os artistas introduziram o item “Miss do Boi”, “defendido sempre por autênticas vencedoras de concursos de beleza no Amazonas e no Pará” (RODRIGUES, 2006, p. 121). Tais exemplos, embora suficientes para mostrar que os artistas optaram pela espetacularização da festa, representam apenas uma pequena parcela da constelação de elementos externos que foram incorporados à cênica dos bumbás em virtude da competição, da qual, como pontua Biriba (2005), também fazem parte os toureiros de capa e espada, inspirados nas touradas espanholas, e os “tontos”, atribuição dada àqueles brincantes que desempenhavam papéis de índios, justamente porque a configuração de suas roupas era baseada no personagem homônimo que contracenava com Zorro no seriado norte-americano Cavaleiro Solitário.

Ainda que a criatividade do artista tenha sido fertilizada por realidades distintas entre si e, ao mesmo tempo, tão distantes das coisas que habitualmente faziam, não é difícil apontar o centro que delineou um espaço maior em suas escolhas. Estamos nos referindo, obviamente, aos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, de onde foram assimilados elementos que eram próprios de sua estética, tais como plumas, lantejoulas, paetês e carros alegóricos, este último sendo rebatizado em Parintins como alegoria (Figuras 23 e 24). Temos que esclarecer, no entanto, que a proposta de inserir alegorias na cênica dos bumbás não surgiu como consequência das imagens televisivas e sim das experiências do artista plástico Jair Mendes, que “havia trabalhado por três anos no carnaval do Rio de Janeiro, mais precisamente na Portela” (SUZANO, 2006, p. 93).



Figura 23 – Módulo de alegoria
Autor não identificado (1995)
Fonte: Acervo de M^a de Jesus Pacheco



Figura 24 – Módulo de alegoria
Autor não identificado (1995)
Fonte: Acervo de M^a de Jesus Pacheco

Não se pode decerto afirmar que a prática de imitação a partir das imagens televisivas tenha sido iniciada com a criação do Festival Folclórico, mas é inegável que só a partir desse período se tornou um fenômeno tão evidente e tão freqüente. A propósito, a vulnerabilidade dos artistas locais ao universo suntuoso oferecido pela televisão nos mostra que não houve somente a assimilação e incorporação da festa pela mídia, como já nos referimos, mas ocorreu também o movimento inverso. Isto é, as informações referentes a outros eventos artísticos e culturais, tão acessíveis aos produtores parintinenses, passaram a orientar sua prática, tornando possível o aparecimento de novos caminhos de expressão. Mesmo quando esses não conseguiam aplicar a maior parte do que era anunciado pela mídia, a floresta de dados e símbolos oferecida acabava ingressando no cenário de suas referências, se exprimindo de outras maneiras. Isso significa que o trabalho artístico deixou de gravitar em torno das relações do artista com a cultura na qual se encontrava inserido para envolver também aquelas com as quais ele entrava em contato, ainda que, na maioria das vezes, indiretamente.

Queremos ressaltar, neste ponto, que a forte empatia dos artistas locais pelo que circulava fora dos domínios do Festival Folclórico influenciou vivamente o trabalho que até então vinham desenvolvendo, porém, sem confinar suas “inovações” ao estereótipo de cópia. Ainda que grande parte dos componentes introduzidos na cênica dos bumbás não tenha sofrido qualquer alteração capaz de distanciá-los de seus campos de origem, tais como a “Miss do Boi” e os toureiros, existiram casos em que os artistas buscaram formas de acomodar suas intervenções no seio da festa sem que estas fossem recebidas com tanta estranheza pelas pessoas para as quais estavam endereçadas. Em relação a este aspecto, Rodrigues (1997) informa:

No festival de 1979, Jair Mendes surpreendeu a todos apresentando a primeira alegoria da história do festival. Ainda pequena, como menos de dois metros de altura, perto de quatro metros de diâmetros e apoiada por rodinhas para facilitar o deslocamento, a alegoria trazia a paisagem amazônica da margem de um rio, onde estava sentada a filha do artista, Jeane Mendes, fantasiada de lara, “Mãe d’água”. (RODRIGUES, 2006, p. 119)

O que nos interessa particularmente no enfoque do autor é a preocupação, talvez, inconsciente de Jair Mendes em criar certa identificação entre o elemento introduzido e o contexto que o acolhia, ou seja, ao contrário de tentar reproduzir técnica e conceitualmente as obras com as quais teve contato no Rio de Janeiro, o artista buscou reinterpretar os conhecimentos apreendidos, explorando-os de acordo com as temáticas que envolviam a festa. Para isso, recorreu ao mito amazônico da lara que, apesar de ter origem indígena, encontra-se incutida nos valores das comunidades urbanas espalhadas pela região amazônica, a exemplo da cidade de Parintins. Caso aceitemos a possibilidade de que a adaptação dos conteúdos tenha sido algo identificável também na prática de outros artistas, poderemos reconhecer que o movimento realizado à luz da disputa entre Garantido e Caprichoso não se tratou exatamente de importação de formas elaboradas em outras localidades e sim de incorporação de idéias, capazes de justificar formas elaboradas em Parintins. Numa formulação simplificada, os artistas, sem perder de vista o mundo de fora, viabilizado pela mídia, continuariam enraizados no seu chão, no seu lugar, cientes da importância de adequação desses elementos à sua realidade. Talvez, essa capacidade de reelaboração de valores próprios combinados com elementos recebidos de fora, essa dinâmica de imitação-adaptação, tenha representado a verdadeira inovação ocorrida no Festival Folclórico, pois através do seu exercício os artistas criaram possibilidades ilimitadas de surpreender aqueles que o freqüentavam, ao mesmo tempo em que reconstruíram os aspectos cênicos dos bumbás, estabelecendo certo confronto entre a necessidade de repetição e de renovação da festa.

Simão Assayag (1995) nos apresenta uma concepção inusitada a respeito do fenômeno aqui focalizado. Para o autor, a arte parintinense age como a matéria em sua íntima constituição. “É o átomo com seu núcleo, segurando a estrutura da linhagem, enquanto as partículas soltas vão em busca de formas e combinações diferentes. É como o ser humano que traz em si o próprio código genético, mas sai pelo mundo, moldando a sua personalidade na forja da vida” (ASSAYAG, 1995, p. 28). Mesmo não querendo desconsiderar em definitivo a perspectiva lançada pelo autor sobre a corrente da inovação, uma vez que a busca constante por novidades também foi importante

para moldar a “personalidade” da festa do boi-bumbá de Parintins, nos parece mais interessante e atraente aproximá-lo da idéia de *bricolage*, que, de acordo com Roberto da Matta (1973), é uma operação que consiste em remendar coisas ou fazer objetos de pedaços de outros objetos. O citado autor nos ensina que o *bricoleur*, ou seja, aquele que executa esta ação, atua com material que tem à disposição ou com aquele que acumula, marcando, assim, “suas produções com traços peculiares, que revelam na obra acabada os pedaços ou os objetos que anteriormente possuíam outra serventia e significado” (DA MATTA, 1973, p.14). Se observarmos com cuidado os aspectos que definem a prática da *bricolage* e as características do movimento realizado em Parintins, veremos o quanto estes são próximos.

Como dito a pouco, os artistas dos bumbás, trabalhando em um único fluxo, buscaram combinar elementos próprios da festa com os que eram absorvidos de outras expressões culturais, tendo em mente os efeitos dessa combinação sobre a banca julgadora. Não raro, esses novos elementos passavam por adaptações ao serem introduzidos na cênica, como se houvesse a intenção de desvinculá-los do estigma de cópia. Essa ação, entretanto, não era capaz de impedir que se reconhecesse o dado e o tomado, o que era próprio do que era emprestado, já que os elementos que fluíam no interior da festa não deixavam de se conservar estranhos uns aos outros.

Da Matta (1973, p.14) também explica que o *bricoleur* “submete ao conjunto de sua obra todas as coisas que tem à disposição para sua execução. Ele não cuida de verificar os níveis e as regras em que cada pedaço utilizado opera de modo integral, mas fica voltado somente para o conjunto que tem em mente construir”. Do nosso ponto de vista, raramente os artistas parintinenses, quando fundiam elementos, signos e motivos que permeavam a existência de outros centros com o repertório da festa dos bumbás, se preocuparam em saber se estes representavam estilos diferentes ou mesmo se combinavam para formar um só conjunto. A preocupação, nesse caso, estaria voltada unicamente para a totalidade, mais precisamente para o resultado dessas combinações. Eis porque Cunha e Valentin (1999, p.108) avaliam a perseguição por novidades como “um canibalismo cultural, técnico e estético. Tudo o

que é belo e de efeito espetacular é incorporado à brincadeira para fazê-la crescer em brilho e forma”. As interferências realizadas na festa tinham o propósito de melhorar visualmente as apresentações dos grupos, de torná-las tão sedutoras quanto os eventos dos quais os artistas se serviam, não importando a discrepância entre as idéias que se interpenetravam. Evidentemente, o que estava em jogo era a possibilidade de impressionar a comissão julgadora e, com isso, conquistar o título na disputa.

Dejard Vieira Filho (2003, p. 26) defende que, “com o Festival Folclórico, os bumbás ganharam novo ânimo e o fim último de vencer o adversário através da competição, quando a suposta superioridade é medida através da criatividade artística, foi o forte propulsor do desenvolvimento da brincadeira”. Esse pensamento completa-se com as colocações de Biriba (2005, p. 125), que acredita que o evento foi responsável por aflorar no fazer artístico um novo componente: o da superação estética e técnica própria para outro fim. A correlação das explicações destes autores nos traz de volta a questão levantada no capítulo anterior a respeito das prováveis motivações que orientaram o trabalho artístico no estágio inicial da festa. Ali, tentamos mostrar que muito antes da criação do festival, os bumbás Garantido e Caprichoso já alimentavam certa rivalidade entre si, a qual, do nosso ponto de vista, também permearia suas relações com os outros bumbás e demais danças que utilizavam as ruas de Parintins como cenário de suas apresentações. Essa rivalidade teria, com efeito, aflorado nos artistas o desejo de aprimorar seu trabalho para que seus resultados, ao alcançarem reconhecimento fora de seu círculo de interação, lhes permitissem ser os “melhores” nas linguagens de que se utilizavam. O Festival Folclórico, portanto, atuou justamente sobre esse desejo, ou seja, estimulou os artistas a desenvolver a cada edição um espetáculo visual e sonoro, cujos aspectos não deveriam ser somente renovados, mas, sobretudo, superiores a tudo aquilo que o precedeu. Isso fez com que as exposições dos grupos se despojassem da condição de brincadeira de rua para se desdobrarem como espetáculos de entretenimento, ostentando uma vitalidade experimental equivalente aos grandes eventos que inicialmente serviram de referência para seus produtores. Nesse sentido, a dedicação dos artistas locais ao desenvolvimento de novidades

colaborou de maneira decisiva para a construção da festa que conhecemos na atualidade, já que alterou a estrutura e os personagens que caracterizavam o “boi de rua” para que se desse início à edificação do “boi de arena”, do “boi-espetáculo”.

Creemos, no entanto, que a multiplicidade de alterações realizadas na festa de Parintins, em especial a introdução de alegorias, não seria possível sem que mudanças tivessem ocorrido nas condições econômicas de produção, fato que inaugurou uma nova situação para a base material sobre a qual atuavam os artistas. É desse modo que surgiu a interação entre condicionamento econômico e processos artísticos. Por um lado, a televisão revelou possibilidades de renovação da linguagem da festa, desencadeando um ciclo contínuo de inovações. Porém, somente com as transformações econômicas é que as propostas “inovadoras” puderam ser pensadas e efetivadas. Dentro dessa perspectiva, os agentes patrocinadores e os incentivos governamentais constituíram o fator decisivo para o desenvolvimento das formas artísticas, pois custodiaram o contato dos artistas com novos materiais, muitos deles utilizados pelos artistas dos eventos que os motivavam, permitindo-os realizar de maneira mais eficiente mudanças nas características de seus trabalhos e da cênica como um todo. Naturalmente, para manter o caráter renovável das apresentações dos bumbás, seus produtores passaram a dedicar tempo tanto para a pesquisa de novas idéias, as quais pudessem ser incorporadas ao contexto das disputas, como para a solução de problemas que não são necessariamente estéticos, como a conservação dos patrocínios existentes, dos vínculos com os meios de comunicação de massa, o desenvolvimento de novas formas de obtenção de renda, como venda de cd's, dvd's, shows promocionais, entre outros. Tudo isso nos mostra que uma separação radical entre o estético e o econômico é uma noção completamente incorreta quando o assunto são as condições da festa dos bumbás na atualidade. Mais do que impulsionar e revitalizar mudanças, permitindo que a arte parintinense atingisse uma etapa essencialmente nova, o capitalismo passou a condicionar e delimitar o trabalho dos artistas, se convertendo no fator que estes precisam levar em consideração no momento em que idealizam suas propostas.

Um ponto que nos interessa destacar neste debate diz respeito ao papel exercido pelo público na dinâmica das inovações que atravessaram as apresentações dos grupos, tema que também possui raízes no capítulo anterior. Adolfo S. Vazquez (1973, *apud* WOLFF, 1982) nos diz que o artista está sujeito aos gostos, preferências, idéias e noções estéticas que influem no mercado. “Na medida em que ele produz obras de arte destinadas a um mercado que as absorve, o artista não pode deixar de ceder às exigências desse mercado: elas afetam, com freqüência, tanto o conteúdo como a forma de uma obra de arte” (VAZQUEZ, 1973, *apud* WOLFF, 1982, p. 31). A afirmativa do autor é interessante, pois nos permite reconhecer o público como um dos estímulos para o surgimento das ações “inovadoras” no Festival Folclórico. Os artistas, apesar de interessados nos efeitos que suas inferências poderiam suscitar na comissão julgadora, uma vez que dela dependia a vitória na competição, buscariam realizá-las para agradar e impactar igualmente o público, cuja reação representava (e ainda representa) um forte indicador do desempenho do bumbá na arena. A relação entre a festa e o público, portanto, que acreditamos ter sido estabelecida no período das apresentações de rua, tornou-se mais aparente com a criação do Festival Folclórico.

Devemos ter em mente ainda que, à medida que o evento foi se desenvolvendo, o público se tornou cada vez mais amplo e anônimo, ou seja, pessoas provenientes de outras localidades brasileiras e de outros países tornaram-se, juntamente com a comunidade amazonense, freqüentadoras assíduas das disputas. A nosso modo de ver, essa diversificação no consumo não passou despercebida pela classe artística, a qual, arremessando-se definitivamente em direção ao exibicionismo, veria nela um fator de motivação para suas inovações.

Costa (2004) nos oferece outro tipo de apreciação acerca da relação do público com a arte. De acordo com a autora, “não é só a arte que está em constante sintonia com o seu tempo. Também o público, parte necessária da obra, adapta seu comportamento e sua sensibilidade de acordo com a dinâmica da arte”. (COSTA, 2004, p. 131). Tal argumentação nos faz pensar a respeito da ação das constantes inovações junto às pessoas que compunham a esfera da recepção, uma questão de relativa facilidade,

visto que a própria intensidade do movimento parece indicar um caminho. É bem provável que a postura adotada pela classe artística tenha, inicialmente, enfrentado certa resistência por parte do público do Festival Folclórico, particularmente daquela parcela que, tendo acompanhado a transição dos bumbás das ruas para a arena, tinham conhecimento de seus aspectos característicos. Para este grupo, as atitudes com aspecto inovador representariam um ato de violência contra a própria natureza da festa, pois, ainda que sofressem adaptações, os elementos externos continuavam contraditórios a tudo aquilo que a identifica. Entretanto, se considerarmos a intensa produção artística que sucedeu a esse momento da trajetória dos bumbás que foi a oficialização da disputa, chegaremos à conclusão de que mesmo a parcela de público que se colocava contra a prática dos artistas acabou se deixando influenciar pelos efeitos das inovações. É, neste ponto, que podemos verificar a validade das palavras de Costa (2004).

A sucessão de inferências na cênica dos bumbás, ou melhor, o convívio com o novo, alteraria o “comportamento” e a “sensibilidade” do público em relação ao movimento levado a cabo pela classe artística, adaptando-os ao dinamismo que passou a caracterizar essa prática festiva. O que queremos dizer, com efeito, é que as inovações foram responsáveis por capturar e modelar o gosto dos espectadores, tendendo a eliminar a discrepância existente entre o gosto criativo e o gosto frutivo. Em outros termos, a corrente da imitação, embora arbitrária, acabaria se tornando sedutora, aparecendo no plano da competição como um valor positivo. Costa (2004, p. 82), a propósito, recorrendo ao exemplo da música, deixa transparecer a naturalidade da mudança de comportamento em relação ao novo: “Diante de uma nova composição sentimos certo estranhamento. Sua repetição constante, entretanto, vai desenvolvendo nossa capacidade de apreciá-la”. Disso, podemos afirmar que o caráter regular das atitudes “inovadoras” colaborou de maneira decisiva para que o público não somente aprendesse a apreciá-las, mas passasse a aguardá-las a cada edição do Festival Folclórico. Dentro dessa perspectiva, as inovações também seriam capazes de mover eficazmente as vontades dos receptores, levando-os a ter uma preferência quase que exclusiva por tudo aquilo que pudesse representar o novo. Essa correlação entre o

gosto dos consumidores e a capacidade inventiva dos artistas, que permitiu que estes componentes se organizassem de acordo com uma mesma lógica, no caso, a transformação da linguagem da festa, nos permite argumentar que a arte e o público avançaram lado a lado no curso de desenvolvimento da brincadeira, influenciando-se mutuamente.

Temos nos empenhado em deixar evidente o papel dos receptores no desenvolvimento da corrente da inovação, no sentido de dar maior consistência à idéia levantada sobre a refuncionalização do fazer artístico, um processo que ganhou forças quando o Festival Folclórico tornou-se um campo caracterizado pela competitividade. Não devemos acreditar, no entanto, que as ações realizadas pelos artistas de Garantido e Caprichoso tenham sido pensadas unicamente em termos de consumo, ou seja, para atender à necessidade dos outros e à expressão dos outros, nunca à sua própria. Ousamos afirmar que os anseios e intenções dos próprios artistas também foram grandes influentes nesse jogo de modificações. A esse respeito, é esclarecedor o relato de Jair Mendes sobre as motivações que o levaram a inserir alegorias na cênica dos bumbás. Como diz:

As coisas que eu aprendi foram me deixando numa vontade de modificar o festival de Parintins, de colocar coisas novas. Eu queria fazer carnaval, mas não tinha. Tinha boi-bumbá. Então, eu utilizei o boi-bumbá para fazer o carnaval, coloquei as alegorias que se tornaram essa alegria que você está vendo. (MENDES, 2008)

É possível que outros artistas, assim como Jair Mendes, tenham buscado através da festa dos bumbás satisfazer suas próprias necessidades sensíveis e imaginativas, tenham ido ao encontro de sua auto-realização no universo artístico. Nesse sentido, a promoção de inovações não seria necessariamente o resultado da persuasão do público, dos meios de comunicação de massa ou de qualquer outro fator externo. Ela teria germinado da inquietude humana, da inclinação natural, inata, que arrasta o homem em direção ao novo. Isso nos conduz novamente à questão da importância do trabalho artístico para Didi Faz Tudo e Lindolfo Monte Verde. Para estes, como

sugerimos, a participação na feitura das obras endereçadas às apresentações de rua representava muito mais do que um compromisso de caráter religioso, era uma das poucas oportunidades que possuíam de dar vazão à sua criatividade e inventividade, servindo efetivamente como um meio de expressão. O que queremos dizer, com efeito, é que, apesar de vários fatores conspirarem contra o propósito primeiro do fazer artístico (inclusive, a penetração da festa dos bumbás por interesses mercantis), este, em parte, continuou a existir. A busca pela vitória, pela repercussão, pela conquista de notoriedade, alterou sim a função do labor da classe artística, mas sem sufocar seu desejo de utilizá-lo como meio através do qual poderia desenvolver sua personalidade e satisfação.

O movimento delineado no curso desta seção representa a chave para nossa investigação. Sua realização, embora sendo favorável para o acirramento das disputas, promoveu determinados conflitos entre os dirigentes dos bumbás e a classe artística, dos quais resultaram as primeiras reflexões a respeito da ausência de uma visão profissional na preparação do espetáculo. Examinaremos, agora, a atmosfera instalada pelo vício imitativo dos artistas, buscando evidenciar como ela estimulou o florescimento das idéias de revisão dos processos e práticas que envolviam o fazer artístico.

2.2 OS PROBLEMAS DA INOVAÇÃO E A CRIAÇÃO DOS NÚCLEOS DE ARTE

Dissemos que a infiltração da idéia de competição no âmbito do Festival Folclórico promoveu alterações significativas no comportamento dos artistas, os quais, depositando nas atitudes “inovadoras” suas expectativas de progresso e, ao mesmo tempo, de conquista do título de campeão, passaram a “traduzir” idéias concebidas fora dos domínios artísticos em que interagiam. Tudo parecia indicar que a inovação constante somente poderia ser mantida viva pelo recurso à cópia, à imitação. Se por um lado, os resultados desse movimento foram capazes de causar impacto positivo na massa de público e na banca julgadora, sendo, em alguns casos, decisivos para a vitória de determinado bumbá, por outro, abriram espaço para o surgimento de diversas

especulações, entre elas, a possível “carnavalização” da festa, justamente porque esta foi aos poucos se tornando semelhante às Escolas de Samba, deixando-se infiltrar e remodelar por elementos e técnicas que eram próprios desse contexto. Além disso, como já aludimos, a combinação de componentes que não nasciam de uma mesma raiz formou uma unidade indistintamente conflituosa, ou seja, as *misses*, os índios americanizados, os toureiros, os bonecos do carnaval de Olinda e as próprias alegorias, importadas do carnaval carioca, ao invés de se relacionarem de maneira harmônica, pareciam existir enquanto realidades que não só se estranhavam como se excluía mutuamente.

Evidentemente, existiu um fator que contribuiu fortemente para que os artistas, mesmo diante das críticas, avançassem em seu projeto de inovação, tendo como base as tendências que fluíam em outras festas. Estamos nos referindo ao sistema de trabalho no qual estes se encontravam inseridos. Comentando a respeito da situação instalada pela disputa, a produtora cultural do bumbá Caprichoso Odinéia Andrade ressaltou: “A índole dos artistas era fazer segredo dos trabalhos que iam mostrar nas apresentações. Ninguém ficava sabendo de nada. [...] Esses segredos eram prejudiciais ao boi porque, às vezes, não tinham nenhuma relação com ele” (ANDRADE, 2008). O depoimento coletado nos mostra que havia uma falta de comunicação entre o estrato dirigente e a classe artística que, recobrando a ausência de orientações, critérios ou regras pré-estabelecidas, permitia que determinadas intervenções fossem realizadas sem o consentimento oficial. Os artistas, nesse caso, agiriam de forma autônoma, movidos, como já dissemos, por seus anseios e intenções particulares. Não cremos que seja o momento de resgatarmos esse tema. De todo modo, é necessário pontuar que as motivações pessoais dos artistas se colocaram como verdadeiras barreiras para que a esfera administrativa entrasse em sintonia com o que acontecia na esfera da produção artística.

Se retomarmos a declaração de Odinéia Andrade, veremos que a autonomia de trabalho da classe artística, que lhe permitia manter suas obras resguardadas do olhar externo até as noites de apresentação, era um ponto de perturbação para os gestores

dos grupos. Como ela havia declarado: “Esses segredos eram prejudiciais ao boi porque, às vezes, não tinham nenhuma relação com ele” (ANDRADE, 2008). Naturalmente, através do ocultamento de suas produções, os artistas eram capazes de assegurar os efeitos de surpresa tanto para o público e jurados como para os artistas do grupo contrário, com os quais, do nosso ponto de vista, alimentariam uma rivalidade velada. Mas essa prática não se popularizou sem que gerasse certo incômodo nos dirigentes do próprio bumbá do qual participavam. Afinal, eles também eram excluídos de acompanhar o desenvolvimento de suas atividades, sendo, assim, impedidos de conhecer antecipadamente as produções que desejavam expor na arena.

A preocupação dos dirigentes, porém, não era exatamente com o processo de preparação das apresentações, com o movimento construtivo das obras, mas com seu resultado, ou melhor, com as “novidades” que possivelmente poderiam ser utilizadas para acirrar a disputa, novidades estas que, parafraseando Odinéia Andrade, não tinham nenhuma relação com a festa. Isso significa que, por mais que imperasse o desejo de vencer a disputa, a reprodução de idéias extraídas de outros centros culturais não tinha a completa aceitação de todos os agentes dos grupos. Para os opositores, muito provavelmente, pesaria a força que essa prática teria de transformar a festa num espaço essencialmente imitativo, onde as fantasias dos artistas deixariam de ser produzidas por eles para que passassem a estar exclusivamente subordinadas às manifestações com as quais entravam em contato, seja diretamente, como no caso de Jair Mendes, ou indiretamente, tendo a televisão como ponte de aproximação. De todas as formas, imperaria o amadorismo e a improvisação.

As mudanças decorrentes da preocupação dos dirigentes dos grupos com a aptidão imitativa dos artistas se manifestaram primeiramente no interior do bumbá Garantido, no início da década de 1980. Foram mudanças que surgiram idealmente para começarem a se delinear de maneira mais clara na década seguinte, marchando em direção ao aperfeiçoamento das idéias que traziam consigo. A fim de dar conta da efervescência de experimentações, parte dos dirigentes do grupo e alguns colaboradores passaram a realizar reuniões nas quais discutiam e planejavam os mais

variados aspectos das apresentações. Paulinho Faria, citado por Rodrigues (2006, p. 122), que, na época, mantinha vínculos com o bumbá Garantido, explica as tarefas atribuídas a cada componente do novo grupo:

A montagem do espetáculo começava numa reunião entre mim, Graça Faria, Maria do Carmo, Sol Cohen, Ester Cohen, Lanira, Cilene Faria e Neuza Bastos. Agente conversava, dava idéia de alguma roupa e fazíamos os desenhos. O Jair Mendes apresentava a idealização das alegorias e o Zezinho Faria dava idéia para a roupa da Batucada¹¹. Naquela época, não tinha essa coisa de hoje do boi vir diferente nas três apresentações. Mudava pouquíssima coisa, como o maiô da *miss* e os vestidos de alguns destaques. Tinha noite que nem ia alegoria, pois nós deixávamos para a última noite. (FARIA, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 122)

É interessante observar que os integrantes do referido grupo, ao assumirem a “montagem do espetáculo”, se ocupando da concepção dos projetos dos elementos cênicos, ensaiaram um salto em direção ao possível, ou seja, pretenderam realizar uma diferenciação técnica das atividades, na qual os artistas, que até então eram responsáveis pelas diversas funções do processo, participariam basicamente da concretização das propostas. Nessa nova visão da arte, a liderança não caberia mais aos artistas e sim aos próprios dirigentes dos bumbás. Essa primeira tentativa de atualização dos modelos de produção artística nos faz pensar a respeito do estado a que a competição havia chegado. Provavelmente, os dois impulsos que envolviam a festa, o de incorporar novidade e o de evitar sua contaminação pelas influências externas, acabaram se bifurcando, ocasionando, assim, certo desnível entre as intenções do núcleo administrativo e as do núcleo artístico. Logo, a manutenção das diferentes etapas da produção das obras nas mãos de uma única pessoa estaria atrapalhando o desenvolvimento efetivo da festa. Havia, portanto, chegado o momento das duas partes se separarem.

Antes de dar continuidade ao nosso debate, gostaríamos de chamar a atenção para a composição do grupo que se formou no âmbito do bumbá Garantido. De acordo com as

¹¹ Conjunto de percussão composto por homens e mulheres que oferecem a sustentação rítmica às apresentações dos bumbás no Festival Folclórico. No âmbito do Garantido, este grupo é denominado de Batucada, enquanto no Caprichoso, Marujada.

descrições de Paulinho Faria, as mulheres predominaram no núcleo emergente, passando a adentrar em campos onde sua presença não era aparentemente consentida, o que nos sugere que foi essa geração, da qual fizeram parte Graça Faria, Maria do Carmo, Sol Cohen, Ester Cohen, Lanira, Cilene Faria, Neuza Bastos, que apresentou um comportamento realmente de ruptura com a subordinação feminina típica das décadas precedentes. Se antes o valor da mão-de-obra feminina era mascarado como que por um manto sob o qual ela deveria ficar escondida, discreta nos bastidores da festa, costurando os figurinos dos brincantes, agora elas teriam um papel de particular importância no planejamento, na administração, na pesquisa e, como não poderia deixar de ser, na feitura dos elementos cênicos, dando início, assim, ao que poderíamos chamar de “feminização” da produção artística.

O movimento de revisão das práticas artísticas, identificado nos bumbá Garantido, também encontrou terreno fértil nos domínios do bumbá Caprichoso, onde se desenvolveu com os mesmos traços, inclusive, no que se refere à presença das mulheres no lugar de protagonistas. Existindo sob a denominação de setor artístico, o primeiro grupo responsável pela administração das questões artísticas foi formado por Gil Gonçalves, Márcia Baranda, Ednelza Cid, Simão Assayag e Odinéia Andrade, esta última tendo assumido a liderança das atividades. Aliás, é a própria produtora quem esclarece a questão: “Nós ainda não éramos uma associação como é hoje, mas nós já tínhamos um setor artístico, onde congregávamos pessoas que discutiam o que ia se colocar na arena” (ANDRADE, 2008). Além de repetir, ainda que de forma intuitiva, as tendências apresentadas pelos dirigentes do bumbá Garantido, como a definição dos entretenimentos e a elaboração dos desenhos, os agentes do setor artístico incluíram outras questões na pauta de suas discussões, como a necessidade de referenciar as produções artísticas na realidade cultural da região amazônica, talvez, com o propósito de inibir a prática de imitação.

Para assegurar o cumprimento da nova medida, os agentes do novo núcleo passaram a fundamentar através de pesquisas etnológicas cada item disposto para a apreciação dos jurados e do público, um empreendimento que ofereceu novas possibilidades de

realização do espetáculo. As palavras de Odinéia Andrade são mais uma vez exemplares: “Quando nós começamos a fazer as pesquisas, vimos que a região amazônica tinha muito a oferecer para o boi. Foi quando nós partimos para fazer um boi temático, ou seja, colocamos na arena a história do Amazonas, quebrando a linha antiga ligada apenas às figuras do Nordeste” (ANDRADE, 2008). O que Odinéia Andrade adequadamente nos revela são os primeiros ensaios de uma nova proposta conceitual para a festa parintinense, em que a cultura da região amazônica se firmaria como eixo principal. Não pretendemos, no momento, fazer uma exposição desse tema, visto que ele será tratado em detalhe no capítulo seguinte. Queremos apenas sublinhar que a tônica dos novos aspectos conceituais ensejados pelo setor artístico do Caprichoso foi a ruptura em todos os níveis com as fórmulas utilizadas pelos artistas em outros centros artísticos, no sentido de procurar uma expressão própria para a produção local.

Os núcleos formados em ambos os grupos para o gerenciamento das questões artísticas prepararam caminho para uma nova alternativa de produção, precedendo dois importantes segmentos que encurtaram definitivamente o distanciamento entre os campos da administração e da produção artística. Referimo-nos ao Conselho de Artes e a Comissão de Arte, pertencentes ao boi-bumbá Caprichoso e ao boi-bumbá Garantido respectivamente. Antes de darmos prosseguimento ao nosso debate, devemos esclarecer que os departamentos de arte, como também são conhecidos tais segmentos, surgiram exatamente durante a transformação dos grupos em associações, o que significa que a cristalização das idéias de revisão dos modos de produção artística, longe de atingir de forma simultânea a existência dos bumbás, ocorreu com um descompasso de aproximadamente quinze anos. Eis o que diz Rodrigues (2006) sobre o assunto:

Nos domínios do bumbá Caprichoso, um grupo de pessoas, denominado de Conselho de Artes, foi encarregado de planejar, fundamentar e acompanhar o processo de construção das apresentações. Todas as providências foram necessárias para tornar possível o controle das diversas atividades produtivas do boi, como confecção de fantasias, montagem de alegorias, compra de materiais, ensaios e até administração financeira. (RODRIGUES, 2006, p. 127)

Mais adiante, o autor fala das mudanças ocorridas no bumbá Garantido:

Às vésperas do ano 2000, chega ao poder do Garantido um grupo de pessoas comprometidas em dar uma nova cara ao bumbá, livrando-o dos estigmas adquiridos nos anos 90 de boi desorganizado e perdido artisticamente. Junto com a chapa [...], foi eleita também uma Comissão de Artes, composta por nomes como Fredy Góes, Amarildo Teixeira, Liduína Mendes, João Pedro Gonçalves, Telo Pinto, João Melo e Ciro Cabral. Essa comissão formada por alegorista ¹², folcloristas, pesquisadores, indigenistas e compositores, teria o encargo de pensar previamente as apresentações do bumbá, fundamentá-las e acompanhar de perto o processo de construção e execução do que fora planejado. (RODRIGUES, 2006, p. 128)

As formulações do autor são interessantes, na medida em que esclarecem que a criação dos núcleos de análise e tratamento das questões artísticas partiu do mesmo princípio, no caso, a eliminação da sobreposição de papéis. Com efeito, a classe artística, que sempre havia sido responsável pela idealização e, ao mesmo tempo, concretização das propostas, agora estaria sujeita às determinações dos integrantes dos segmentos emergentes, os quais, além de planejarem as apresentações, estariam encarregados de acompanhar o seu processo construtivo. Juarez Lima reúne seus principais argumentos sobre a criação dos departamentos de arte e o trabalho que seus componentes desenvolvem:

O Conselho de Arte é o diferenciador. É composto por pessoas elementares. São profundos conhecedores da nossa cultura. São os fomentadores das pesquisas. É ali que, na verdade, se juntam as experiências dos compositores, que pesquisam rituais e lendas, ou uma sugestão nova para compor uma toada, que ela já é de forte inspiração para o Conselho de Arte. Faz uma fusão dos conhecimentos dos pesquisadores das toadas e dos 'conselheiros' para se fortalecer uma única idéia, que é o tema e, automaticamente, todos os demais subtemas. [...] Na verdade, são pessoas que já tem um trabalho no boi. É o que domina a parte das alegorias. Então, são citados dois, três nomes. É o que domina o conceito de Tribos e Tuxauas. Ele participa ali. É o que já foi diretor de arena ou apresentador, como Gil Gonçalves. Edvan de Oliveira, que trabalha com os figurinos. Depois, vêm as fontes de pesquisa. Zonanaide que domina a parte de pesquisa. Então, depende das experiências vivenciadas tanto na parte administrativa como cultural do boi. Essas pessoas, na verdade, durante muitos anos, participaram do boi como um todo, na marujada, fazendo Tribo, fazendo alegorias. E esse conhecimento herdado de vários núcleos de criação do boi as torna aptas a participar do Conselho de Arte. (LIMA, 2009)

¹² Termo aplicado ao profissional responsável pela projeção de alegorias.

Há um traço comum nas colocações de Rodrigues (2006) e Lima: elas indicam o aprofundamento da idéia de fundamentação dos elementos cênicos, ou seja, os diferentes profissionais ligados aos departamentos de arte também agiriam enquanto consultores, se dedicando à busca de informações que pudessem dar maior verossimilhança àquelas histórias e personagens que desejavam introduzir no espetáculo. Do nosso ponto de vista, esse investimento incisivo na realização de pesquisas, que representa uma forma mais avançada e completa de preparação do espetáculo, foi uma maneira encontrada de fechar totalmente o caminho para a prática de imitação, já que impediria que a classe artística trabalhasse com outros materiais temáticos, além daqueles determinados pelos departamentos de arte. De jard Vieira Filho (2003) resume adequadamente os efeitos dessa mudança:

O artista era livre para ter seu 'sonho', seguir sua própria criação e imaginação na interpretação das memórias coletivas, do imaginário popular, sem precisar seguir qualquer direção ou orientação. [...] A partir da década de 90, cria-se o Conselho de Arte do Caprichoso e a Comissão de Arte do Garantido. A idéia de 'sonho' do artista desaparece, pois a pesquisa feita pelo Conselho ou pela Comissão é fortemente enfatizada. (DEJARD VIEIRA FILHO, 2003, 42-43)

Além das pesquisas, outros mecanismos foram adotados para que o número de intervenções baseadas na cópia fosse progressivamente reduzido. Destacamos a subordinação da produção artística a um tema central, cuja alteração se daria anualmente e de acordo com os interesses dos profissionais dos departamentos de arte. Assim como ocorre no âmbito das escolas de samba, onde um determinado tema é eleito para conduzir as atividades relacionadas aos desfiles, as alegorias, as figurinos, os adereços, a cenografia e outros pormenores das apresentações dos bumbás parintinenses passaram também a ser pensados dentro de um campo conceitual definido, ditado por temas como “Garantido: o encanto da ilha” (1989), “A força da Natureza” (Caprichoso) (1989), “Templo das eternas lendas” (Garantido) (1995). Chama atenção na estratégia de colocar o desenvolvimento da produção artística à luz de um tema central o fato dela representar um aprofundamento daquela proposta de transformar as apresentações dos bumbás em espetáculos temáticos,

surgida timidamente junto com a criação do primeiro núcleo de arte do Caprichoso. Na época, os produtores pareciam aspirar por uma relação mais estreita entre a produção artística e a realidade cultural da região amazônica, aspiração que foi atendida através da nova proposta.

Temos que reconhecer que a decisão de transformar as apresentações dos bumbás em espetáculos temáticos conseguiu impor limites à forte atração dos artistas parintinenses por tudo aquilo que era externo à festa, chamando cada vez mais sua atenção para as peculiaridades do contexto em que estavam inseridos. Contudo, não devemos crer que os períodos que antecederam os departamentos de arte, ou ainda os primeiros grupos que se dedicaram às questões de cunho artístico, tenham sido marcados pela total ausência de preocupação com a prática de imitação, como se os produtores dos bumbás, inclusive os próprios artistas, ignorassem completamente as discrepâncias entre as idéias “traduzidas” e a forma e os elementos primordiais da festa, as quais, com efeito, produziram o aspecto híbrido das exposições de Garantido e Caprichoso. Biriba (2005, p. 157), a propósito, sugere que, ao lado da busca por novidades, desenvolveu-se uma consciência por parte dos próprios produtores em relação aos valores que não interessavam à proposta estética e conceitual do boi-bumbá, fato que fez com que aqueles “elementos mais externos, que tinham uma representação captada da televisão”, perdessem rapidamente sua força no contexto, sendo descartados conscientemente. Os elementos externos, de que fala o autor, já foram citados no curso deste estudo, como os toureiros e os “tontos”. Outros, a exemplo dos bonecos inspirados no carnaval de Olinda e as *misses*, saíram de circulação somente com o advento dos departamentos de arte, cujas propostas de trabalho, como temos dito, estavam intimamente ligadas à proibição de idéias “estrangeiras”. Rodrigues (2003), tratando dos critérios que orientaram a eliminação do item “Miss do Boi”, explica que, no ano de 1989, Odinéia Andrade apresentou uma proposta que visava sua exclusão das apresentações, tendo como justificativa a inexistência de referência com o festejo e com a região.

No lugar das *misses*, a folclorista propôs a adoção de um outro item feminino chamado Cunchã-Poranga, cujo nome foi resultado da junção dos termos em língua geral *cunhã* (mulher) e *poranga* (bonita). A proposição foi apresentada oficialmente em nome do Boi Caprichoso por Veramilton Almeida e aceita pelo representante do Boi Garantido Rui Mendes, que antes de concordar pediu uma fundamentação teórica da origem do termo e o seu significado. Daquele festival em diante, saíram da arena as moças trajadas de maiô e usando cetros para a entrada de mulheres vestidas de índias e rostos pintados. (RODRIGUES, 2003, p. 125)

Se considerarmos que o exercício de incorporação e rejeição de componentes começou a ser praticado muito antes das primeiras reformulações nos modos de produção artística, nos convenceremos de que os artistas, longe de se encontrarem confinados à utilização de elementos estéticos e técnicos próprios de outros eventos como referencial para suas pesquisas de linguagem e experimentações cênicas, também explorariam sua própria criatividade e inventividade, no intuito de mostrar que eram efetivamente capazes de desenvolver produções originais. Em uma frase, mais do que simplesmente importar e traduzir, os artistas se empenhariam na construção de uma festa a partir de suas próprias idéias. Ora, Hauser (1973) já dizia:

O artista serve-se da linguagem dos outros, e não só até ter encontrado a sua; também utiliza, mais tarde, um modo de falar da linguagem comum. E este processo não é só a sua linguagem que se altera, mas também o grupo sofre mudanças e se torna no produto de um desenvolvimento, cujos estádios são reconhecíveis através das contribuições de cada um. (HAUSER, 1973, p. 48)

Com base no que foi dito pelo autor, argumentamos que o processo de inovação modificou, alterou seus mecanismos, na medida em que seus praticantes foram sendo tomados pelo amadurecimento, o que permitiu que a arte parintinense deixasse gradativamente de se instituir como reprodução, imitação, cópia, para se tornar o resultado das próprias experiências e idéias de cada indivíduo que dela se ocupava. Talvez, o público tenha colaborado para a descartabilidade de idéias incorporadas de outros contextos, sugerindo indiretamente o que deveria ser excluído ou incorporado em definitivo. O que estamos sugerindo é que os consumidores não foram somente organizados e transformados em “material estatístico”, operando como um mero

indicador do grau de prestígio dos bumbás junto aqueles que acompanhavam suas apresentações. Pelo contrário, acreditamos que os artistas buscaram extrair do campo da recepção elementos qualitativos capazes de contribuir na reelaboração e aperfeiçoamento do produto que ofereciam.

Quando retomamos a questão levantada por Rodrigues (2006), referente às atribuições que gravitavam em torno dos agentes dos departamentos de arte, identificamos um aspecto que merece ser estudado em detalhe: o acompanhamento do processo construtivo das apresentações. Diante da separação das esferas de elaboração dos projetos artísticos e de produção dos elementos cênicos, era natural que os integrantes do Conselho e da Comissão de Arte buscassem estar atentos ao processo de concretização das propostas resultantes de suas discussões, evitando, assim, que fossem obtidos resultados outros que não os desejados. Devemos esclarecer, no entanto, que, apesar destes profissionais terem uma presença realmente constante durante o desenvolvimento dos trabalhos, a função de acompanhar, ou melhor, supervisionar o processo, se encontra ausente do conjunto de suas atribuições. Essa, na realidade, é uma das tarefas desempenhadas pelos agentes da Diretoria de Coordenações, segmento que também passou a compor a nova estrutura dos grupos de bumbás após sua conversão em associações. No decorrer de nosso debate, mostraremos como se comportam os coordenadores junto ao campo reservado à concretização das propostas. Por enquanto, nos parece suficiente destacar que esse grupo específico trabalha para que a organicidade sistêmica idealizada não seja comprometida em função do aparente isolamento das atividades.

Parece-nos útil, a esta altura, ressaltar que a criação dos departamentos de arte, além de dar impulso à sistematização do processo de construção das obras, foi fundamental para a regularização do trabalho da classe artística. Foi o que confirmou Odinéia Andrade enquanto comentava sobre as mudanças que decorreram da implantação do Conselho de Artes. “Os artistas começaram a ser remunerados a partir do Conselho de Arte. O boi já tinha sede e tudo caminhava para a profissionalização. Era natural que eles comessem a receber pelo trabalho que faziam” (ANDRADE, 2008). Parece-nos

importante esclarecer isso. Embora os artistas, juntamente com os auxiliares, já constituíssem uma classe profissional suficientemente amadurecida, seu envolvimento com a produção artística permanecia assentado sobre a noção de voluntariado. Afinal, estes não recebiam um valor exato e regular como forma de pagamento pela sua força de trabalho, muito menos pelo tempo dispensado para a festa. Às vezes, os dirigentes dos grupos faziam doações de determinados produtos, como eletrodomésticos de pequeno porte, roupas, cestas básicas, não tanto com a finalidade de reconhecer a contribuição do auxiliar e, sobretudo, do artista, mas para garantir sua presença nos preparativos das apresentações seguintes. A seguir, um depoimento de Paulinho Farias que confirma isso:

Quem bancava o Garantido era nossa loja. E tinha muitas despesas! O papai abria o cofre e a gente tirava dinheiro para pagar costureiras, alegorias. Inclusive, os batuqueiros para tocar na Batucada tinham que ganhar presente. O meu pai cansou de levar máquinas de costura, fogão, ventilador no carro da loja para dar a um batuqueiro que estava ameaçando ir para o contrário. Porque os melhores batuqueiros eram os nossos, mas se não desse os presentes todo ano eles iam 'pro' Caprichoso. (FARIA, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 65)

O caráter informal do trabalho artístico é um forte indicador da situação do mercado inaugurado pelos grupos de bumbás que, do nosso ponto de vista, parecia se mover dentro de limites relativamente estreitos, dada à ausência de contratos envolvendo salários fixos. Sem nos embrenharmos diretamente na questão, desejamos apenas destacar que, à medida que a forma de pagamento em gêneros foi sendo substituída pelo pagamento em dinheiro, o trabalho no âmbito das associações passou a desempenhar um papel de particular relevância na vida daqueles que interagem (ou desejavam interagir) no terreno artístico dos bumbás, já que poderia funcionar como meio de obtenção de recursos econômicos complementares ou, em alguns casos, como principal fonte de renda.

As mudanças que pontuamos até o presente momento, advindas do Conselho e da Comissão de Arte, nos levam a conceber sua criação como uma verdadeira ruptura de

mentalidade, o ato inaugural de uma nova concepção de organização do terreno artístico em que a diferenciação técnica e a sistematização das atividades operariam como bases principais. Mas é praticamente impossível dissertar sobre essa mudança e não falar dos abalos que sofreu a autonomia de trabalho daqueles que participaram dessa mudança, sobretudo, porque ela indica formas de produção que determinam os campos de inferência dos profissionais que participam do processo. Por isso, abordaremos a questão da autonomia de trabalho na seção seguinte.

2.2.1 A SITUAÇÃO DA AUTONOMIA DE TRABALHO DOS ARTISTAS

Até a criação dos departamentos de arte, os agentes que atuavam nos bastidores da festa de Garantido e Caprichoso, em particular os artistas, eram investidos de total autonomia de trabalho, a qual, como elucidamos, era aplicada preferencialmente na realização de seus projetos. Essa autonomia, herança das primeiras pessoas que se responsabilizaram pela produção artística dos bumbás, ganhou novos contornos com o início das disputas nos domínios do Festival Folclórico, fato que transferiu integralmente para os artistas a função de dar movimento ao espetáculo. As mudanças, no entanto, se fizeram. Os departamentos de arte assumiram o controle da produção e, assim, a classe artística perdeu a possibilidade de participar equitativamente das questões que a envolviam, restando-lhe, pelo menos aparentemente, o papel de servir aos novos organismos. Dentro dessa perspectiva, a livre iniciativa seria uma característica de trabalho duramente atingida pelas novas condições de produção.

Antes de levarmos adiante essa discussão, devemos esclarecer que o conceito de autonomia aqui aplicado se encontra fundamentado nas concepções de Ilona Kovács (2006), que a entende “como um espaço de decisão e intervenção nos processos de trabalho, abrangendo também a possibilidade de autocontrole e auto-avaliação, e ainda, a participação na organização e no funcionamento do grupo”, bem como a oportunidade de influenciar as decisões sobre mudanças na organização do trabalho e nas condições de trabalho em geral. Trata-se, evidentemente, de uma perspectiva que

transcende ao sentido restrito da expressão “autonomia de trabalho”, o qual está fundamentalmente relacionado “à liberdade no exercício das funções e na realização das tarefas” (KOVÁCS, 2006, p. 01).

Retomando nossa linha de argumentação, informamos que a idéia de aproximar a questão da autonomia de nossa investigação foi vigorosamente estimulada pelas reações dos agentes do terreno artístico frente à criação dos departamentos de arte. O comentário de Odinéia Andrade é, nesse sentido, exemplar, pois expressa a situação gerada pela reorganização das atividades artísticas no âmbito do bumbá Caprichoso: “No primeiro momento, eles [os subordinados do Conselho de Artes] achavam que nós tomaríamos conta de tudo, de toda a parte leve do trabalho, enquanto eles ficariam com o pesado” (ANDRADE, 2008). Os antônimos “leve” e “pesado”, que, segundo a entrevistada, foram usados para qualificar as tarefas relacionadas a cada segmento, insinuam que os opositores perceberam a separação das esferas de elaboração dos projetos artísticos e de produção dos elementos cênicos como uma clara diferenciação entre os intelectuais e os manuais ou, para sermos mais precisos, entre aqueles que se dedicariam a pensar sobre o trabalho e os que teriam a finalidade de executá-lo. Embora não desejemos analisar aqui esse tema em profundidade, podemos dizer que um exame apressado dos conteúdos das tarefas reservadas a cada um dos grupos em que foi dividida a classe artística tende a indicar que as atividades objetivadas pelos integrantes dos departamentos de arte, no caso, a realização de pesquisas, elaboração de projetos, cronogramas, orçamentos, roteiros das apresentações, entre outras, são pouco laboriosas, quando comparadas com aquelas efetuadas pelos agentes que se encontram nas demais unidades. Mas essa forma de perceber os conteúdos de trabalho, que condena o último grupo citado à parte mais fatigante do processo, revela sua inconsistência, à medida que admitimos que para o “planejamento do espetáculo” (RODRIGUES, 2006) são necessários mais do que esforços intelectuais. Aqueles que o fazem possuem uma rotina marcada por exaustivas reuniões que, não raro, se arrastam por meses, a fim de que todos os aspectos da produção das obras e do espetáculo em si sejam refletidos. Além disso, sua atenção quanto ao desencadear do

processo também deve ser constante, caso desejem que as etapas posteriores à idealização das propostas sejam cumpridas com êxito.

Por mais que uma diferenciação técnica das atividades seja sempre fator de perturbação para aqueles que a experimentam, cremos que a reação da classe artística à concepção nova de organização fundada pelos departamentos de arte não foi necessariamente reflexo de sua preocupação com a qualidade das tarefas nas quais sua mão-de-obra seria empregada. Muito pelo contrário, entendemos que essa postura opositora trouxe no fundo uma consciência dos envolvidos a respeito dos efeitos que tal empreendimento exerceria sobre sua autonomia de trabalho, já que as mudanças, longe de estarem de acordo com seus interesses, serviriam aos interesses dos novos grupos. Se retomarmos um determinado fragmento da declaração de Odinéia Andrade que expomos há pouco, veremos o quanto nossa argumentação é apropriada. Nele, a pesquisadora diz o seguinte: “No primeiro momento, eles achavam que nós tomaríamos conta de tudo”. Do nosso ponto de vista, o esclarecimento dos agentes do terreno artístico em relação ao declínio de sua autonomia é tão claro que estes perceberiam os departamentos de arte como pólos centralizadores, tendentes a chamar para si, ou melhor, a “tomar conta” de todas aquelas funções das quais sempre se ocuparam. Trata-se, absolutamente, de uma percepção que ignora a principal razão de sua estruturação, no caso, o combate à prática de incorporação no conjunto cênico de elementos extraídos de outros centros artísticos, prática esta que, como demonstramos, foi brutalmente freada.

De fato, o Conselho de Artes e a Comissão de Arte ajudaram a cultivar a idéia de centralização, pois passaram a orquestrar toda a produção, reunindo em seus domínios atividades essenciais do processo, estas já citadas. Mas tais atividades, embora preconizando todas as outras que caracterizam a produção dos elementos cênicos, correspondem apenas a uma parcela de todo o trabalho que precisa ser efetuado, o que significa, com certeza, que existe uma ampla gama de situações em que a autonomia daqueles que operam no externo dos departamentos de arte pode ser potencialmente exercitada. Dito de outro modo, os núcleos de arte determinaram o fim

da era em que as operações eram agrupadas nas mãos de um único profissional, tiraram-lhe a chance de continuar à frente do processo de construção e reconstrução da festa, mas esse movimento, longe de estancar sua livre iniciativa, reduzindo suas ações à concretização de planos pré-estabelecidos, inaugurou outras possibilidades de desenvolvê-la e ampliá-la. A propósito, se detivermos nossa atenção nas práticas e procedimentos que delineiam o desenvolvimento das atividades naquelas unidades onde os pensamentos originados nos departamentos de arte são transformados em ação, poderemos identificar várias provas do que estamos afirmando. Nos citados ambientes, as tarefas de produção, mesmo aquelas relacionadas a obras menos complexas, como fantasias e adereços, são realizadas por profissionais que atuam em equipes, sob orientação de uma pessoa específica, na qual é depositada a função de criar meios para que a efetivação do projeto seja viabilizada. A descrição de Biriba (2005) sobre os grupos destinados à feitura de alegorias é, nesse caso, ilustrativa:

Cada projeto é de responsabilidade de um artista que coordena sua equipe na confecção da obra. As equipes são divididas em: soldadores, escultores, pasteladores (técnicos destinados a aplicar uma camada de papel e cola sobre as esculturas de isopor para proporcionar uma maior resistência) e pistoladores (pintores). (BIRIBA, 2005, p. 202)

O que gostaríamos de sinalizar a partir da colocação do autor é que, embora as ações dos integrantes das equipes sejam coordenadas e orientadas por uma pessoa designada para tal, sua autonomia e participação nas decisões não são esterilizadas durante o desenvolvimento do trabalho. Pelo fato de apresentarem visões próprias do processo de que participam e, sobretudo, usufruírem de diferentes aptidões, estes agentes comumente são acionados para dar sugestões de como as operações podem ser realizadas. O artista plástico Karu, em depoimento coletado por Valentin (1999, p. 212), comentou a respeito da livre iniciativa dos membros de sua equipe: “Todo mundo dá palpite, interfere e tudo rende bem. Eu não imponho e por isso eles gostam de trabalhar comigo”. Como se pode facilmente perceber, o próprio líder da equipe busca estimular a participação dos demais profissionais nas questões inerentes à concretização do projeto, promovendo uma integração que favorece a troca de idéias e

experiências. Percebemos também que a oportunidade oferecida aos agentes para que se expressem não é fortuita, ou seja, aquele que conduz as atividades, longe de ignorar os efeitos dessa interação sobre a fluidez do processo, reconhece que os palpites, as inferências, podem tornar o trabalho mais produtivo.

Uma análise mais apurada da formulação do artista Karu nos revela adequadamente os efeitos da abertura para a participação e intervenção dos componentes da equipe sobre suas relações. Em determinado momento, ele destaca: “Eu não imponho e por isso eles gostam de trabalhar comigo” (Karu, *apud* VALENTIN 1999, p. 212). É preciso reconhecer, primeiramente, que o trabalho em grupo tende, não raro, a neutralizar a participação ativa de seus integrantes nas questões inerentes ao processo, principalmente quando estes são orientados por uma pessoa, cujo conhecimento do conteúdo das tarefas e das condições reais de trabalho é, ao menos aparente, mais amplo. Essa neutralização parece se acentuar quando os projetos de que o grupo se ocupa são elaborados sem qualquer sinal de sua participação (como atualmente ocorre no âmbito dos grupos de bumbás), o que sugere que os executores pouco podem contribuir com seu aprimoramento. Quando a rigidez do processo se sobrepõe à idéia de interação, de troca de experiências, o clima em que o trabalho é realizado fica comprometido, já que entre os “dirigentes” e os “dirigidos” desenvolvem-se relações essencialmente hierárquicas.

O que constamos através da colocação de Karu, no entanto, é que o cumprimento das tarefas pelos profissionais da equipe que coordena está longe de ser efetuado dentro de uma atmosfera inadequada para a interatividade. Isso ocorre porque o artista, ao invés de sustentar o caráter piramidal das relações de hierarquia, que, por mais advertências que se façam, existem dentro da produção dos grupos de bumbás, opta por transformar sua relação com seus subordinados em uma relação linear, ou seja, todos, independente de seu posicionamento na cadeia de produção, passam a atuar lado a lado na execução do projeto. Essa ressignificação das relações possui, potencialmente, um grande peso sobre a convivência dos membros do grupo, pois os leva a se sentir parte de uma coletividade organizada, onde não somente gozam de

certa liberdade, como participam ativamente da moldagem de suas respectivas atividades. Eis a razão para que os profissionais que atuam sob orientação de Karu demonstrem, a seu ver, interesse, ou melhor, gosto em trabalhar com ele. Sua forma de tratá-los, que reveste uma horizontalização das estruturas de produção, acaba colocando-os numa relação profunda e criativa com seu trabalho, sendo possível através dela desenvolver, além de sua responsabilidade e iniciativa, sua personalidade, sua satisfação, seu orgulho e seu sentimento de pertença. Logo, seu desejo de participação passa a se mesclar intimamente ao desejo de permanecerem mais associados à organização e ao funcionamento de seu trabalho.

Devemos acrescentar que existem situações específicas em que a iniciativa dos profissionais torna-se imprescindível, como aquelas geradas pelos desacordos entre o planejamento e as condições da prática, ou para sermos mais precisos, entre a idéia contida no projeto e as reais possibilidades de concretização. A seguir, uma declaração do artista Jairzinho Mendes que esclarece isso: “Nosso trabalho não é só transformar os desenhos em alegorias e fantasias. Muitas vezes, temos que fazer adequações e reformulações neles. As mudanças que proponho são colocadas em um pequeno projeto que é encaminhado ao departamento de arte para ser analisado. Muitas vezes, as mudanças são aprovadas” (MENDES, 2008). Menezes (2007, p. 172) nos apresenta informações similares: “A Comissão ou Conselho de Arte tem a palavra final sobre cada elemento do espetáculo, mas, em todas as etapas, os participantes, comandados pelos artistas de ponta ¹³, podem sugerir mudanças”. As citações são relevantes por duas razões: primeiro, porque confirmam a idéia de que os integrantes das equipes de trabalho, quando atravessados por situações imprevistas, são induzidos a romper com as determinações dos departamentos de arte para agir com relativa independência. E, segundo, porque apontam como as sugestões originadas na instância da produção dos elementos cênicos, propensas a superar os problemas que tendem a afetar toda a coletividade, são apresentadas a estes núcleos, a fim de que sejam submetidas à análise. Dando a devida atenção a esse segundo aspecto, assinalamos que durante a

¹³ Artistas que, comumente, são acionados para atuar como líderes de equipes nas unidades de produção ou como projetistas no Conselho ou na Comissão de Arte. Graças à intensa exposição em Parintins, ganharam fama nacional e, hoje, “exportam” sua mão-de-obra para outros Estados.

elaboração da contraproposta, ou melhor, durante a busca de uma representação da obra mais compatível com as condições de concretização, a autonomia dos membros das equipes é significativamente estimulada, já que estes são convocados para contribuir individualmente com o seu saber específico para o desenvolvimento de soluções. Sem dúvida, são essas situações, caracterizadas pelo aproveitamento do saber-fazer dos atuantes no terreno artístico e pela mobilização de suas competências, que fazem com que estes encontrem novamente, ainda que por um curto período, a unidade do trabalho que o novo sistema despedaçou.

No contexto da presente discussão, o artista plástico Emerson Brasil, que já integrou os departamentos de arte de ambos os bumbás, demonstra a flexibilidade desses grupos diante das idéias desenvolvidas fora de seus domínios. Como sugere: “A gente repassa para o pessoal o projeto, o protótipo, mas se no decorrer do trabalho ele tiver uma idéia que é melhor, que supere, a gente se reúne. E se for aprovado, não tem problema nenhum” (BRASIL, 2008). É interessante notar que entre os profissionais dos departamentos de arte e os profissionais das demais unidades existem relações de cooperação e parcerias, as quais, naturalmente, se estreitam diante de situações adversas. A existência dessas relações, ou ainda dessa comunicação entre as partes, recobre uma valorização do trabalho intelectual e da criatividade dos atuantes nas demais unidades, que vem precedida de um apelo às suas aptidões essenciais para que os problemas sejam superados. Isso nos permite dizer que a autonomia que aflora e se expande no seio da produção dos elementos cênicos escapa totalmente à concepção de uma autonomia clandestina, se instituindo como uma característica de trabalho permissível, sem a qual o planejamento e as condições particulares da prática dificilmente se manteriam harmonizados.

Em nossa opinião, as razões que levam os departamentos de arte a permitir o exercício da capacidade de ação daqueles que interagem nos demais locais de trabalho são fáceis de ser identificadas. A separação das esferas de elaboração dos projetos artísticos e de produção dos elementos cênicos despojou os artistas que compõem o Conselho de Artes e da Comissão de Arte daquilo que era um dos conteúdos mais

preciosos de sua atividade profissional: o contato com a realidade material. Esse contato, com efeito, enriquecia a atividade trabalhadora, já que favorecia o conhecimento da matéria trabalhada, suas qualidades e suas propriedades sob a mão e a ferramenta. Diante da nova concepção de organização da produção, os conhecimentos reais sobre as situações concretas de trabalho tornaram-se específicos dos agentes que operam no exterior dos departamentos de arte, o que explica o fato destes não serem vistos como meros instrumentos, através dos quais os planos são efetivados. Sendo os principais detentores da experiência prática, esses agentes constituem um grupo indispensável para o andamento do processo, sendo, desse modo, necessário encorajá-los constantemente a participar junto às questões inerentes ao campo em que trabalham. Com efeito, essa valorização do intelectual daqueles que estariam, supostamente, limitados à utilização de sua força de trabalho manual serve para demonstrar que o novo sistema não é tão rígido quanto parece.

A resistência às mudanças implementadas pelos departamentos de arte não durou muito e, logo, a classe artística passou a expressar uma maior compreensão a respeito da importância da existência desses segmentos e de sua própria capacidade de ação, a qual, como registramos, ainda lhe permite intervir efetivamente na totalidade do processo. Um testemunho que revela essa nova visão sobre o funcionamento da produção artística é o de Jairzinho Mendes: “O artista tem que ser um pássaro sem gaiola. Ele tem que viajar, voar e imaginar. Mas se você ficar muito solto, você se perde. Então, como você tem que mostrar seu trabalho ‘pra’ uma multidão tem que ter uma organização, tem que ter uma meta. É por isso que eu acho o departamento de arte necessário” (MENDES, 2008). Como tudo indica, os departamentos de arte deixaram de ser vistos como setores monopolistas, tolhidores da iniciativa e autodeterminação de seus subordinados, para existirem enquanto núcleos necessários para o equilíbrio de seus impulsos individuais, impulsos estes que poderiam comprometer o funcionamento das atividades relacionadas à produção ou o próprio desempenho do bumbá na arena. Odinéia Andrade dialoga com a visão apresentada por Jairzinho Mendes, quando faz a seguinte afirmativa: “Não existe hoje qualquer possibilidade dos artistas atuarem sozinhos. Nós fazemos um espetáculo grandioso e

precisamos trabalhar de forma organizada. Se antes tinha resistência, hoje eles recebem a pesquisa pronta, os desenhos e aceitam. Eles vão montar, mas já sabendo o que vão fazer” (ANDRADE, 2008).

O que as declarações acima confirmam é que houve a total superação da incompreensão alimentada por aqueles profissionais que testemunharam a implantação dos departamentos de arte dentro dos grupos em que trabalhavam e, com ela, a desvinculação das operações que outrora se encontravam nas mãos de um único profissional. Em suma, as novas idéias de trabalho não somente foram assimiladas em toda parte como largamente disseminadas. Talvez, seja o florescimento dessa superação que encoraje Dejard Vieira Filho (2003, p. 43) a argumentar que “o sucesso da festa se dá quando há o equilíbrio entre o desejo infinito de criar por parte dos artistas e o planejamento do Conselho e da Comissão de Arte. É nessa combinação do saber empírico e o saber sistemático que o festival alcança seus êxitos estéticos”. Sob esse ponto de vista, o entendimento entre os integrantes dos departamentos de arte e os demais agentes do terreno artístico foi responsável por tornar suas relações mutuamente vantajosas, favorecendo, por conseguinte, o crescimento do evento.

Até agora, examinamos os feitos da criação do Conselho e da Comissão de Arte sobre a autonomia de trabalho dos profissionais que se encontram sob sua coordenação. Cremos, no entanto, ser fundamental analisar o desenvolvimento das atividades no interior desses núcleos para que possamos demonstrar que seus integrantes, em particular os artistas plásticos, não usufruem de total autonomia. Antes disso, porém, é útil, e até mesmo indispensável, mencionar que os artistas contratados pelos departamentos de arte, embora tendo a possibilidade de intervir no tratamento de outras questões, são responsáveis pela elaboração dos projetos artísticos ou, por outras palavras, pelos desenhos de cada elemento que o grupo de que participa deseja incluir na cênica dos bumbás (Figuras 25, 26, 27 e 28). É justamente sobre essa fase do processo que nos debruçaremos para esclarecer a situação da autonomia do artista que atua nos departamentos de arte.

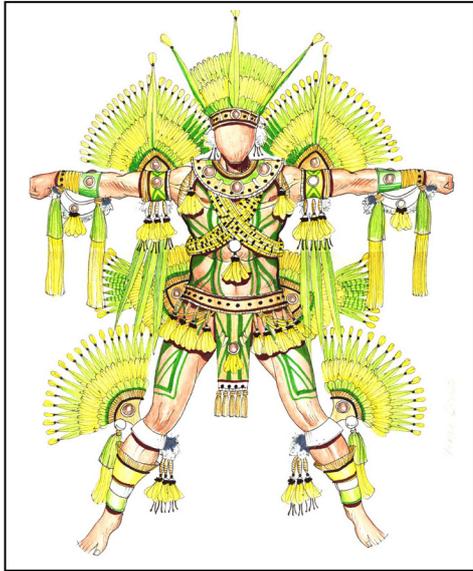


Figura 25 – Projeto de indumentária
Desenho (2008)
Ilustrador: Emerson Brasil
Fonte: Acervo do Conselho de Arte

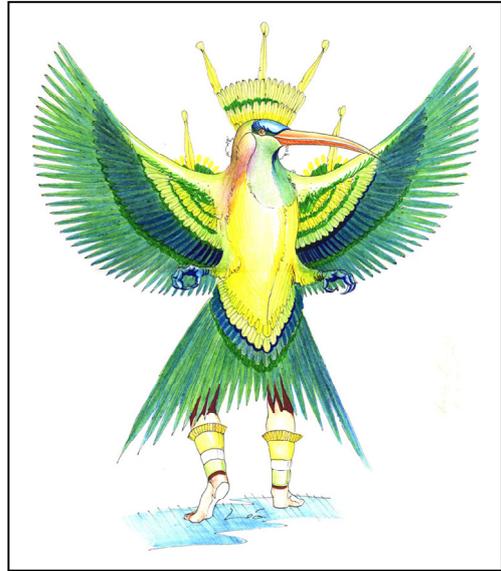


Figura 26 – Projeto de indumentária
Desenho (2008)
Ilustrador: Emerson Brasil
Fonte: Acervo do Conselho de Arte



Figura 27 – Projeto de indumentária
Desenho (2008)
Ilustrador: Teco Mendes
Fonte: Acervo do Conselho de Arte



Figura 28 – Projeto de indumentária
Desenho (2008)
Ilustrador: Emerson Brasil
Fonte: Acervo do Conselho de Arte

Ao contrário do que acontecia nos momentos precedentes ao desenvolvimento das novas formas de produção, nos quais a idealização das obras se encontrava totalmente livre de critérios ou regras pré-estabelecidas, sendo permitido que o artista se entregasse integralmente à realização de suas próprias necessidades e intenções, a feitura dos projetos artísticos se move, na atualidade, sob vários condicionantes. Recordemo-nos, por exemplo, da existência dos temas centrais. Como dissemos em outro momento, para neutralizar a prática de “importação” e “reprodução” de idéias, as atividades artísticas passaram a ser desenvolvidas dentro de um campo conceitual delimitado por temas específicos, que deveriam ser modificados a cada edição do Festival Folclórico. Isso teve um peso decisivo sobre o labor daqueles que se tornaram responsáveis pela atividade de projeção dos elementos cênicos, os quais deixaram de trabalhar segundo sua própria expressão para agir de acordo com os interesses do novo grupo, interesses estes que se pronunciavam através do tema eleito. É como se os departamentos de arte tivessem dado início à era da arte feita sob encomenda. Afinal, a capacidade de criação, que até então se mantinha livre da pressão de obrigações, passou a ter limites externos, impostos pela presença de materiais temáticos pré-estabelecidos.

É instrutivo assinalar que a maior influência sobre a atividade de projeção não é exercida pelo tema central e sim pelo conteúdo das toadas selecionadas para ambientar as apresentações dos grupos no bumbódromo. A esse respeito, é elucidativo o depoimento de Fred Góes, ex-integrante da Comissão de Arte do bumbá Garantido:

As toadas são a linha mestra daquilo que o boi vai levar para arena. São elas que vão determinar como boi vai evoluir na arena e dar grandiosidade para os artistas executarem plasticamente suas idéias. Claro que nem tudo está necessariamente embutido dentro das letras. Muita coisa surge dentro da Comissão de Arte do boi. No entanto, a espinha dorsal pra levar o boi pra arena são as toadas. (GÓES, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 131)

As expressões “linha mestra” e “espinha dorsal” são fortes indicativos da influência das toadas sobre a fase de elaboração dos projetos, uma vez que foram utilizadas para enfatizar o papel proeminente que desempenham no desencadear de todas as

atividades que compõem o processo de preparação do espetáculo, inclusive, aquelas que não estão sob responsabilidade dos artistas plásticos, como a preparação e ensaio das coreografias e das encenações das narrativas que deverão ser contadas através das alegorias. Mas, ao lado das toadas e do tema central, outros fatores são igualmente capazes de condicionar o trabalho do projetista. Foi o que nos sugeriu há pouco Fred Góes ao fazer a seguinte ressalva: “Claro que nem tudo está necessariamente embutido dentro das letras. Muita coisa surge dentro da Comissão de Arte do boi”. Num primeiro momento, somos levados a crer que a colocação se refere às pesquisas realizadas para fundamentar as obras artísticas, cujas informações, como veremos a seguir na declaração de Jairzinho Mendes, também servem de suporte ao projetista durante o ato de produção dos desenhos. Como informa: “O Conselho organiza a trajetória do Boi, da primeira noite à última noite para ficar tudo organizado. Quando chega na questão de pesquisa, de imagem, o Conselho me repassa tudo e eu coloco isso na alegoria” (MENDES, 2008). Contudo, quando analisamos com mais cuidado as palavras de Fred Góes, chegamos à conclusão de que a observação está relacionada às inferências dos demais profissionais com os quais o projetista compartilha seu ambiente de trabalho. Como as resoluções reservadas a esses núcleos são analisadas e tratadas em grupo, é natural que a elaboração dos projetos, embora sendo efetuada por uma única pessoa, conte com a participação daqueles que interagem em seu entorno, os quais podem manifestá-la através de questionamentos, críticas e sugestões. Tais inferências, a nosso ver, são efetivamente capazes de determinar, delimitar ou mesmo redirecionar o trabalho do projetista, já que estão propensas a introduzir mudanças parciais ou mesmo integrais na solução apresentada, principalmente quando esta estiver desalinhada aos interesses do grupo.

O que acabamos de expor sobre os condicionantes que regem o labor dos artistas contratados como projetistas serve para demonstrar que sua autonomia também sofreu os efeitos esterilizantes das novas condições de produção, os quais, pelo menos à primeira vista, afetariam somente a prática daqueles que atuam nas demais unidades. Na verdade, esses dois grupos de trabalhadores experimentaram de modo inverso as implicações da criação dos departamentos de arte: enquanto o artista que integra os

quadros do Conselho ou da Comissão de Arte foi relativamente privado de participar ativamente da concretização das obras para investir toda sua criatividade na idealização das mesmas, obedecendo, é claro, as necessidades e intenções dos grupos, aquele que opera dentro dos outros locais de produção tornou-se responsável pela continuidade do processo iniciado nos departamentos de arte, dada as “barreiras” que são impostas para sua participação no planejamento.

É fato que a autonomia do artista sofre certa opressão, quando ingressa no quadro dos departamentos de arte. Isso, porém, não significa que os trabalhos que produz constituem apenas o resultado da influência dos fatores anteriormente citados, como se na prática destes profissionais não fosse permitido um vácuo de liberdade criativa. Queremos dizer com isso que, assim como identificamos no processo de construção das obras inúmeras situações em que os artistas podem exercitar sua iniciativa, responsabilidade e capacidade criativa, os departamentos de arte também podem se constituir como geradores de oportunidades para que o projetista desenvolva sua autodeterminação e exprima seus gostos, suas tendências profundas e sua personalidade.

Por mais advertências que se façam, a criação do Conselho e da Comissão de Arte foi bastante positiva para a festa dos bumbás, que se viu, por assim dizer, imunizada do amadorismo, da improvisação e, sobretudo, da experimentação artística baseada na reprodução de idéias. Mas somente a implantação desses núcleos não foi o suficiente para que a produção artística alcançasse um estágio mais avançado e completo. Na realidade, mudanças nas condições de trabalho dos artistas e dos auxiliares foram imprescindíveis para que suas propostas encontrassem vias de concretização. Precisamos averiguar, então, que outras modificações nos modos de produção recorreram da criação do Conselho e da Comissão de Arte.

2.3 DESENHANDO NOVOS AMBIENTES DE TRABALHO

Dissemos na seção anterior que a instituição do Conselho e da Comissão de Arte teve como propósito concentrar profissionais de diferentes áreas de conhecimento para que, juntos, pudessem elaborar e fundamentar cada elemento cênico a ser apresentado pelos grupos no bumbódromo. Dissemos também que a supervisão da fase de concretização dos projetos definidos pelo referido núcleo estaria relacionada às atribuições dos agentes da Diretoria de Coordenações, que agiriam como uma ponte de comunicação entre os diferentes segmentos. Ocorre que, até a criação dos novos núcleos de arte, grande parte dos trabalhadores dos grupos continuava desenvolvendo suas atividades em espaços improvisados, distribuídos em diferentes pontos da cidade, uma situação que, além de manter o espírito doméstico do fazer artístico, este fortemente presente nas primeiras décadas de ocorrência da festa, inviabilizava uma intervenção efetiva dos departamentos de arte na prática de seus subordinados, principalmente no que se refere ao controle e ao acompanhamento das tarefas.

Mas apesar da prática de concentração das atividades em núcleos domésticos insistisse em perdurar como uma das principais características da produção artística, podemos identificar algumas mudanças nas condições de trabalho dos artistas e seus auxiliares no momento precedente à criação do Conselho e da Comissão de Arte, tais como a ocupação de depósitos de mercadorias de algumas lojas, os quais eram alugados pelos dirigentes dos bumbás ou gentilmente cedidos por comerciantes ao grupo de sua preferência. Vejamos o que disse Odinéia Andrade sobre a questão: “Nós alugávamos casas, salas comerciais para que os artistas pudessem trabalhar. Tudo aconteceu lentamente, não foi em um ‘estalar dos dedos’. O poderio econômico era muito pouco, era irrisório. Ninguém queria fazer parte da diretoria do Caprichoso porque tudo era difícil” (ANDRADE, 2008). Do nosso ponto de vista, os fatores que determinaram essa sutil alteração nos locais em que atuava a classe artística são relativamente fáceis de serem delineados. No final da década de 1970, período que antecede a criação dos departamentos de arte, as apresentações de Garantido e Caprichoso já haviam assumido dimensões que, de certa forma, as aproximavam da

condição de grandes espetáculos, o que significa que a quantidade e proporção dos elementos utilizados na cênica tinham sido atravessadas por significativas alterações. Todo esse desenvolvimento, naturalmente, colocou aqueles que operavam na produção artística dos bumbás diante da necessidade de ocupação de espaços estruturalmente mais adequados para o desenvolvimento de seu trabalho, o que fez com que a unidade doméstica fosse aos poucos cedendo terreno para locais com maior capacidade de suprir as necessidades emergentes.

Uma mudança realmente notável na estrutura de trabalho da classe artística ocorreu somente no final da década de 1980, quando os dirigentes da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso efetuaram a compra de galpões da extinta COOPJUTA, uma cooperativa de estivadores de juta que se diluiu, em 1960, em virtude do declínio do extrativismo na região. Para se compreender esse processo de transformação profunda, é necessário ter em mente que ele só foi possível porque a associação passou a se sustentar em um fenômeno que se expandiu nas décadas posteriores: a aproximação de grupos de patrocínio. Esses novos componentes do mundo artístico da festa promoveram o acréscimo do capital dividido entre os bumbás, delineando uma realidade totalmente divergente daquela citada há pouco por Odinéia Andrade, na qual “o poderio econômico era” “irrisório”. A ocasião e os meios, portanto, foram favoráveis para que os dirigentes do Caprichoso colocassem em prática aquelas idéias de mudança, direcionadas às condições de trabalho de seus profissionais. Mas o advento dos galpões não foi um fato isolado. Pelo contrário, ele esteve estreitamente ligado a outras transformações que atravessaram a existência do Festival Folclórico nesse mesmo período, em particular a criação do bumbódromo, ocorrida precisamente em 1988. A esse respeito, Rodrigues (2006) comenta que o novo espaço fez a imaginação dos artistas dos bumbás ampliar ainda mais os horizontes. “Para preencher a arena central do anfiteatro”, salienta o mesmo autor, os grupos “aumentaram os tamanhos das alegorias e o número de brincantes, dando às apresentações dimensões iguais, em quantidade de pessoas e alegorias, àquelas feitas pelas escolas de samba do Rio de Janeiro” (RODRIGUES, 2006, p. 90). Concepções semelhantes são compartilhadas por Biriba (2005) que, aliás, nos oferece um quadro mais completo da situação:

O bumbódromo, enquanto casa de espetáculo específica para este fim, favorece uma nova configuração espetacular para a condição do Festival Folclórico que promove. As condições espaciais da sua arquitetura possibilitaram ao artista redimensionar a sua forma artística. Neste sentido, foram incorporados à cena dos bois-bumbás, elementos das novas tecnologias que chegavam a Parintins. O esquema de iluminação, a música, as alegorias, as fantasias, as coreografias e a forma de encenação, tiveram que ser repensadas. (BIRIBA, 2005, p. 163)

O que ambos os autores tencionam evidenciar com suas observações é que o bumbódromo colaborou decisivamente para a transformação da festa dos bumbás em uma ostentatória manifestação, pois fixou normas para o trabalho dos artistas, em particular para os artistas plásticos, que os levaram a produzir obras com espírito cada vez mais audacioso. Naturalmente, as condições de trabalho desses profissionais exigiram mais atenção por parte dos dirigentes dos grupos de que participavam, já que o desenvolvimento das atividades e o armazenamento dos recursos materiais e das obras finalizadas haviam se tornado aspectos da produção artística incompatíveis com os espaços oferecidos pelas residências e pelos depósitos comerciais. Disso, podemos afirmar que a compra dos galpões foi orientada fundamentalmente pelo aumento da produtividade, desencadeada pela espetacularização das apresentações dos grupos.

O redesenho das unidades de produção artística do bumbá Garantido aconteceu tardiamente, mais precisamente em 1996, data em que, curiosamente, foram adquiridos os armazéns da FABRILJUTA, a fábrica que consumia a produção dos associados da COOPJUTA. Em ambas as associações, o primeiro impacto desses empreendimentos foi notabilizado em sua organização e estruturação. Em relação ao bumbá Garantido, por exemplo, o fato dos armazéns endereçados aos seus trabalhadores terem sido construídos dentro de um mesmo terreno acabou favorecendo a construção de um grande complexo, denominado “Cidade Garantido” (Figura 29), onde atualmente estão concentrados os locais de produção e armazenamento das obras artísticas, de realização dos ensaios das apresentações e a sede administrativa, cuja composição é feita por setores como a Comissão de Arte. Essa possibilidade de integração de diferentes segmentos em um único espaço, descoberta e abraçada pelos dirigentes do Garantido, foi relativamente afastada

daqueles que se ocupavam do Caprichoso, isso porque os galpões adquiridos (quatro no total) haviam sido erguidos em diferentes bairros da cidade, o que não impediu que elegessem um Galpão Central (Figura 30), que serve tanto para a construção de alegorias como para o funcionamento do Conselho de Artes.



Figura 29 – Cidade Garantido - Boi-bumbá Garantido
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 30 – Galpão Central - Boi-bumbá Caprichoso
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)

Sem querer desconsiderar em definitivo o papel desses empreendimentos para a definição de uma nova estrutura para as associações, daremos ênfase à sua participação na consolidação das idéias de mudanças nos modos de produção, levadas a cabo pelos agentes do Conselho e da Comissão de Arte. Para que possamos compreender tais questões, no entanto, é necessário que avaliemos, primeiramente, como os novos espaços foram estruturados internamente.

O que pudemos observar em nossas pesquisas de campo é que os novos espaços sofreram modificações estruturais, sendo divididos em subunidades. Nos espaços reservados à produção de alegorias, as alterações foram mínimas, uma vez que a monumentalidade das arquiteturas cenográficas, que atualmente “chegam a alcançar 20x15 metros de área e entre 12 a 15 metros de altura” (BIRIBA, 2005, p. 201), exigia que os referidos locais fossem preservados em toda sua amplitude. Quando deslocamos nosso olhar para os espaços destinados à confecção de artigos menos complexos, percebemos com maior nitidez os efeitos da compartimentação. Neles, as equipes de trabalho, das quais falamos na seção anterior, passaram a operar em ambientes específicos, que funcionam como pequenos ateliês. Essas unidades podem ser de caráter fixo, geralmente usado para o desenvolvimento das atividades de costura e bordado das peças ¹⁴, ou improvisados, reservados à produção fantasias e adereços (Figuras 31 e 32). Segundo nos parece, essa proposta de compartimentação dos galpões foi motivada pela necessidade de organização do ambiente de trabalho, uma vez que a produção em conjunto de elementos tão distintos entre si poderia gerar certos conflitos, tais como a disputa por área de interação.

¹⁴ O controle dessas atividades ainda se encontra sob responsabilidade das mulheres, o que nos indica que não houve somente a continuidade de uma prática originada quando as apresentações dos bumbás figuravam como brincadeiras de rua, mas seu desdobramento como profissão rentável. Levando mais adiante a questão, informamos que a participação das mulheres deixou de ser uma característica dos setores que tratam de trabalhos, por assim dizer, “femininos”. Na realidade, elas foram sistematicamente encorajadas a penetrar em outros campos da produção artística, onde, atuando na qualidade de auxiliares, chamaram para si determinados ramos de trabalho manual e da arte que eram obstaculizadas de realizar. Diante dessa realidade, é possível falar que a busca das mulheres pelo seu próprio espaço de trabalho e reconhecimento desencadeou um movimento de feminização da produção artística dos bumbás, pois elas romperam com os mecanismos de exclusão que ainda se mantinham relativamente em operação no interior do campo artístico, passando a trabalhar em parceria com os homens em campos nos quais, até então, não era consentida sua inferência. Há casos, inclusive, em que as mulheres predominam na unidade, cabendo aos homens apenas o papel de líderes da equipe.



Figura 31 – Setor de costura e bordado
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 32 – Equipe de produção de indumentárias
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)

Embora a proposta de compartimentar os galpões tenha feito com que as atividades fossem efetuadas relativamente separadas umas das outras, os setores gerados estão longe de atuar de forma independente, principalmente porque seus profissionais são constantemente visitados pelos integrantes da Diretoria de Coordenações e, não raro, dos departamentos de arte, os quais tendem a lembrá-los de sua função como parte de uma organização mais importante. A declaração de Adriana Oliveira, auxiliar de galpão, valida o que estamos afirmando: “Os fiscais são ligados à Diretoria. Eles ficam observando. Tem que fazer um bom acabamento porque a Comissão de Arte vai cobrar. Se puder fazer o mais igual possível ao desenho, melhor. [...] Eles também controlam a parte do material” (OLIVEIRA, 2008). Como se pode constatar, os coordenadores possuem uma participação bastante incisiva na rotina dos galpões, justamente para que possam verificar cada faceta do desenvolvimento das atividades, desde a forma como os executores administram os materiais destinados ao trabalho à qualidade dos artigos confeccionados. Talvez, por isso, Adriana Oliveira os veja como “fiscais”. Mais do que acompanhar o processo, esses agentes supervisionam as práticas das equipes, evitando, com isso, a existência de dissídios entre o que foi planejado pelos departamentos de arte e o que está sendo produzido. Chegamos, pois, ao ponto crucial de nosso debate: a utilidade da concentração da classe artística em locais específicos para o funcionamento das novas formas de produção, determinadas pelo Conselho e pela Comissão de Arte.

Quando comentamos a respeito da maneira como cada associação administrou seus novos espaços, no sentido de aproveitá-los para a reorganização dos segmentos que as compõem, havíamos deixado claro que seus domínios foram utilizados pelos dirigentes para a implantação dos departamentos de arte. Essa atitude, em nossa opinião, não foi gratuita nem casual. Pelo contrário, tudo indica que a inserção desses segmentos no seio da produção das obras artísticas foi uma estratégia recorrida para aproximar seus profissionais de todo o trabalho recorrente de suas propostas, a fim de que obtivessem maior conhecimento e, sobretudo, domínio do evoluir do processo como um todo. Em parte, essa aproximação se daria por meio dos integrantes da Diretoria de Coordenações, responsáveis por articular o emaranhado de pontos que se

tornou a produção artística. Contudo, nossas pesquisas de campo nos permitiram constatar que os profissionais do Conselho e da Comissão de Arte também mantêm contato direto com aqueles com os quais compartilham o terreno artístico, seja pela necessidade de interligar os segmentos, seja pelo desejo de participar, ainda que através da observação, do desencadear daquelas atividades que são excluídas de seu universo de ação, no momento em que ingressam nos referidos núcleos. A questão, portanto, pode ser resumida da seguinte maneira: à medida que os artistas e seus auxiliares foram transferidos das unidades domésticas e comerciais para locais específicos, localizados dentro dos domínios dos grupos de que participavam, o fosso que havia sido instalado entre as esferas de elaboração dos projetos artísticos e de produção dos elementos cênicos após a criação dos departamentos de arte pôde ser relativamente reduzido.

Fala-se em uma redução relativa porque as constantes modificações pelas quais passa o aparato festivo utilizado pelos bumbás impedem a interrupção ou mesmo o abandono da prática de ocupação de lugares improvisados (Figuras 33 e 34). Na realidade, as unidades domésticas e comerciais tornaram-se de grande utilidade para o processo de produção dos elementos cênicos, sendo aproveitadas para a feitura e armazenamento de artigos de pouca complexidade. O que é significativo para o nosso debate é que o fato dessas unidades se encontrarem, não raro, localizadas em áreas bastante afastadas dos galpões obstaculiza a comunicação entre seus profissionais e aqueles que operam na parte da supervisão. Não estamos propondo que o trabalho reservado a essas unidades se desenvolve em qualquer direção, sem levar em conta aquela que é determinada pelos departamentos de arte, e sim admitindo que tais núcleos possuem maiores possibilidades de existirem enquanto realidades específicas, permitindo, assim, que seus ocupantes atuem através de uma lógica relativamente própria.



Figura 33 – Sala comercial sendo usada como unidade de produção
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 34 – Residência sendo usada como unidade de produção
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

Como já admitimos, a proposta de agrupar os trabalhadores atuantes na concretização das obras dentro dos galpões se mostrou bastante vantajosa para os integrantes do Conselho e da Comissão de Arte, uma vez que favoreceu o cumprimento de seus ideais estéticos e produtivistas. Mas apenas afirmar que as mudanças nos locais de trabalho colaboraram com o avanço das idéias desses organismos é, a nosso ver, insuficiente para um conhecimento profundo de sua importância para o desenvolvimento de novas formas de produção. Para que um quadro realmente completo da situação seja traçado, é fundamental que examinemos as práticas que passaram a envolver a rotina daqueles trabalhadores, cuja interação foi limitada ao âmbito dos galpões.

2.4 MUDANÇAS NAS CARACTERÍSTICAS DE TRABALHO DOS AGENTES DOS GALPÕES

Quando os galpões foram adquiridos pelas associações, um universo de possibilidades se abriu para os integrantes do Conselho e da Comissão de Arte, particularmente no que se refere ao controle e à disciplinarização da conduta de seus subordinados. Tais possibilidades, como será visto, não foram ignoradas. Afinal, para que os agentes passassem a agir efetivamente em um único fluxo era necessário muito mais do que um ideário comum, no caso, a vitória do bumbá na disputa. Era imperioso que estes fossem colocados dentro de um sistema mais rígido, a fim de que as práticas e os hábitos que se encontravam enraizados em seu processo de trabalho não interferissem na nova realidade para a qual foram convocados a participar. Sem pretendermos uma enumeração exaustiva, analisaremos aqui apenas os aspectos mais gerais dessa nova situação, a qual, a propósito, também contaminou o trabalho recorrente nas demais unidades, embora sem a mesma intensidade.

Do ponto de vista que nos interessa, cabe ressaltar primeiramente as mudanças introduzidas no tempo destinado à realização das atividades e sua influência sobre o ritmo de trabalho. Uma das principais preocupações dos departamentos de arte e

também dos dirigentes dos grupos na atualidade tem sido a administração do tempo, este elemento fundamental para que o espetáculo seja construído, em todos os seus detalhes, tal como foi idealizado. A prova maior dessa preocupação é, sem dúvida, a existência de um cronograma de trabalho, formulado por cada associação, no qual figuram os prazos para o início e finalização de cada etapa. As descrições feitas por Rodrigues (2006) a respeito do funcionamento dos grupos durante o estágio de preparação das apresentações são capazes de lançar raios de luz sobre a questão levantada:

O ponto inicial dos bambás acontece logo após o término da disputa, quando os membros da Comissão e do Conselho de Artes se reúnem com os artistas e avaliam o resultado do trabalho apresentado. [...] O período de setembro até janeiro é dedicado a pesquisas e seleção das toadas. [...] Com as toadas escolhidas e um pré-projeto definido para as três noites de disputa, a Comissão e o Conselho de Artes fazem uma espécie de fusão entre que foi previamente planejado e o conteúdo das composições escolhidas para compor a trilha sonora da festa. [...] O passo seguinte fica a cargo dos desenhistas. Baseados nas letras das composições e nas pesquisas de fundamentação feitas pelos compositores e pelos membros da Comissão e Conselho de Artes, os artistas colocam no papel os croquis das alegorias. [...] Uma vez definidos os desenhos, começa o trabalho de execução do projeto do boi. Nos meses de fevereiro e março, os setores administrativos são acionados na contratação dos artistas, captação de recursos e compra de materiais, para que, no máximo, em abril o trabalho dos artistas nos galpões possa estar em pleno funcionamento. A montagem das apresentações é caracterizada por uma maratona de trabalho intensivo de noventa dias. (RODRIGUES, 2006, p. 132).

Nota-se, que as atividades correspondentes aos diferentes setores das associações se encontram, hoje, metodicamente organizadas, uma organização que, naturalmente, supõe um planejamento que estabelece o momento exato em que estas devem emergir no processo. Deve ser assinalado que a estruturação em cadeia das atividades foi crucialmente importante para que se instalasse entre seus respectivos operadores uma estreita e recíproca dependência, dada a capacidade atribuída às ações de um determinado grupo de repercutir sobre as ações daqueles que o sucedem e vice-versa. Mas o que nos interessa particularmente são as influências reais dessa forma de perceber e administrar o tempo sobre o labor dos agentes que se ocupam da concretização das obras.

Em nossa opinião, quando a produção artística dos grupos de bumbás se encontrava totalmente despojada de um quadro de prazos definidos, as atividades tendiam a ser realizadas intuitivamente e a partir de um planejamento aberto, ou seja, cada equipe de profissionais, dentro de seus respectivos espaços de interação, tinha resguardado o seu direito de decidir como seriam distribuídas as tarefas, a data que marcaria o início de desenvolvimento dos trabalhos e, o que é mais importante, a intensidade das jornadas diárias. O tempo, nesse caso, corresponderia aos ritmos naturais dos envolvidos no processo. Entretanto, com a intervenção dos dirigentes dos grupos, as pessoas que desempenham o papel de executores foram destituídas da função de regular o tempo dispensado para o cumprimento de suas tarefas. Mais do que isso, elas precisaram desenvolver uma consciência dos planejamentos, buscando, assim, ajustar-se à nova rotina de trabalho que lhes era imposta. Conseqüentemente, suas atividades deixaram de ser efetuadas segundo um ritmo pessoal para estar totalmente dependentes do ritmo instituído pelas atividades que as precedem. Nessa perspectiva, a noção de tempo introduzida mostrou-se estranha aos artistas e auxiliares, já que contrastava profundamente com a perspectiva a partir da qual estes o entendiam.

Ao levantarmos a questão do ritmo de trabalho, torna-se necessário comentar a respeito das oscilações que este experimenta no decorrer do processo de concretização dos projetos artísticos. À medida que se aproxima a data de entrega das obras para as associações, as cobranças em relação ao resultado do trabalho dos executores tornam-se maiores, justamente para evitar que as apresentações dos grupos de que participam sejam afetadas por atrasos. Por esse motivo, o ritmo aplicado na construção das obras se intensifica, promovendo bruscas alterações na rotina de trabalho dos agentes, a exemplo da utilização do horário noturno para dar continuidade às operações. Mas a inconstância do ritmo não deriva somente das exigências feitas por aqueles que são encarregados de verificar os resultados. Como veremos a seguir na formulação de Rodrigues (2006) sobre o estágio final da feitura das alegorias, o modo como as atividades são desenvolvidas também está vulnerável a outros fatores:

O Garantido, por estar a mais de quatro quilômetros do local das apresentações, abre os galpões no dia 25 de junho, visando ter tempo de terminar a montagem dos módulos na concentração. Pelo motivo de o galpão central do Garantido ter menos de dez metros de altura e as alegorias ultrapassarem quinze metros, os artistas são obrigados a construí-las em módulos que são montados uns sobre os outros apenas na entrada da arena. Já o Caprichoso preocupou-se em construir um galpão suficientemente alto e a menos de trezentos metros em linha reta do bumbódromo, tendo, portanto, a vantagem de levar a maioria das estruturas totalmente montadas e prontas para a apresentação. O transporte e o acabamento das alegorias envolvem, além das equipes de concentração, com mais de cem pessoas em cada bumbá, os artistas de ponta e seus respectivos ajudantes que, com a ajuda de guinchos, caminhões e soldadores, tornam a área de concentração um verdadeiro canteiro de obras. (RODRIGUES, 2006, p. 135-136)

Nota-se, que aqueles que operam na produção de alegorias do Garantido enfrentam determinadas dificuldades que os levam a concluí-las na área externa do bumbódromo, espaço também utilizado pelos trabalhadores do bumbá Caprichoso, os quais, aliás, o fazem por motivos outros (Figuras 35 e 36). Para nossa discussão, interessa o fato de que os contratados de ambas as associações estão sujeitos a exceder sua carga horária, no sentido de assegurar a finalização das obras até o início das apresentações.



Figura 35 – Finalização dos trabalhos
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 36 – Finalização dos trabalhos

Fotografia: Leandro Bentes (2009)

Com as obras localizadas na área de concentração do bumbódromo, o ritmo torna-se frenético, já que todos os envolvidos, contratantes e contratados, possuem total conhecimento do tempo disponível, mas não a capacidade de dominá-lo. Ganhar tempo, nesse caso, não se trata de uma metáfora, uma figura de linguagem, os trabalhadores correm literalmente “contra o relógio”. O esclarecimento dessa situação é relevante no seguinte sentido: permite-nos constatar que a mão-de-obra dos executores se encontra inteiramente a serviço dos dirigentes dos grupos, os quais não hesitam em convocá-los sempre que sua intervenção no processo for necessária. Não obstante, essa imprecisão que, hoje, caracteriza o tempo destinado à construção das obras gera uma sobrecarga de trabalho que dificilmente é compensada com acréscimos no valor definido no ato da contratação.

Ao lado do ritmo, outras mudanças ocorreram no pólo da concretização dos projetos artísticos, como a restrição do acesso aos ambientes de trabalho. Muitos fatores poderiam ser cogitados como determinantes para a introdução dessa variação, desde o

simples receio dos prejuízos que o acúmulo de pessoas poderia causar sobre o desenvolvimento dos trabalhos até a preocupação com o extravio dos materiais empregados na confecção das obras. Preferimos, no entanto, abraçar a hipótese de que o controle no fluxo de frequentadores das unidades de produção surgiu como consequência direta do acirramento das disputas entre Garantido e Caprichoso no Festival Folclórico, que, entre outras coisas, fez germinar na prática de seus produtores a preocupação com a manutenção dos chamados “efeitos de surpresa” das apresentações. As citações de Meneghinne (1989) e Débora Menezes (2007) fortalecem nossa argumentação:

Na reta final da construção do boi, os locais onde estão sendo finalizadas as alegorias, as fantasias e os ensaios das tribos tornam-se territórios proibidos para qualquer um que não faça parte da direção dos bumbás. O sigilo absoluto passa a ser a palavra de ordem, pois, com processos produtivos tão parecidos, o diferencial na arena está nas estratégias de apresentação, nos discursos e na forma como são dispostos os diversos itens de julgamento. (MENEZHINNE, 1989, p. 10)

Fantasias e, principalmente, alegorias são a alma de cada boi. É, por isso, que, nos galpões, só circulam pessoas autorizadas. O trabalho é dividido por setores e, às vezes, os artistas que trabalham no mesmo espaço não sabem o que o colega ao lado está fazendo, tamanha a preocupação em manter tudo em segredo. Na Comissão e Conselho de Arte, onde é feito o planejamento dos bois, a circulação é mais restrita: na porta, além do aviso “entrada proibida”, há uma lista das pessoas que podem entrar – quem não tem licença, não será bem-vindo. (MENEZES, 2007, p. 175)

O rigor no controle do trânsito de pessoas nas unidades de produção exprime, como sugerimos a pouco, todo o interesse dos dirigentes dos grupos em evitar que as intenções dos agentes dos departamentos de arte sejam reveladas durante o período preparatório do evento. À primeira vista, esta parece ser uma medida voltada para satisfazer as exigências do consumo quanto ao caráter inédito das apresentações, já que colabora para que o público e a banca julgadora tenham acesso às obras artísticas somente na ocasião de sua exibição do bumbódromo. Porém, quando pensamos no estado atual da competição e, sobretudo, na importância que a vitória adquiriu dentro do contexto do Festival Folclórico, descobrimos que o que sustenta a ideia de fechar os

espaços de produção para os olhos externos é o desejo dos produtores de manter o grupo “contrário” alheio ao trabalho desenvolvido em seus domínios. Tanto cuidado em torno do processo de construção das obras ajuda a inflar o espírito de rivalidade que, de fato, existe entre os bumbás, estimulando os produtores a se dedicarem ao máximo à elaboração de propostas capazes de causar impacto na arena.

Através de nossas investigações de campo, percebemos que os profissionais de imprensa constituem o foco principal das medidas restritivas que passaram a envolver a existência das unidades de produção, talvez, pela capacidade real que possuem de transmitir com mais rapidez qualquer informação obtida acerca das atividades dos grupos. O depoimento da jornalista Josene de Araújo, voltado para as relações entre a imprensa e os produtores da festa, oferece novos contornos ao aspecto levantado. Como afirma:

A relação com os presidentes dos bumbás é uma relação extremamente boa, embora, muitas vezes, você seja de um boi e eles sejam de outro. Você tem que manter um bom relacionamento como profissional para você ter acesso às informações. Agora, com relação à questão de galpão, ela já é um pouco mais complexa. Por exemplo, eu como sócia do Caprichoso desde 2002 tenho facilidade de ter acesso às informações do Caprichoso, de entrar nos galpões, de conhecer o projeto. Já lá no outro boi [Garantido], claro que eu não tenho acesso. [...] Mas agente acaba dando um jeitinho de descobrir, né? Com o jeitinho esperto de ser do profissional da área de comunicação. E, realmente, já é uma coisa tradicional do boi. O segredo, a rivalidade, são eles que aquecem os bastidores da festa. Então, eu acho que é um comportamento até comum dos bois, embora prejudique um pouco o trabalho da gente. Porque você quer fazer uma coisa e não tem acesso porque o boi quer ‘guardar às sete chaves’. Mas eu considero uma coisa que, além de peculiar da festa de Parintins, é extremamente importante ‘pra’ ela. (ARAÚJO, 2009)

Além de ratificar a concepção de que a rivalidade entre Garantido e Caprichoso opera como principal determinante para as limitações no acesso aos locais de trabalho, a entrevistada deixou claro que a adoção de tal recurso não impossibilita os profissionais da imprensa de estabelecer um contato direto com a produção artística dos grupos antes da ocorrência do Festival Folclórico. A restrição, nesse caso, se deslocaria para os registros fotográficos e filmográficos feitos durante a visita (não podem ser focalizadas obras em processo de finalização, tão pouco finalizadas; apenas detalhes)

e, sobretudo, o trabalho de divulgação das notícias que será feito em seguida (poucas imagens do interior das unidades e comentários gerais sobre sua rotina). Aliás, essa abertura dada à imprensa é extremamente necessária para a revitalização do consumo da festa, pois são as informações divulgadas a respeito do trabalho desenvolvido no âmbito de cada associação, estas, geralmente, apressadas e de pouca profundidade, que aguçam a curiosidade do público, despertando-lhe o interesse de integrar o corpo de espectadores das apresentações.

Outra variação que deve ser considerada neste debate é a difusão da realização do trabalho em formas coletivas. Antes de penetrarmos no tema, devemos pontuar que, diferente do que aconteceu com o ritmo e com o acesso aos ambientes em que são concretizados os projetos, a prática do coletivismo não foi resultante de uma estratégia elaborada pelos departamentos de arte para tornar mais eficaz o funcionamento da produção, mas de um longo processo de maturação das formas de trabalho, iniciado, como sugerimos em outra parte deste estudo, nas primeiras décadas de existência de Garantido e Caprichoso, precisamente quando seus produtores se tornaram incapazes de movimentar sozinhos as diferentes atividades relacionadas à feitura do aparato utilizado nos cortejos, situação que os levou a recrutar outras pessoas para o terreno artístico. Sem voltar, em detalhes, a essa questão, gostaríamos apenas de assinalar que a ampliação gradativa do número de agentes foi um fenômeno que agiu diretamente sobre a natureza do trabalho, abrindo caminho para a aplicação do parcelamento das tarefas ou, como define George Friedmann (1983, p. 21), “trabalho em migalhas”. Essa reorganização do processo, portanto, foi o que deu origem aos métodos colaborativos, já que tornou a integração entre os membros das equipes imprescindível para a conclusão das obras que se encontram sob sua responsabilidade.

A divisão das tarefas, da qual deriva o coletivismo, é hoje empregada em praticamente todos os ramos da produção artística, desde aqueles ligados à confecção de peças de pequeno porte, tais como fantasias e adereços, aos que estão relacionados à feitura de obras mais complexas, a exemplo das alegorias. A propósito, consideramos a inserção

das alegorias na cênica dos bumbás um acontecimento fundamental para que a repartição das atividades entrasse num outro estágio e o fazer coletivo tomasse novo impulso. Afinal, tal empreendimento inaugurou o início do que poderíamos chamar de era das grandes produções, trazendo como conseqüência a necessidade de contratação de um número cada vez mais variado de profissionais.

Retomando nosso raciocínio anterior, a absorção maciça da fragmentação pelo trabalho artístico exerce efeitos bastante positivos sobre seu rendimento: primeiro, porque este se torna menos laborioso, já que cada pessoa passa a se ocupar de uma fração das atividades, e segundo, porque aumenta o espírito de cooperação entre os membros das equipes a ponto de tornar suas ações organicamente integradas. Uma prova do que estamos afirmando pode ser encontrado no depoimento da auxiliar Adriana Oliveira, no qual descreve a maneira como a equipe de que participa organiza e efetua as operações: “A gente trabalha como uma linha de produção: uma pessoa vem e faz uma parte. Aí, vem outra e cola outra peça. E, assim, vai adiantando bastante o trabalho” (OLIVEIRA, 2009). Como se pode verificar, o esquema das atividades é transformado em um esquema de interação, não necessariamente pela capacidade que estas possuem de se encaixarem umas nas outras, mas pela situação de interdependência experimentada pelos componentes do grupo, interdependência esta que, como sugeriu a entrevistada, promove o “adiantando”, ou melhor, a fluidez do processo. Isso faz emergir novamente a questão do tempo, tratada em outra parte desta seção. Ali, havíamos dito que, atualmente, todos os segmentos que compõem a estrutura das associações, inclusive, as unidades recorridas para a construção das obras artísticas, operam à luz de um cronograma de trabalho, cuja finalidade é esclarecer e difundir os prazos para o início e finalização de suas respectivas atividades, evitando, assim, que o processo seja atravessado por atrasos. Logo, a distribuição das tarefas entre os integrantes das equipes de execução opera em favor do bom desempenho do setor de que participam, pois o cooperativismo que dela decorre acaba ampliando suas possibilidades de concretizar os projetos dentro do período estabelecido (Figuras 37 e 38).



Figura 37 – Sinais de produção coletiva
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 38 – Sinais de produção coletiva
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)

Mas o que nos chama a atenção na posição de Adriana Oliveira é sua visão do trabalho objetivado por sua equipe, o qual foi comparado a “uma linha de produção”. Realmente, é possível traçarmos certa analogia entre a feitura das obras destinadas ao Festival Folclórico e a produção industrial em geral. Aliás, as próprias publicações a respeito da festa de Garantido e Caprichoso suscitam a dimensão industrializada do trabalho desenvolvido por seus produtores. Vejamos algumas citações: “Dezenas de pessoas, de todas as idades, participam do trabalho dessa fábrica de encantamento” (ZAPPA, 2002, p. 70), “isso aqui vai funcionar como uma fábrica” (GÓES, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 129), “as fábricas da emoção” (VALENTIN, 1999, p. 159), “fábrica folclórica” (RODRIGUES, 2006, p. 43). Se tomássemos tais comparações ao pé da letra, teríamos que nos aprofundar no tema da arte como mercadoria, já que o resultado do trabalho dos artistas é transformado em produto, concebido segundo as normas de especialização de produção. Interessa-nos, porém, realçar a força que a prática de fragmentação possui de confundir o trabalho artístico com a produção fabril.

O depoimento que expomos há pouco de Adriana Oliveira nos sugere que o processamento das tarefas inerentes à feitura dos elementos cênicos é totalmente sistematizado, ou seja, a pessoa que realiza o acabamento da peça depende daquelas que a precede, e assim por diante, construindo uma espécie de rede que é tencionada a partir da interferência de cada membro da equipe. Esse fracionamento das atividades, como nos ensina Friedmann (1983), é recorrente no âmbito das fábricas, onde sua aplicação também visa tornar a fabricação do produto mais eficaz. “A operária de relojoaria”, por exemplo, “que, durante toda a jornada, coloca um eixo de relógio, depende das operárias que perfuram os furos nas platinas; o operário de uma equipe de salsicheiros mecanizados, que fecha a salsicha, depende daquele que cuida do recheio da tripa” (FRIEDMANN, 1983, p. 123). As correlações entre os dois pólos de produção são tão claras e convincentes que fica difícil não compará-los, ainda que esta comparação se prenda à forma como as funções de seus trabalhadores estão coordenadas. É como se a produção artística dos grupos de bumbás passasse a refletir a concepção de trabalho que é própria dos centros industriais (Figuras 39, 40, 41 e 42).



Figura 39 – Atividade parcelada
Fotografia: Marivaldo Bentes (2009)



Figura 40 – Atividade parcelada
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 41 – Atividade parcelada
Fotografia: Emerson Brasil (s/d)

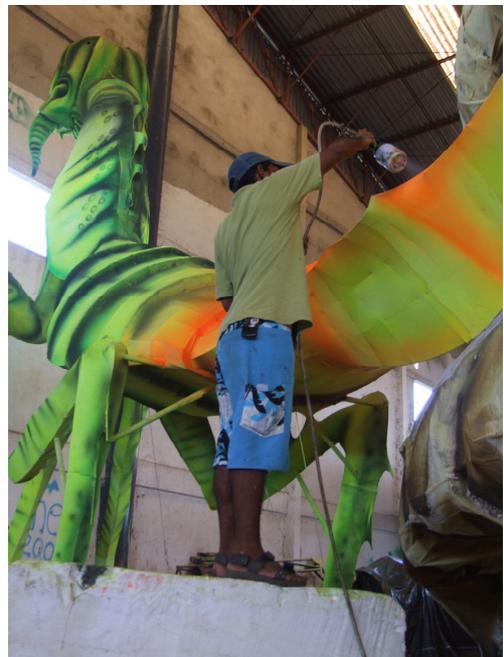


Figura 42 – Atividade parcelada
Fotografia: Marivaldo Bentes (2009)

A impressão de que a produção artística dos grupos de bumbás incorporou a idéia de trabalho das indústrias se fortalece, à medida que lembramos que o conjunto de tarefas que atualmente coabita o interior dos galpões e das demais unidades é decorrente de um processo mais amplo de fragmentação, o qual, conforme já argumentamos, separou as esferas de elaboração e de concretização das propostas. Neste ponto, parece-nos interessante, e até mesmo necessário, considerar a existência de outras formas de arte que, em virtude da apropriação da divisão de tarefas, também parecem ter incorporado a essência do trabalho fabril. Vejamos, por exemplo, o caso do cinema, levantado por Edgar Morin (2005):

A grande arte móvel, arte industrial típica, o cinema, instituiu uma divisão do trabalho rigorosa, análoga àquela que se passa numa fábrica, desde a entrada da matéria bruta até a saída do produto inacabado; a matéria-prima do filme é o *script* ou o romance que deve ser adaptado; a cadeia começa com os adaptadores, os cenaristas, os dialogistas, às vezes até especialistas em *gag* ou em *human touch*, depois o realizador intervém, ao mesmo tempo que o decorador, o operador, o engenheiro de som, e, finalmente, o músico e o montador dão acabamento à obra coletiva. (MORIN, 2005, p. 30)

Eis aqui um processo complexo de produção artística que, tal como ocorre nos domínios artísticos dos bumbás parintinenses, envolve muitos profissionais e muitas etapas de trabalho distribuídas entre eles. Organizados por uma divisão técnica, cada integrante de produção cinematográfica se ocupa de uma atividade que, além de específica, é parcial, uma vez que está voltada para um resultado global, no caso o filme. Essa mesma realidade de trabalho, segundo Ortiz (2005, p. 30), também se estende “aos demais setores da criação industrial: a produção televisada obedece às mesmas regras” que orientam a produção de uma obra cinematográfica, “ainda que em grau menor”. “Já a produção radiofônica obedece de modo inverso, segundo as emissões, a essa divisão do trabalho. Na imprensa periódica, o trabalho racional sobre a informação bruta” “testemunham a planificação da divisão racional do trabalho em detrimento do antigo jornalismo”. Como se percebe, a festa dos bumbás de Parintins segue uma tendência de seccionamento das atividades que já é consolidada em vários campos da produção cultural e artística, especialmente naqueles onde as realizações

são mais elevadas e complexas e que, em razão disso, exigem a articulação de um processo cada vez mais especializado.

De volta à questão do parcelamento das tarefas no âmbito das associações, ressaltamos que o espírito de cooperação que envolve os integrantes de uma mesma equipe de trabalho também permeia as relações entre os integrantes de equipes diferentes, sobretudo se estes desempenham funções semelhantes. O relato do auxiliar Marcos André Santos inaugura esse novo momento de nosso debate: “Cada um tem uma criatividade melhor, tem uma idéia melhor para o trabalho. E isso é muito bom não só ‘pra’ uma equipe, mas ‘pra’ todas as equipes que ‘tão’ presentes no galpão. Às vezes, o rapaz passa, não é nem daquela equipe, e diz: ‘Olha, é melhor colocar esse pano aqui. É melhor colocar essa coisa aqui. Fica bom’” (SANTOS, 2008). Constatamos que as equipes criadas são necessariamente solidárias umas com as outras. Cada profissional, embora atuando em grupos de trabalhos diferentes, se encontra ligado a outro por influências funcionais e recíprocas. A ocorrência dessas influências supõe que os agentes se empenham não somente em adquirir maior conhecimento de seu ofício, como também compreender o que fazem os seus companheiros. Friedmann (1983) adequadamente esclarece que, no sistema de divisão das tarefas, o indivíduo não se fecha estreitamente em sua especialidade.

Muito pelo contrário, ele se mantém em relação constante com os trabalhadores aos quais são destinadas funções próximas da sua, toma consciência de suas necessidades, das mudanças que intervêm em suas ocupações, etc. A divisão do trabalho verdadeira, ‘normal’, implica que o trabalhador não fique curvado sobre sua tarefa, mas permaneça voltado para os que o cercam, influenciando-os e sendo influenciado por eles. Simultaneamente, e por isso mesmo, ele sabe que sua ação tende a um objetivo, do qual vislumbra ao menos os principais contornos. (FRIEDMANN, 1983, p. 118)

Com base no que foi dito pelo autor, podemos argumentar que o fato dos executores atuarem à luz de interesses e de um fim comum é determinante para que ignorem o isolamento promovido pela setorização das unidades de produção, e também pela constituição de equipes de trabalho, em troca da construção de relações laborais

baseadas na solidariedade. O termo é dos mais apropriados, pois, a partir do momento em que os agentes optam por ir além dos limites de seus círculos de atuação, eles estão dando espaço para a troca de idéias, de críticas, de elogios, enfim, para uma interação que só tende a ajudá-los no desenvolvimento de suas atividades. O resultado do aprofundamento desse tipo de relação é previsível: os trabalhadores passam a se sentir indispensáveis uns aos outros, como se fossem peças que precisam se unir, cada qual com sua função específica, para fazer funcionar uma complexa engrenagem.

Nosso debate estará incompleto se não examinarmos a forma de distribuição das tarefas. Observando a prática desenvolvida nos galpões, constatamos que, enquanto algumas funções são organizadas e distribuídas de acordo com o saber específico de cada profissional da equipe, por exemplo, os soldadores e metalúrgicos atuam na montagem das estruturas de ferro que servirão de base para alegorias e capacetes, os pistoladores (pintores) na pintura das peças, etc. Outras, como o acabamento das peças, tendem a ser divididas de modo aleatório, talvez, por não exigirem dos operadores habilidades essenciais. É justamente esse segundo aspecto da repartição das funções que nos interessa. Ao permitir que uma parte dos contratados das associações, em particular os que assumem a condição de auxiliares, se encarregue da realização de tarefas que não estão necessariamente dentro de seu universo de domínio, os organizadores das equipes contribuem para que o trabalho artístico se desenvolva sob o signo da mobilidade, ou seja, aqueles que se encontram sob sua orientação deverão ser capazes de se adaptar tanto às atividades que lhes são inicialmente atribuídas como a qualquer outra que necessitar de sua participação. Nesse sentido, o depoimento do auxiliar Pedro Carneiro é pertinente: “A pessoa tem que saber um pouco de tudo porque, quando os outros precisam para qualquer coisa, ela pode ajudar. Se me chamarem ‘pra’ pintar, eu sei. ‘Pra’ lixar, ‘pra’ pastelar, porque a gente vai convivendo, aí pega o jeito” (CARNEIRO, 2008). Temos aqui a confirmação de que os auxiliares, embora convocados para atuar em áreas específicas, se encontram sujeitos a desempenhar funções diferenciadas. Temos também um indício dos efeitos desse tipo de situação sobre sua formação profissional. Como seu trabalho no âmbito dos grupos não consiste em desenvolver rotineiramente as mesmas tarefas,

estes agentes acabam construindo uma rica experiência prática, que lhes oferece possibilidades reais de amadurecer suas aptidões e, por conseguinte, desenvolver-se profissionalmente. Eis a razão para que o auxiliar Jander Mendes tenha feito o seguinte comentário:

O festival é uma das principais escolas de arte para os parintinenses, para aqueles que trabalham no boi. Todo ano tem gente nova que entra. E nas duas agremiações não é só um tipo de arte. O artista pode participar das ferragens, das estruturas de ferro, da pintura, da decoração. Aí, a pessoa não tem como dizer que não é uma escola. (MENDES, 2008)

Sem querer desconsiderar a importância das demais variações abordadas nesta seção, gostaríamos de oferecer dentro de nosso estudo um outro espaço para tratar da difusão da realização do trabalho artístico em formas coletivas, mais precisamente dos seus efeitos sobre as possibilidades de eclosão do talento individual dos profissionais que atuam nos bastidores da festa e, por conseguinte, de seu reconhecimento profissional. Colocamos, com isso, a questão da autoria.

2.4.1 DA CRIAÇÃO INDIVIDUAL À PRODUÇÃO COLETIVA: A QUESTÃO DA AUTORIA

Quando pensamos na questão da autoria dentro do campo das artes visuais, a primeira idéia que nos vem em mente é aquela em que o artista figura como o único responsável pelo trabalho e, portanto, merecedor dos créditos de seus resultados. Não questionamos, por exemplo, a participação direta ou indireta de outras pessoas sobre a produção desenvolvida, muito menos as marcas que estas, não raro, acabam deixando nas obras. A aplicação dessa noção, por assim dizer, tradicional de autoria no âmbito do Festival Folclórico de Parintins se mostra como um sério desafio, justamente porque o espírito de coletividade, que tem promovido uma participação cada vez mais incisiva dos trabalhadores nos rumos do processo, parece ter atingido seu ponto máximo, se

fazendo presente em cada segmento da produção artística e, o que é mais importante, relacionando estes mesmos segmentos através de laços unificadores. Retomemos, então, algumas questões levantadas nas seções precedentes em relação ao desenvolvimento do processo artístico. Elas nos servirão para provar que, pelo menos no campo estudado, o emprego da noção de autoria, apegada à figura do trabalhador criativo individual, é inapropriado.

É no âmbito do Conselho e da Comissão de Arte, onde se originam as idéias que sustentam todo o espetáculo visual apresentado pelos grupos de bumbás no bumbódromo, que identificamos os primeiros sinais da necessidade de reavaliação do conceito de autoria. Como já demonstramos, toda e qualquer questão reservada a esses organismos, como a escolha do tema central e das toadas e a elaboração dos roteiros de apresentação, são tratadas em grupo, um procedimento que favorece sobremaneira o desenvolvimento das etapas iniciais do processo. A elaboração dos projetos artísticos também se configura como um trabalho de colaboração, dada as possibilidades que músicos, antropólogos, indigenistas e outros profissionais possuem de determinar, delimitar ou mesmo redirecionar a atividade daquele que fora designado para representar graficamente as intenções do grupo. O artista plástico do bumbá Caprichoso, Juarez Lima, diz o seguinte sobre a interação que se estabelece nessa etapa específica da produção:

O Conselho de Arte tem um direcionamento. Então, é feito um trabalho de pesquisa, norteando o que pode surpreender ou inovar na arena. Aí, a equipe do Conselho desenvolve a temática, tipo dos rituais. Então, se junta o desenhista, o pesquisador, o diretor de arena. E o desenhista vai se alimentando daquela interação. Tem uma sinopse dizendo o que o compositor pediu para a letra de sua toada. Olha, ele vai falar do ritual xamanístico, que evoca o espírito tal... Então, a gente procura buscar esses elementos. E, aí, essa construção é coletiva, parte de um pensamento coletivo. Ela não é só do desenhista, porque, muitas vezes, ele não está inspirado. Muitas vezes, ele é um desenhista que tem o dom do desenho, mas ele não tem a capacidade da pesquisa. Então, vai 'tá' lá um cara que já viu a pesquisa, que já fez uma análise. [...] Agente trabalha em cima do que o regulamento pede, mas ouvindo a experiência de todos, do pesquisador, do desenhista, do cenógrafo, do cara da Tribo, do cara da cênica, do presidente do Conselho. Então, esse trabalho é coletivo. (LIMA, 2009)

Como ficou claro, a feitura dos desenhos das obras artísticas está longe de se instituir como um ato individual de produção, pois aqueles com os quais o projetista compartilha seu ambiente de trabalho, além de se integrarem organicamente na coleta e no tratamento das informações que deverão fundamentar os projetos, também participam diretamente de seu processo de produção. E não é uma participação que se deixa notar somente através dos questionamentos, críticas ou solicitações de mudanças na solução apresentada. Muitas vezes, esses profissionais (que, na teoria, se quer dominariam a linguagem do desenho) acabam apontando um direcionamento para o projetista, especialmente quando as idéias parecem “escapar” de sua mente. Esse tipo de intervenção ocorre, como bem colocou Juarez Lima, porque esses profissionais possuem a experiência da pesquisa, ou seja, são eles que consultam livros e revistas na busca por conteúdos relacionados ao tema central, definem o que pode ser aproveitado na construção do espetáculo e, finalmente, distribuem os subtemas escolhidos entre as três noites de apresentação. Tanto envolvimento com a questão do material temático acaba ativando o campo criativo desses profissionais, permitindo-lhe pensar formas de representar os conteúdos com os quais tiveram contato. Os projetos artísticos, desse modo, passam a existir enquanto propriedades comuns e indivisíveis de um grupo, ainda que o projetista, seja responsável por colocar no papel a síntese visual das discussões relacionadas ao tema trabalhado.

Com efeito, a questão da autoria assume contornos cada vez mais indefinidos, à medida que deslocamos nosso interesse para as práticas que se desenvolvem nos domínios dos galpões e demais unidades de produção, locais onde são concluídos os passos do processo iniciado no cerne do Conselho e da Comissão de Arte. Vimos que determinadas situações, em particular aquelas resultantes do desacordo entre a idéia contida no projeto e as condições reais da prática, induzem os executores a romper parcialmente com o que foi planejado pelos agentes dos departamentos de arte para agir com relativa independência, que, nesse caso específico, é canalizada para a elaboração de uma espécie de contraproposta, ou seja, uma representação gráfica da obra mais compatível com as condições de concretização, mas mantendo preservadas as características da solução inicial. Quando concluído, o projeto reformulado é

encaminhado para os núcleos de arte, onde passa por análises que deverão indicar se as idéias acrescentadas são capazes de superar os problemas encontrados. São experiências dessa natureza, caracterizadas pela valorização do trabalho intelectual e da criatividade dos atuantes nas unidades de produção, que, do nosso ponto de vista, problematizam ainda mais a questão da autoria. Ao serem convocados para contribuir individualmente com o seu saber específico para o desenvolvimento de novas propostas, os profissionais distribuídos nos galpões acabam vivenciando, ainda que por um curto período, uma situação muito próxima daqueles que se ocupam efetivamente da idealização do espetáculo.

Devemos considerar ainda a ocorrência de intervenções nas propostas, mesmo diante da completa ausência de discrepâncias entre o planejamento e as condições concretas de produção. Explica-se: o que o desenho originado nos departamentos de arte oferece é apenas uma projeção de uma obra em potencial, com alguns traços que precisam ser seguidos, não sendo, desse modo, uma forma visual que deve ser fielmente reproduzida. Isso significa que os executores poderão introduzir modificações nas propostas que lhes foram confiadas sempre que seu senso estético ou seu conhecimento técnico lhes estimularem a fazê-las. É como se faltasse na solução algo que os agentes dos núcleos de arte não puderam realizar e os trabalhadores das unidades de produção tivessem o papel de completá-lo. Uma formulação que clarifica o que estamos propondo é a de Emerson Brasil:

Cada artista tem liberdade plena de receber aquele desenho. Aí, ele tem, mais ou menos, de dez a vinte dias para elaborar um desenho em cima daquilo ou não, né? Se ele achar que 'tá' beleza aquilo ali, ele vai e confecciona o que 'tá' no papel, juntamente com a Diretoria dando condições 'pra' isso. Ou não. Se ele tiver uma outra idéia em relação a alguma criação nossa, ele terá toda a liberdade de se expressar e mostrar 'pro' Conselho de Arte para entrar num consenso. E não precisa ser uma mudança radical. (BRASIL, 2009)

O interessante nessa declaração é que põe em relevo a autonomia que os trabalhadores das unidades de produção possuem para fazer intervenções nos projetos e o cuidado que possuem para que estas intervenções não ocorram clandestinamente,

ou seja, sem o consentimento dos integrantes do Conselho de Arte. Sem desejar retomar a questão da autonomia de trabalho, já debatida em outro momento deste estudo, gostaríamos apenas de pontuar que a permanente abertura oferecida aos executores contribui para que estes transcendam a função de dar continuidade ao processo, alterando a organização hierárquica existente entre os envolvidos, e se tornem participantes ativos das tomadas de decisão, das definições de critérios e direcionamentos. Dentro dessa perspectiva, os desdobramentos possíveis do processo e, principalmente, seu produto final passam a estar também sob a responsabilidade e gerência dos executores.

Como se percebe, o aperfeiçoamento do princípio da divisão do trabalho artístico, que fez emergir relações de cooperação e parcerias entre os agentes, seja na elaboração dos projetos, seja na produção dos elementos cênicos, coloca em crise a noção de autoria aparentemente presa ao ego do homem individualista que, desconsiderando sua interação com outros durante o desencadear do processo, o coloca na posição de exclusivo “dono” da idéia e de seus resultados. Devemos, nesse caso, ir em busca de uma noção mais produtiva do que as concepções tradicionais, que contemple o caráter coletivo da produção artística. As concepções de Wolff (1982) e Costa (2004), talvez, possam nos auxiliar nessa busca:

A dominância do autor/artista é questionada, em primeiro lugar, quando reconhecemos que toda a arte é produzida coletivamente. Em certos casos, o veículo exige, obviamente, um trabalho de colaboração, mesmo quando uma determinada figura (o diretor, por exemplo) recebe o crédito pelo produto geral. Isso ocorre particularmente no cinema e na televisão. Mesmo quando a produção artística é mais “individual”, como no caso da pintura ou da criação de um romance, a natureza coletiva dessa atividade consiste na participação direta de numerosas outras pessoas. (WOLFF, 1982, p. 133)

Nas indústrias, tarefas e operários são organizados em um sistema. A produção artística espelha essa nova concepção de trabalho, não só pela crescente necessidade de cooperação entre artistas e técnicos, como pelo caráter industrial de que se reveste a própria cultura. Novas linguagens, como o cinema, exigem um aparato técnico, industrial e administrativo que faz desaparecer, no conjunto, as tarefas individuais. São tantos os profissionais que trabalham, e tão importante o papel de cada um, que se torna discutível a quem atribuir a autoria. (COSTA, 2004, p.114-115)

Mesmo com a completa ausência de conceitos e de defesas explícitas em favor da autoria coletiva, as formulações se mostram absolutamente instrutivas a respeito da questão que tem absorvido boa parte de nossa atenção, no caso, a aplicação do termo autoria no contexto da festa dos bumbás parintinenses. Atentas ao nível de complexidade alcançado na atualidade pela produção artística em geral e, em particular, às suas implicações no reconhecimento do trabalho daqueles que a dinamizam, Wolff (1982) e Costa (2004) sugerem que a interação, ou melhor, o esforço conjunto de um grupo de profissionais para a produção de determinado produto deve ser levado em conta no momento de atribuição dos créditos. Isso significa o seguinte: as pessoas responsáveis pela continuidade do processo criativo, isto é, que se empenham na concretização de uma idéia, não somente passam a fazer parte dele, como podem experimentar a condição de autores das obras geradas, as quais passam a ser aceitas como obras coletivas. Também Salles (2006) tomou para si a tarefa de desconstruir o conceito vigente de autoria para que pudesse contribuir com as discussões sobre os processos coletivos, como os de cinema, teatro, música, arquitetura, etc, processos que só acontecem na interação de sujeitos. Em sua opinião,

Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o lócus da criatividade não é o indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria que se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. (SALLES, 2006, p. 152)

Deparamos-nos aqui com um aprofundamento das questões levantadas por Wolff (1982) e Costa (2004). Apreendendo conceitualmente o tema da autoria, Salles (2006) a insere definitivamente dentro de uma perspectiva relacional, ou seja, considerando a produção de uma determinada obra não como fruto do trabalho de uma única pessoa, no caso, o artista, suposto “proprietário” da forma inventada, mas de um cruzamento de

indivíduos, cujas trocas e intercâmbios de idéias tendem a afetar o resultado final. Trata-se de uma concepção de autoria que caminha ao lado de uma revisão no conceito de criação, que passa a existir enquanto “processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador” (SALLES, 2006, p. 152). Temos que admitir que a idéia de uma autoria compartilhável nos é bastante atraente, pois nos permite reconhecer a existência de uma comunhão da autoria das obras produzidas no âmbito dos grupos de bumbás, comunhão esta que é responsável por unir os diversos profissionais de seus segmentos. Mas o que importa ao presente estudo não é simplesmente dizer que aqueles que atuam lado a lado com o projetista (antropólogos, indigenistas, compositores) e com os artistas que dirigem as equipes nas unidades de produção (soldadores, pintores, pasteladores, carpinteiros) têm acesso à categoria de autor e que, por isso, podem reivindicar seu direito sobre os resultados do trabalho desenvolvido, independente do tipo e do grau de sua interferência. O mais importante é poder atribuir à sua mão-de-obra o valor que, muitas vezes, lhe é negligenciado, mantendo sua participação obscurecida, quando, na verdade, ela é indispensável para a realização da festa.

Embora estejamos empenhados em dar o devido reconhecimento às pessoas que atuam nos bastidores do Festival Folclórico, a realidade na qual estas se encontram inseridas ainda é injusta. Vejamos o que acontece durante a realização do espetáculo. No momento de exibição das obras no bumbódromo, aquele que realizou o projeto gráfico é geralmente anunciado aos espectadores e jurados como o único autor, sendo raras as referências feitas à figura dos demais profissionais que também participaram ativamente do processo artístico. É como se o projetista, além de “criador” da substância da obra, se constituísse como o realizador de todas as tarefas práticas inerentes à sua concretização. Wolff (1982) nos explica que essa tendência em transformar o produto realizado coletivamente em algo proveniente de um ato individual também se faz presente nos domínios de outras artes pautadas na produção coletiva. E exemplifica:

Embora os filmes tendam a ser conhecidos como produto de seus diretores, há neles evidentemente um trabalho de suma importância realizado por produtores, fotógrafos, atores, roteiristas e muitos outros, na fase de produção. O mesmo ocorre com programas de televisão. De maneira bastante diferente, as artes de espetáculo são, em geral, produtos 'coletivos', no sentido de que, quer tenham sido compostas por Mozart, coreografadas por Martha Graham ou escritas por Brecht, elas dependem, para sua realização, de outras pessoas: músicos, maestros, bailarinos, atores e uma grande variedade daquilo que Becker chama de 'pessoal de apoio'". (WOLFF, 1982, p. 45)

Outro fator que problematiza a questão da autoria em Parintins e, ao mesmo tempo, afasta a possibilidade de reconhecimento do trabalho dos produtores é a precedência que, muitas vezes, as obras possuem sobre eles. Expliquemos melhor. Pelo fato das apresentações de Garantido e Caprichoso se constituírem como espetáculos de entretenimento, que se valem, sobretudo, do aspecto visual para se manter no mercado, os consumidores têm seu interesse quase que totalmente absorvido pelos elementos exibidos em cena, havendo pouco espaço para a emergência da figura das pessoas que se dedicaram durante meses à sua feitura. A propósito, essa preferência pelas obras em detrimento dos autores se exprime de modo claro nas próprias publicações geradas para divulgar a festa, as quais, para preencher o espaço deixado pelos produtores, acabam associando as obras ao grupo que as oferece para apreciação. Eis alguns exemplos: "a alegoria apresentada pelo Garantido" (ZAPPA, 2002, p. 70), "as fantasias que o Caprichoso levou para o bumbódromo" (CAVALCANTI, 2002, p. 102). Para Canclini (1982, p. 11), a prática de ocultamento dos autores se configura como uma das principais estratégias do mercado, o qual tende a enxergar os produtos, "mas não as pessoas que os produzem", valorizando-as "apenas pelos lucros que geram". De fato, a ausência de reconhecimento a que grande parte dos produtores parintinenses está submetida, mais do que resumir sua importância para a realização das apresentações, coloca-os na condição de meros instrumentos através dos quais as pessoas e instituições que administram a festa aumentam seus rendimentos econômicos, uma impressão que parece se reforçar, quando tomamos conhecimento das condições de trabalho oferecidas pelas associações aos seus contratados. Consultemos o depoimento de Ester Rocha Vieira, auxiliar de galpão do Caprichoso:

Os grupos não dão condições boas para os artistas, não. Quando eles passam do horário do trabalho... Porque as alegorias nem sempre são terminadas no tempo. Aí, eles ficam na base final, dando os últimos retoques. Se passam das 5:30, eles já ficam até 11:00 horas da noite. Aí, eles [os dirigentes] fornecem o quê? Uma sopa. 'Pra' ele trabalhar ali com isso. 'Pra' mim, não dá. E também segurança. 'Pra' mim, não tem segurança dentro dos galpões. Não tem. Os banheiros. 'Pro' tanto de funcionários que tem... São seis banheiros. Não dá. (VIEIRA, 2009)

É que quase impossível não perceber a ocorrência dos problemas citados como uma desvalorização por parte dos dirigentes daqueles que dão movimento ao processo de construção das obras. Afinal, os investimentos feitos pelos grupos de patrocínio para a realização da festa, somados aos próprios lucros que esta consegue gerar, são notadamente suficientes para a articulação de um ambiente de trabalho favorável ao desenvolvimento do bem estar e da segurança de seus agentes.

Quanto à questão da autoria, ainda cabe um último comentário. Apesar de determinados fatores operarem contra o reconhecimento do trabalho dos envolvidos na produção artística dos bumbás, estes não estão condenados ao total anonimato. Pelo contrário, a experiência adquirida nos bastidores da festa tem colaborado gradativamente para que muitos profissionais sejam solicitados para empregar seus conhecimentos em outros ramos da sociedade parintinense, inclusive, no desenvolvimento de outras festas, como a Festa em homenagem a Nossa Senhora do Carmo, também conhecida como Festa da Padroeira, e o Carnailha, no qual blocos carnavalescos participam de competições. As oportunidades de alcançar prestígio individual também surgem fora dos limites da cidade de Parintins e do próprio Estado do Amazonas, se concentrando principalmente nos campos de trabalho oferecidos pelas Escolas de Samba cariocas e paulistas. Pensando no número crescente de pessoas que conseguem ingressar nesse mercado, Biriba (2005, p. 159) fez o seguinte comentário: "Parintins, hoje, se tornou um dos principais centros de cultura da região Norte do país, exportando tecnologia e mão-de-obra no campo das artes cenográficas e alegóricas para diversas regiões do Brasil. Entre elas, os Carnavais do Rio e de São Paulo". É fato que a quantidade de profissionais contemplados pelo intercâmbio estabelecido entre a festa dos bumbás parintinenses e outras festas distribuídas pelo

país ainda é relativamente pequena e que, em razão disso, a maior parcela permanece sendo conhecida apenas dentro de seu círculo de atuação. Isso, porém, não nos impede de considerá-la uma prova de que aquelas pessoas contratadas pelas associações têm possibilidades concretas de conquistar reconhecimento profissional, ainda que este reconhecimento venha de outros campos e não do Festival Folclórico.

As informações que dispomos ao longo deste capítulo buscaram traçar um panorama das transformações nos modos de produção artística da festa de Garantido e Caprichoso, ressaltando, dentro do possível, suas implicações sobre aqueles que a dinamizam. Cremos, no entanto, que uma investigação relativa ao tema estará incompleta se não examinarmos uma outra transformação decorrente da espetacularização da festa, no caso, as variações introduzidas em sua base conceitual. Trata-se de mudanças que, como veremos no capítulo seguinte, ajudaram a construir a imagem que atualmente a identifica junto aos seus consumidores.

3 VARIAÇÕES OCORRIDAS NA BASE CONCEITUAL DA FESTA

No capítulo anterior, nos empenhamos em tornar inteligíveis as mudanças mais significativas sofridas pela produção artística dos grupos Garantido e Caprichoso após sua assimilação pelo Festival Folclórico, dando especial atenção à criação do Conselho e da Comissão de Arte, à ampliação das unidades de produção e às alterações inseridas nas características de trabalho da classe artística. Resta-nos, no entanto, examinar um último aspecto, a fim de que o tema em foco possa ser apreciado com justeza. Estamos nos referindo à construção de uma nova proposta conceitual, a qual surgiu como consequência direta da conversão de suas apresentações em espetáculos temáticos, questão que, a propósito, abordamos apressadamente em outro momento deste estudo.

Os principais pontos que examinaremos neste capítulo são os seguintes: os impactos do delineamento de um novo campo conceitual sobre a produção artística, buscando destacar como tal empreendimento entrelaçou de modo muito mais forte a festa de Garantido e Caprichoso e a região que a contextualiza; o desenvolvimento de uma visão crítica dos produtores em relação às questões nortistas e suas implicações sobre a sociedade amazonense.

3.1. O DESDOBRAMENTO DA FESTA PARA UM HORIZONTE INDÍGENA

O desenho de uma nova proposta conceitual, assim como grande parte das mudanças que temos analisado até o presente momento, foi impulsionado pelas problemáticas provenientes da instituição de uma disputa entre Garantido e Caprichoso ou, para sermos mais precisos, pelas inquietações dos dirigentes dos grupos frente ao avanço da prática de “importação” e “tradução” de idéias circulantes em outros centros culturais e artísticos. Não pretendemos retomar integralmente tal questão, visto que isso pouco

acrescentaria ao nosso debate. Porém, é necessário que alguns pontos sejam retomados, no sentido de tornar mais evidentes as correlações que existem entre o tema sobre o qual nos debruçaremos e a incorporação de fórmulas estrangeiras na cênica dos bumbás.

Como já admitimos, a preocupação em fechar o caminho para toda e qualquer criação baseada na imitação se instituiu como o fator principal para a formação dos primeiros grupos responsáveis pela administração das questões artísticas, um modelo de organização que posteriormente foi reproduzido e aperfeiçoado pelos integrantes do Conselho e da Comissão de Arte. Essa mesma preocupação levou Odinéia Andrade, juntamente com os demais agentes do grupo ligado ao Caprichoso, a defender a idéia de que as obras endereçadas ao espetáculo deveriam ser produzidas com base na cultura da região amazônica, visando, com isso, atenuar o vício imitativo dos artistas. Tais idéias também foram abraçadas pelos produtores do bumbá Garantido, o que lhes deu forças suficientes para influenciar os rumos da festa. Nossas reflexões partem exatamente dessa iniciativa, que implicou a busca por uma expressão própria para a produção artística local.

O rompimento com o fenômeno de importação-tradução deveria, pelo menos teoricamente, fazer com que os temas e motivos relacionados ao bumba-meu-boi nordestino assumissem novamente a condição de centro de interesse dos produtores da festa, pois são estes que lhe servem de sustentação. O caminho trilhado, no entanto, foi outro. Ao invés de manter a festa como uma reprodução do bumba-meu-boi tradicional encontrado em regiões, como Maranhão e Ceará, os produtores investiram incisivamente na exploração da realidade cultural que os envolvia, como se pretendessem causar maior identificação entre os bumbás e o contexto no qual se dava suas apresentações. O que nos interessa destacar, em relação a essa mudança, é que ela oportunizou a emersão de dois importantes elementos que servem de signo de identificação para a região Norte: o índio e o meio ambiente.

É necessário frisarmos, primeiramente, que a utilização das temáticas indígenas e ecológicas como subsídio para a produção artística vem sendo praticada desde o período em que os bumbás Garantido e Caprichoso tinham as ruas como principais cenários para a realização de suas apresentações, não sendo, portanto, algo que surgiu sem precedentes ou ainda como fruto do interesse dos produtores de conferir à festa um caráter, por assim dizer, regional. Seguir os rastros desse movimento de redimensionamento do papel atribuído o índio e ao meio ambiente na composição do espetáculo é uma tarefa que excede, certamente, nossas intenções de pesquisa, mas isso não nos impede de tecermos algumas breves considerações. No caso da figura do índio, podemos dizer que sua presença no conjunto cênico dos grupos foi fundamentalmente determinada pela ocorrência do “auto do boi” durante os cortejos, a tragicomédia que comumente era desenvolvida pelos brincantes em frente às residências onde havia fogueiras acessas. Os aspectos levantados por Dejard Vieira Filho (2003) relativos à referida encenação confirmam isso:

No auto tradicional nordestino, a trama satírica envolve um conflito entre o dono da fazenda e o Pai Francisco, pelo fato deste matar o boi para tirar a língua e satisfazer o desejo de sua esposa Mãe Catirina. Depois do ocorrido, Pai Francisco é preso pelos vaqueiros com a ajuda dos índios. Na tentativa de ressuscitar o boi, busca-se ajuda do padre, do médico e finalmente dos pajés. O índio aparece no auto com duas funções definidas: como ajudante na prisão de Pai Francisco e como pajé, que ressuscita o boi do patrão. (DEJARD VIEIRA FILHO, 2003, p. 47)

A colocação, além de deixar nítido o papel de destaque que o índio possui para a dinâmica interna do “auto do boi”, revela que este transitava em praticamente todos os estágios de desenvolvimento da cênica, sobretudo, no momento da ressurreição do boi, que pode ser considerado o clímax da narrativa. Isso nos sugere que a festa, já nesse período, era formada preponderantemente por brincantes vestidos de índios, característica que, como será visto, foi largamente difundida a partir das variações introduzidas em sua base conceitual. O meio ambiente, por sua vez, também conseguiu se firmar como material temático para a produção artística ainda na fase inicial de existência dos grupos, sendo referenciado especialmente nas letras das

toadas. As palavras de Dejard Vieira Filho (2003, p. 28) são mais uma vez exemplares: “Quando o boi saía às ruas, ou se apresentava em seus quintais, era o momento de tirar versos e neles estavam embutidas as diversas experiências da comunidade, os seus valores, crenças e percepção da natureza. Era uma forma de socialização, de humanização e de registrar os fenômenos da natureza e da sociedade em que vivia”. Como se vê, os temas e elementos alusivos à cultura nordestina, embora constituindo o eixo em torno do qual giravam e evoluíam todas as atividades artísticas, não representavam a única fonte de conteúdos para o trabalho dos artistas, já que estes, ao invés de se fecharem nas tradições da brincadeira, buscavam extrair de seu contexto social motivos que pudessem ser úteis na construção de sua arte, o que acabou abrindo espaço para que o meio ambiente começasse a ser descortinado.

À medida que a idéia de criação de um novo sistema de arte, pautado fundamentalmente na cultura amazônica, foi ganhando força, os temas indígenas e ecológicos passaram a ser solicitados com maior freqüência pelos produtores para o desenvolvimento de seus projetos, enfraquecendo, assim, a capacidade que os temas ligados ao Nordeste possuíam de influenciar os mais variados aspectos das apresentações dos bumbás. Evidentemente, os impactos desses temas sobre a produção artística não foram os mesmos. A temática ecológica, por exemplo, permaneceu quase que centralizada no universo das toadas e dos versos de desafio, sendo freqüentes abordagens relativas à diversidade natural e biológica da região e a convivência harmoniosa do homem com a natureza. Já a temática indígena se ramificou de maneira múltipla, influenciando a utilização das alegorias para a teatralização de mitos, lendas e rituais indígenas (Figura 43); a multiplicação das Tribos indígenas e dos Tuxauas; o redimensionamento da participação do Pajé (remanescente do auto do boi) no desenvolvimento da cênica e o surgimento de novos itens, como Cunhã-poranga (Figura 44), Porta-estandarte e Rainha-do-folclore, personagens femininas cujo aparato (fantasias e adereços) possui uma estética referenciada na cultura material e simbólica das comunidades indígenas amazonenses.



Figura 43 – Alegoria retratando o índio
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 44 – Cunhã-Poranga
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

Esse desdobramento das apresentações de Garantido e Caprichoso para um horizonte indígena parece confirmar aquela sugestão que fizemos anteriormente a respeito de uma suposta pretensão dos dirigentes dos grupos de causar maior identificação entre a festa e o contexto no qual se dava sua realização. Não estamos falando aqui da ocorrência de um planejamento definido ou mesmo de um projeto articulado com a finalidade de apagar as marcas deixadas pela cultura nordestina na constituição da referida prática festiva, mas de uma necessidade de torná-la um espelho através do qual fosse possível mostrar a realidade cultural local, necessidade esta que, aliás, parece ter se tornado mais acentuada após a criação dos departamentos de arte. Nesse sentido, a explicação de Rodrigues (2006) acerca da relevância assumida pelo índio na cênica é pertinente:

A preponderância dos elementos relacionados à cultura indígena está relacionada ao fato de na Amazônia, ao contrário do que aconteceu com o restante do Brasil no período colonial, o negro não ter representado a base de sustentação da economia e a sobrevivência das classes senhoriais, cabendo ao índio esse papel. [...] Sem desprezar o legado da presença dos negros na Amazônia, que juntamente com brancos e índios integram as raízes étnicas do homem amazônico, a cultura indígena delimitou um espaço maior na vida dos caboclos. Apesar das investidas destruidoras de outras culturas ditas “superiores” em tentar apagar o passado dos índios, em parte para tirar-lhe o direito histórico do uso das riquezas regionais, os costumes podem ser percebidos facilmente no cotidiano dos amazonenses. Da miscigenação do índio com brancos e negros, decorre o conhecimento dos caboclos (resultado final da mistura de raças) sobre a floresta, suas ervas medicinais, preparo de comidas típicas (grande parte à base de peixes e raízes, como a mandioca, que era cultivada pelos índios), a crença em seres fantásticos e a produção de artesanato à base de fibras, sementes, penas e peles de animais. [...] Com toda essa herança dos povos indígenas era natural que o folguedo do boi-bumbá fosse pouco a pouco sendo influenciado por ela em Parintins. (RODRIGUES, 2006, p. 141-142)

Tal citação põe em evidência a naturalidade com que se processou a absorção do elemento indígena pelos produtores parintinenses, levando em consideração a própria representatividade que este possui para a formação da sociedade amazônica atual e do conjunto de suas práticas e costumes. É uma forma de dizer que, de um modo ou de outro, as qualidades do mundo amazônico, em particular aquelas que definem a vida de sua comunidade, conseguiriam atravessar a existência da festa e se firmar

como o centro de interesse de artistas plásticos, compositores, coreógrafos e de todos os outros profissionais que trabalham em sua produção. E isso é fato, pois muito antes do advento do Conselho e da Comissão de Arte, que deu impulso à ampliação do papel do índio na cênica dos bumbás, existiram propostas tendentes a dar-lhes o devido reconhecimento. Recordemos-nos, por exemplo, da primeira alegoria inserida no Festival Folclórico, citada no capítulo anterior.

Como dito, a citada obra, embora declaradamente referenciada nos carros alegóricos das escolas de samba, apresentava características que a mantinham em conexão direta com o contexto no qual estava sendo empregada, pois o mito indígena da lara, temática recorrida por Jair Mendes como fundamento para sua criação, tinha raízes profundas na região amazônica. Essa prática de adaptação dos conteúdos, que contribuía para que as intervenções fossem acomodadas no seio da festa sem que causassem tanta estranheza no público, traria no fundo um interesse de alguns produtores de romper com o movimento de cópia de idéias para que suas realizações se originassem de sua própria criatividade e capacidade inventiva. Mas o que é interessante perceber é que, ao utilizar uma temática de origem indígena, Jair Mendes promoveu muito mais do que o distanciamento entre sua obra e aquelas produzidas pelos artistas carnavalescos. A relação que ela supostamente deveria estabelecer com o universo do bumba-meu-boi tradicional também foi enfraquecida, visto que os mitos se encontram totalmente ausentes de sua forma primordial. Nesse enfoque, a atitude de Jair Mendes pode ser entendida como um forte indicativo do destino para o qual a festa de Garantido e Caprichoso estava predestinada, no caso, transformar-se em um acontecimento festivo cada vez mais relacionado com a cultura do meio que o cercava.

Já que tocamos na questão da ocorrência de experimentações cênicas essencialmente referenciadas na cultura indígena em momentos precedentes à criação dos departamentos de arte, torna-se fundamental que falemos, ainda que apressadamente, a respeito dos equívocos que as envolveram, equívocos estes que eram mais evidentes na caracterização dos brincantes que desempenhavam o papel de índios. Devido ao forte estímulo que as imagens televisivas, na época, ofereciam à capacidade

criativa dos artistas, as vestimentas usadas pelos participantes das Tribos indígenas soavam como reproduções quase que fiéis daquela que identificava o personagem indígena Tonto do seriado televisivo norte-americano “Cavaleiro Solitário”, isto é, “calça azul-marinho com listras amarelas (uniforme usado pela cavalaria americana) e cocares apaches” (RODRIGUES, 2006, p.143). Essa foi a razão, segundo Rodrigues (2006), para que os brincantes dos grupos de bumbás tenham se tornado conhecidos como “tontos”. São essas situações que, a nosso ver, relevam a importância do Conselho e da Comissão de Arte. A proposta de embasar cada item levado para o bumbódromo através de pesquisas de cunho etnológico praticamente eliminou o trabalho baseado no “achismo”¹⁵, permitindo que os mais variados aspectos do universo indígena, como usos, costumes, artes plumárias, adereços, pinturas, danças, mitos, lendas e rituais, fossem explorados no âmbito do espetáculo com maior coerência. Vejamos o que Menezes (2007) e Rodrigues (2006) escreveram em relação a isso:

Para trabalhar os elementos amazônicos, desde as fantasias das tribos indígenas, até as lendas e outras representações folclóricas, a comissão e o conselho de arte do azul e do vermelho recorrem à pesquisa. o Garantido consulta livros sobre arte plumária e consulta um antropólogo para saber sobre os costumes e as vestimentas das tribos brasileiras. Já o Caprichoso mantém uma pesquisadora Odineia Andrade, que se dedica a levantar informações confiáveis sobre lendas amazônicas. (MENEZES, 2007, p. 172 - 173)

Compositores de toadas, artistas plásticos, coreógrafos e até dirigentes tomam boa parte do tempo consultando bibliografias relacionadas à cultura indígena com o objetivo de compor letras para os rituais e lendas, confeccionar fantasias baseadas na indumentária original das etnias e montar os roteiros das apresentações. O objetivo é fazer um trabalho referenciado no real, tendo, é claro, espaço para adaptações, no sentido de tornar o espetáculo mais atrativo ao público. (RODRIGUES, 2006, p. 145)

Além de mostrar que o desenvolvimento das pesquisas constitui na atualidade uma das principais preocupações dos agentes dos departamentos de arte, as autoras nos

¹⁵ “Termo utilizado entre os artistas dos bumbás para designar algo feito sem fundamentação, inventado ou descabido” (RODRIGUES, 2006, p.145).

colocam diante de uma outra questão que envolve a produção daqueles elementos que fazem alusão à cultura material e simbólica dos grupos indígenas. Estamos falando da possibilidade de adaptação dos conteúdos. Não precisamos fazer uma análise cuidadosa das características das indumentárias, dos adereços e da pintura corporal dos brincantes que desempenham o papel de índios para perceber que estas em muito se distanciam da realidade que identifica as comunidades indígenas existentes no Estado do Amazonas e também em outras localidades brasileiras. Isso também se aplica aos rituais que são teatralizados através das alegorias, os quais, em virtude do caráter espetacular e estetizante que os reveste na arena, acabam dificultando sua aproximação com os costumes dos grupos de onde foram extraídos. Consultemos o depoimento de Odinéia Andrade, no qual ela ensaia uma justificativa para a prática de adaptação dos conteúdos.

Ninguém está cantando a realidade indígena. Nós estamos cantando o momento de uma maneira estilizada. Essa estilização também atinge as fantasias dos brincantes, seus adereços, sua coreografia. Não é aquela realidade que não chama a atenção de ninguém. A dança dos Saterés nós já colocamos no boi, mas foi criticada pelo público porque não é muito impactante. É um ritual bonito? É. Tem um significado muito forte? Tem. Mas não interessa a nível de espetáculo, visualmente. (ANDRADE, 2008)

Como podemos observar, o consumo se coloca como o principal fator para que os elementos e motivos indígenas sejam atravessados por modificações, uma vez que são os interesses, gostos e noções estéticas que influem no plano da recepção, e não as intenções dos produtores dos grupos, que determinam a realização de inferências em suas características. À luz disso, podemos sugerir que a adequação dos conteúdos às regras de exibição mercantil tornou-se necessária, à medida que o acento valorativo que repousava sobre o conteúdo das obras usadas na cênica foi deslocado para o aspecto visual, ou seja, os consumidores passaram a dar mais atenção aos efeitos visuais que as fantasias, as alegorias, os adereços conseguiam provocar durante sua exibição do que ao sentido e à finalidade que lhes eram atribuídos no momento de sua produção.

É evidente que essa insistência pelo visual colabora para a construção de figuras altamente estereotipadas, a exemplo de índios com o corpo tomado por pinturas estilizadas, usando indumentárias exageradamente adornadas com penas sintéticas coloridas e outros materiais que pretendem evocar a cultura indígena. Porém, se o exagero estético dos aspectos inerentes à cultura indígena estiver ausente da prática artística, se a representação do índio dentro do espetáculo depender apenas da utilização de tangas e pintura corporal simplificada, o consumo será gravemente afetado, pois grande parte dos componentes que integram essa instância (crítica, meios de comunicação de massa e o próprio público) espera que as características fundamentais do elemento indígena sejam reforçadas, que sejam colocados em cena de forma multiplicada os detalhes de sua cultura, valorizando sempre aqueles considerados distintivos e, sobretudo, dignos de admiração. Ora, Canclini (1983, p. 88) já havia dito que, “sob o pretexto de facilitar o consumo, somos obrigados a enxergar a realidade num espelho enfadonho, dotado de tão poucos matizes que ao final o real acaba por ser menos atraente do que poderia ser”. Nesse enfoque, é possível entender o recurso à estereotipação identificada na festa de Parintins como uma via de mão dupla: de um lado, contribuindo para a ampliação de seu consumo, satisfazendo principalmente os interesses e os gostos daqueles que se encontram acostumados com a tendência à espetacularização que tem contaminado a produção de filmes, telenovelas, teatro, de outro, estimulando o desinteresse das pessoas pela essência, ou melhor, pela realidade de tudo aquilo que é mostrado no bumbódromo em relação ao universo material e também simbólico indígena.

Vale ressaltar que, embora aparentemente os dirigentes dos grupos pretendessem se despojar do sistema simbólico que caracterizava a festa de Garantido e Caprichoso nas décadas iniciais de sua ocorrência, substituindo-o por algo mais próximo da realidade dos artistas, alguns elementos inerentes ao “auto do boi”, como Pai Francisco, Mãe Catirina, Sinhazinha da Fazenda, Amo do boi, não foram abandonados, ou seja, os novos componentes souberam ocupar seu espaço na composição da festa sem negar aqueles considerados universais entre as modalidades de bumba-meu-boi. Esse embate entre a tradição e a modernidade, entre o velho e o novo, que pode ser lido

como sintoma de uma nova etapa para a arte parintinense, foi registrado por Rodrigues (2006) e Mendes (2007) em seus estudos sobre a festa:

Aos poucos, o “auto do boi”, uma tragicomédia protagonizada por dois negros, Pai Francisco e Mãe Catirina, foi perdendo espaço para encenações de rituais e lendas indígenas, apelos pela preservação da floresta amazônica e recriações do cotidiano do homem amazônico até chegar ao estágio atual, onde a história central da morte e ressurreição do boi foi retirada completamente das apresentações. As personagens do “auto” permaneceram ainda, só que com funções meramente simbólicas. (RODRIGUES, 2006, p.139-140)

No boi amazônico, se valorizam os mitos, lendas, rituais, tradições indígenas, danças e canções que relatam o cotidiano, os rios, os ribeirinhos, o caboclo e suas relações com a natureza. No boi nordestino, os ritmos são diferentes e os personagens Catirina e Pai Francisco têm papel de destaque, ao passo que, em Parintins, se resumem à função simbólica. O próprio auto do boi, que inclui o momento em que Pai Francisco corta a língua [do animal], também não é mais encenado. (MENDES, 2007, p. 152)

Os autores nos mostram que a posição privilegiada da qual desfrutavam os elementos provenientes do Nordeste cedeu lugar a uma diversidade de temas recorrentes da cultural local, que acabou não somente impedindo sua permanência como eixo principal como também lhe tirando a capacidade de articular organicamente o todo da cênica. Esse movimento renovador foi significativo tanto para os artistas, que puderam explorar um universo quase que inesgotável de conteúdos, como para a própria festa, que pôde desprender-se das amarras que a ligavam ao estigma de cópia do bumba-meu-boi tradicional para figurar como um núcleo ímpar no cenário cultural brasileiro, cujas características podem ser lidas como respostas criativas à estandartização formal própria desse tipo de expressão.

Já chamamos a atenção para o fato de que as temáticas indígenas e ecológicas se tornaram conteúdos fundamentais para a produção artística, ajudando a enriquecer o quadro de experiências da festa dos bumbás Garantido e Caprichoso. Interessa-nos, a partir de agora, tratar das alterações sofridas pelo tratamento dado a estes temas.

3.2. A FORMAÇÃO DE UMA VISÃO CRÍTICA ACERCA DO ÍNDIO E DO MEIO AMBIENTE

Uma das possibilidades que as mudanças conceituais do boi-bumbá de Parintins inauguraram para os produtores dos grupos, com uma riqueza e eficiência desconhecida anteriormente, foi a de utilizar a visibilidade oferecida pelo Festival Folclórico para falar abertamente sobre a realidade conflitante da região amazônica, mais precisamente sobre os problemas que atingiam (e ainda hoje atingem) o índio e o meio ambiente. Com efeito, a festa, que até então servia apenas para o divertimento, sendo estimulada pelo gosto da disputa e pelos rendimentos econômicos, foi transformada num instrumento de denúncia social, tendente a converter a ilusão cênica em consciência crítica.

Da mesma maneira como ocorreu a “substituição” dos elementos e motivos relacionados à cultura do Nordeste pelos amazônicos, a variação na perspectiva a partir da qual as temáticas indígenas e ecológicas eram trabalhadas não derivou, pelo menos aparentemente, de um planejamento definido, como se, de uma hora para outra, os produtores tivessem tomado consciência de sua responsabilidade social e do alcance que seus apelos teriam, caso fossem emitidos através do espetáculo que realizavam. Pelo contrário, a formatação desse novo momento artístico se deu de acordo com o próprio desenvolvimento das apresentações de Garantido e Caprichoso, adquirindo contornos mais definidos a cada edição do Festival Folclórico. Evidentemente, determinados fatores desempenharam um papel importante no surgimento e cristalização das novas idéias. É o caso dos meios de comunicação de massa, que mantiveram os produtores locais informados acerca da preocupação da comunidade mundial para com as questões que envolviam o meio ambiente e também o índio. Segundo Rodrigues (2006), no final da década de 1980, “a imprensa mundial passou a mostrar a luta dos índios pela terra, devido ao surgimento de movimentos na sociedade civil organizada em defesa dos direitos dos povos indígenas”.

Um exemplo disso foi a grande cobertura dada à campanha implementada pelo roqueiro inglês *Sting* em parceria com o cacique caiapó Raoni no exterior, para sensibilizar a comunidade internacional sobre a questão indígena no Brasil. A cada novo país visitado pela dupla, jornais, televisões e rádios do mundo todo dedicavam grande espaço para mostrar a figura exótica de Raoni cumprimentando chefes de Estado, ministros e empresários de empresas estrangeiras. Fatos como esses tornaram os índios, até então esquecidos, pautas interessantes em todas as redações nacionais e, conseqüentemente, a sociedade voltou seus olhos para o problema. (RODRIGUES, 2006, p. 149)

O autor também considera a década de 1980 como o período em que foram intensificados os debates de movimentos ativistas, como o *Greenpeace*, realizados com a finalidade de chamar a atenção da imprensa mundial para a degradação ambiental decorrente das ações realizadas em nome do “progresso”. Como assinala,

Imagens como a de ecologistas se colocando entre arpões de barcos baleeiros e baleias ameaçadas de extinção, jogando tinta vermelha em *top models* internacionais vestindo roupas feitas de peles de animais e, principalmente, o fogo consumindo milhares de hectares de mata na Amazônia, invadiram os lares de pessoas do mundo inteiro por intermédio da televisão. De repente, a sociedade era despertada para a urgência de cuidar do meio ambiente, sob pena de perecer com rios, lagos, oceanos e mares envenenados, ar poluído e um clima altamente hostil. (RODRIGUES, 2006, p. 154)

O autor tenta, de todas as formas, nos convencer de que a vegetação de informações oferecida pela mídia, que revelava um momento de grande efervescência político-social, foi imprescindível para que uma aguda visão dos problemas da região amazônica passasse a se manifestar através das apresentações de Garantido e Caprichoso. Seus diversos mecanismos, nesse caso, em particular a televisão, funcionariam como verdadeiras “janelas” através das quais os produtores olhavam o mundo, percebiam e assimilavam os acontecimentos, mudanças e processos do cenário público. Temos que reconhecer que essa explicação é bastante convincente, já que a proposta de chamar a atenção dos consumidores da festa para o seu redor problemático tornou-se um fenômeno mais aparente, à medida que os meios de comunicação de massa passaram a oferecer maior espaço em suas pautas para os apelos emitidos pela sociedade a favor da preservação do meio ambiente e dos direitos

reservados aos grupos indígenas. É como se dirigentes e artistas tivessem se deixado contaminar por esse espírito crítico, desejando também deixar explícito seu desejo de militância. Talvez, possamos melhor compreender o movimento ocorrido em Parintins e, por conseguinte, o posicionamento de Dantas (2003), se considerarmos a seguinte colocação de Gullar (1984):

Vivemos num mundo em que a informação é uma indústria essencial, metendo-nos, a todos os minutos, pelos olhos e pelos ouvidos o que queremos e o que não queremos saber. Se é certo que essa massa indiscriminada de dados e sensações nos sufoca, é certo também que ela contribui para aguçar no homem contemporâneo o interesse pelo fato, pelo acontecido, pela realidade. E a arte se torna, também, obrigatoriamente; realista, crítica, documental. (GULLAR, 1984, p. 116)

O que o autor adequadamente nos revela é que o excesso de informações que atualmente identifica a vida cotidiana do ser humano, bem como a avidez com que estas são introduzidas e descartadas, constituem fatores que influenciam sobremaneira suas realizações, principalmente aquelas ligadas ao campo das artes, cujas raízes, não raro, se encontram na visão que este cultiva da realidade que o cerca. Supõe-se, com isso, que o elemento social seja um componente essencial da produção artística, que ajuda a compor o tecido significativo da obra, e não um mero complemento deste processo. Esse ponto de vista, com efeito, ajuda a fortalecer a idéia de que a construção de um discurso crítico em relação ao índio e ao meio ambiente pelos produtores dos bumbás foi estimulada pelas informações que chegavam a todo instante a Parintins através da mídia, pois reconhece a existência de aspectos dentro da sociedade que, além de cumprirem o papel de condições de produção de arte, acabam deixando marcas indeléveis em seus resultados. A festa de Garantido e Caprichoso, nesse sentido, operaria, para aqueles que a promovem, como principal via de expressão de seu posicionamento a respeito da degradação ambiental e das problemáticas vividas pelas comunidades indígenas.

Seja como consequência da ação dos meios de comunicação de massa ou de qualquer outro fator externo, o fato é que um verdadeiro movimento de reformulação de idéias se

processou nos domínios do Festival Folclórico, influenciando os mais variados campos da produção artística, desde a composição de toadas à feitura de alegorias. O resultado disso foi a incorporação no espetáculo de assuntos que, até então, se encontravam completamente ausentes, como a biopirataria, o desmatamento ilegal da floresta, o tráfico de animais silvestres, a poluição dos rios, assim como “a lentidão na demarcação de terras indígenas, a invasão das já existentes e a reparação do papel do índio na História do Amazonas” (RODRIGUES, 2006, p. 148). Talvez, se examinarmos os conteúdos de algumas toadas, teremos uma dimensão dos efeitos das novas idéias sobre o trabalho dos compositores e, por conseguinte, de todos os demais artistas que participam diretamente da construção da festa. Vejamos dois casos destacáveis:

Lamento caboclo

(Letra e música de Nicolas Júnior. 2001)

Olha seu moço,
Eu não tenho entendimento
Eu só pesco pro sustento
Dos meus cinco curumins
Não fui à escola
Nem tão pouco leio escrita
Minha fé em São José
É o que me faz caminhar
Mas me responda
O senhor que é da cidade
Freqüentou a faculdade
E hoje se chama doutor
Porque que o homem
Destrói a natureza
Fonte de vida e beleza
Que Deus no mundo botou
De que vale
Ter um monte de dinheiro
Conhecer o mundo inteiro
E não conhecer a si
Como é que o homem
Com tanto conhecimento
Destrói sem ter argumento
O que a natureza fez
Sou canoero
Sou caboclo ribeirinho
Eu sou pobre no dinheiro
Rico em paz interior

Não mate a vida

(Letra e música de Tony Medeiros/Inaldo Medeiros. 2001)

Um dia o índio civilizará o mundo
E a terra no sentido mais profundo
Terá que ser tratada como Mãe, então

Um dia
Os rios e as florestas profanados
Queimados poluídos soterrados
Ainda tentarão sobreviver

Um dia
Dragões de ferro entraram na floresta
Progresso é uma ordem adversa
Matando e destruindo meu chão

O índio que sempre conviveu em harmonia
Foi quem nos ensinou ecologia
Conceito de cultura milenar.

As toadas que acabamos de expor servem tanto para confirmar que os compositores buscam atualmente enriquecer sua linguagem artística, pleiteando temas ligados ao meio ambiente e ao índio, como para demonstrar sua utilização como veículos de mensagens com teor crítico, o que nos indica que a preocupação com o social conseguiu se instalar com força e definitivamente no âmbito da festa dos bumbás de Parintins. E a cada edição do Festival Folclórico esse movimento ganha contornos mais definidos. Os temas centrais, escolhidos pelo Conselho e Comissão de Arte na última década, confirmam isso. Enquanto o bumbá Garantido teve suas apresentações idealizadas a partir de temas, como: “Amazônia viva” (2001); “Garantido, o boi da Amazônia” (2002); “Amazônia, santuário esmeraldas” (2003); “Amazônia, pátria verde” (2004); “Amazônia em aquarela” (2005); “A grande maloca” (2006); “Guardiões da Amazônia” (2007); “Garantido: o boi da preservação” (2008). Os produtores do bumbá Caprichoso fizeram propaganda do estado de suas reflexões através de temas, como “Amazônia quaternária” (2001); “Amazônia, cabocla de alma indígena” (2002); “Amazônia: terra do folclore; fonte de vida” (2004); “Amazônia solo sagrado” (2006); “O El dourado é aqui” (2007); “Parintins: onde o verde encontra o azul” (2009).

Não é preciso uma análise minuciosa do panorama acima para perceber que os temas centrais foram colocados a serviço de um objetivo específico e ambicioso, no caso, apresentar os bumbás Garantido e Caprichoso diante de seus consumidores como grandes “defensores” da Amazônia. Isso significa que a produção artística em geral passou a estar totalmente voltada para a afirmação dos novos discursos, sendo utilizada, como nunca, para tornar as problemáticas regionais acessíveis a todos. Naturalmente, a conversão da festa numa espécie de “Arautos da Amazônia” (RODRIGUES, 2006, p. 140), que clama pela preservação ambiental e prega o respeito aos povos indígenas, não dependeu apenas do aproveitamento desses conteúdos para o desenvolvimento do trabalho artístico. Na realidade, determinados mecanismos precisaram ser elaborados para que a preocupação dos produtores com a situação do índio e do meio ambiente se tornasse mais evidente. Um exemplo significativo: as revistas oficiais das associações folclóricas, publicadas anualmente às vésperas de realização da festa. Alguns fragmentos textuais extraídos destes materiais nos mostram o quanto estas são fundamentais nesse jogo de afirmação de idéias:

Invocamos o sentimento mais profundo da humanidade, o sentimento da ternura e do amor, para dizer que o Boi Bumbá Garantido traz o canto de alerta para conservação e preservação da nossa “Grande Maloca”, o Planeta Terra, [...] onde a Amazônia é a última fronteira de reserva biológica e representa o farol de alerta da humanidade, uma vez que sua conservação e preservação dependem da retomada de reconstituição das áreas degradadas do Planeta. Cantar a preservação da Amazônia, não pode ser mais uma bandeira apenas do Boi Garantido, mais de toda a humanidade. (COMISSÃO DE ARTE, Boi-Bumbá Garantido, 2006)

O sonho do encontro com o Eldorado na Amazônia impulsionou todo um movimento de busca por um tesouro secularmente cobiçado, povoando o imaginário de navegadores pela descoberta. As viagens se sucederam e verdadeiros tesouros foram encontrados: o grande rio, a variedade de espécies de vida animal/vegetal e a arte dos habitantes do lugar. Da água doce até a fatura dos rios, passando pelo complexo ecossistema, na relação homem/natureza. Nas descobertas de substâncias naturais capazes de realizar curas de enfermidades e no avanço das pesquisas sociais, com destaque à antropologia, tem-se o perfil do monumental tesouro aberto para o mundo ver, reverenciar, admirar, aplaudir e preservar. Aqui, neste lugar, o Eldorado deixa de ser Mito para tornar-se realidade. (CONSELHO DE ARTES, Boi-Bumbá Caprichoso, 2007)

Quando verificamos o teor dos textos promocionais, das letras das toadas, dos temas centrais, constatamos que a festa dos bumbás de Parintins se estabeleceu como cenário para o desenvolvimento de um projeto político de conscientização, cuja finalidade, ao que parece, seria a transformação da realidade cultural através da abertura da consciência dos espectadores para uma compreensão crítica das questões que envolvem a região e sua população. Arte e política tornaram-se, com efeito, termos complementares, indissolivelmente aliados. Em relação a isso, Gullar (1984) assinala que a arte torna-se política na medida em que a realidade se dá sempre enquanto história humana e na medida em que a história humana se dá como destino comum, socialmente, isto é, politicamente definido. “Nesse sentido, toda arte é política e, por isso mesmo, determina uma opção diante dos problemas concretos, a afirmação ou negação de determinados valores” (GULLAR, 1984, p. 142). Disso, podemos argumentar que o caráter político da arte parintinense se deve fundamentalmente à identificação dos interesses de seus produtores com os interesses que residem na instância do consumo, ou seja, as discussões feitas no espetáculo relacionadas aos temas indígenas e, sobretudo, ecológicos, longe de espelharem unicamente as inquietações e indagações daqueles que articulam sua realização, representam o estado geral da sociedade, que havia sido despertada para a importância e emergência de assumir sua responsabilidade junto a tais questões.

Ainda sobre a configuração de um projeto político de conscientização, devemos ressaltar que as novas mensagens emitidas pelos produtores tiveram uma repercussão bastante positiva no meio social. Um exemplo: Muitos órgãos e instituições, como IBAMA e FUNAI, que trabalham em defesa da preservação do meio ambiente e dos direitos das comunidades indígenas, e até mesmo empresas patrocinadoras passaram a aproveitar o caráter integrador do Festival Folclórico para intensificar suas campanhas durante o período de sua realização. Materiais impressos, como *folders* e revistas (Figuras 45 e 46), produzidos especialmente para a ocasião, são alguns dos recursos utilizados por tais grupos para mobilizar as pessoas que freqüentam a cidade de Parintins, sejam estas provenientes de outros Estados e países, sejam moradoras da região. Disso, podemos argumentar que a iniciativa dos produtores parintinenses de

se debruçar sobre os problemas que permeiam a realidade amazônica ofereceu novo impulso ao desenvolvimento de ações direcionadas à conscientização da população, ao mesmo tempo em que inaugurou para as organizações competentes outras possibilidades de atuação. Em suma, a absorção da festa dos bumbás pela idéia de denúncia conseguiu construir parcerias, orientadas predominantemente por objetivos de intervenção social.



Figura 45 – Propaganda do Ibama
Fonte: reprodução da revista
Parintins, Cultura e Folclore (2000, s/p)

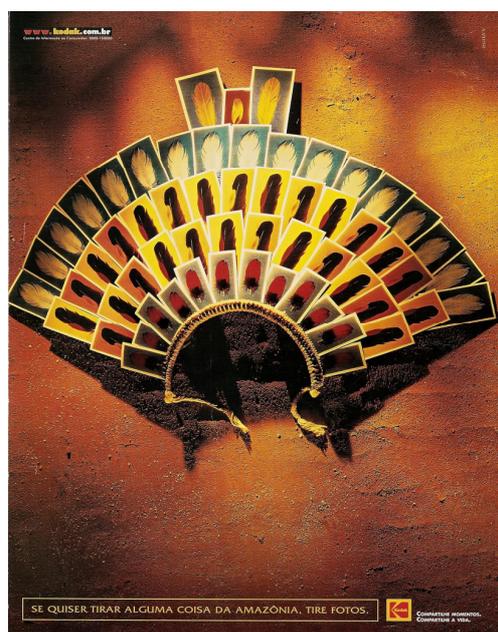


Figura 46 – Propaganda da Kodac
Fonte: reprodução da revista
Parintins, Cultura e Folclore (2002, s/p)

Outro exemplo significativo: antes da formulação de abordagem críticas acerca do universo indígena e, até mesmo, antes das apresentações de *Garantido e Caprichoso* assumirem o índio como seu principal aspecto característico, as pessoas que viviam nos considerados centros urbanos do Estado do Amazonas, como Manaus, Presidente Figueiredo, Parintins, entre outros, mantinham uma relação um tanto delicada com suas raízes étnicas, as quais, como já admitimos, estão mais ligadas ao índio do que a qualquer outra raça que tenha contribuído para a formação do homem amazônico.

Sobre a questão, Rodrigues (2006, p. 142) escreve que, até meados da década de 1990, “era grande o contingente de amazonenses relutantes em admitir suas raízes indígenas ou até mesmo desconhecê-las totalmente”, uma realidade, em parte, sustentada pela omissão do sistema educacional do Estado que “quase nada ensinava a respeito da História do Amazonas e, quando o fazia, era sempre do ponto de vista do conquistador, onde o índio aparecia como um selvagem indolente e preguiçoso”. Essa resistência dos amazonenses em se reconhecerem enquanto descendentes de índios também era visível nos domínios da festa de Parintins. Dejard Vieira Filho (2003, p. 59), por exemplo, nota muito justamente que, “quando as tribos começaram a crescer na brincadeira do boi, era a maior dificuldade conseguir brincantes para as apresentações. O preconceito era grande”.

Ao buscar novas formas de pensar e apreender conceitualmente o elemento indígena, dando tratamento adequado aos vários ângulos de sua cultura, comumente sob a perspectiva da valorização, os produtores dos bumbás promoveram expressivas alterações na forma como o índio era sentido e percebido pela população do Estado do Amazonas. Mais do que isso, contribuíram sensivelmente para a elevação da auto-estima étnica do indivíduo amazonense, tornando mais estreitos os laços que os unia à sua ancestralidade indígena. Não estamos colocando aqui a festa de Parintins como a principal responsável para a aceitação definitiva do índio como parte integrante e indispensável da sociedade local, muito menos defendendo que uma mudança de mentalidade dificilmente ocorreria sem a experiência realizada por seus produtores. Nosso interesse é deixar registrada sua participação ativa na afirmação da identidade cultural amazônica. Voltando à questão da transformação na concepção do índio mantida dentro da sociedade, mencionamos que seus sinais surgiram de forma clara e definida tanto no âmbito da festa como em seu externo. Enquanto nas ruas, “todo mundo se fantasia com motivos indígenas, cocares, brincos, pulseiras e colares”, (CUNHA E VALENTIN, 1999, p. 50), nos galpões das associações de bumbás, as pessoas passam a pleitear as vagas oferecidas para brincar como índios, que até então somente eram preenchidas em função de convites insistentes por parte dos responsáveis (Figuras 47, 48 e 49).



Figura 47 – Moradora adquirindo acessório
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 47 – Turista adquirindo acessório
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 49 – Brincantes vestidos de índios
Fotografia: César Borges (2008)

Ao que parece, uma nova consciência da comunidade local se formou na vegetação de estímulos e mensagens cultivada pelos produtores parintinenses, determinando, inclusive, a criação de novas formas para o relacionamento entre a arte e o público. Dejard Vieira Filho (2003) resume seus principais argumentos sobre o delineamento desse panorama: “Assim como os índios usam seus adornos plumárias em momentos especiais, na realização de ritos de passagens, para celebração da natureza”, as fantasias de índio, utilizadas pelos brincantes nas apresentações dos bumbás, “celebram o que de mais importante existe para a comunidade, isto é, um resgate de seu passado, a reconstrução de sua história, os diversos sentidos de suas vidas que necessariamente passam pelas culturas indígenas” (DEJARD VIEIRA FILHO, 2003, p. 61). De fato, o novo momento vivido pelos bumbás, no qual o índio, em toda sua multiplicidade étnica, passou a ser abordado sob uma perspectiva crítica, merece ser visto como celebração, não necessariamente porque oferece aos espectadores a oportunidade de apreciar, ainda que através da mídia, aspectos variados da cultura

material e simbólica dos grupos indígenas amazônicos, mas, sobretudo, porque ajudou a desconstruir uma determinada visão sobre ele para propor, logo em seguida, uma concepção que lhe atribuísse o devido valor. Cavalcanti (2003, p. 130) vai mais longe, afirmando que a elaboração do signo “índio” pelos dirigentes dos bumbás operou “uma abertura e uma transformação no meio social e no imaginário local”, tornando à festa “capaz de provocar a identificação de diferentes camadas sociais da região”. Se considerarmos seriamente as palavras da autora, poderemos admitir que a festa conseguiu verdadeiramente se consolidar como um elemento conscientizador, com forças suficientes para estimular o campo emotivo e, ao mesmo tempo, a consciência da coletividade. A professora universitária e sócia do bumbá Caprichoso Maria de Jesus Pacheco diz o seguinte sobre a questão:

Antes as pessoas não gostavam de serem chamadas de índios. O índio era muito discriminado, então o festival acabou contribuindo para reduzir essa discriminação. [...] Mas a aceitação de brincar como índio não é exatamente porque está valorizando o indígena. É porque as pessoas querem estar lá na festa, sendo vistos, filmados. Por isso, eles querem brincar. (PACHECO, 2008)

A citação de Biriba (2005) caminha na mesma direção:

O orgulho de cada indivíduo parintinense, de se mostrar enquanto índio e/ou índio descendente, renovou-se, à medida que Parintins tornou-se centro de atração turística nacional e conhecida fora das fronteiras como a terra dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso. Este fato é perceptível pela condição que os amazonenses se apresentavam de um modo geral, quando eles mesmos negavam sua descendência índia. Hoje, identificamos que eles aceitam esta referência étnica como uma revalorização de si mesmos ao estranho, geralmente o turista, chamado pelo parintinense de “visitante”. (BIRIBA, 2005, p. 114)

Do nosso ponto de vista, os pesquisadores têm razão quando afirmam que a visibilidade oferecida pelo Festival Folclórico funciona como um dos principais determinantes para que os amazonenses se empenhem na busca de meios que expressem seus vínculos com a cultura indígena. Mas isso não nos impede de continuar afirmando que houve uma ruptura de mentalidade a partir das ações

originadas em Parintins, ruptura que preparou terreno para o florescimento de uma nova forma de ver e entender o índio. Afinal, se as pessoas se permitem utilizar cotidianamente adereços e indumentárias com aspectos que correspondem à cultura indígena ou ainda a participar das apresentações dos bumbás na condição de índios, desenvolvendo coreografias próximas àquelas executadas pelas tribos em suas cerimônias, é porque suas raízes étnicas tornaram-se inoperantes enquanto fatores de vergonha e discriminação. Caso desconsiderássemos a carga simbólica dos novos comportamentos manifestados pelo público, e também de outras situações e mudanças desencadeadas, estaríamos contestando o caráter da arte como agente de transformações, efetivamente capaz de intervir socialmente, para percebê-la apenas como resultado de seus condicionamentos. A propósito, Hauser (1973, p. 95) declara que “a arte nunca quer só representar, mas também simultaneamente persuadir. Nunca é apenas expressão, mas sempre também solicitação; a retórica é um dos seus elementos mais importantes”. Seguindo suas concepções, podemos dizer que a festa dos bumbás parintinenses, embora atendendo primeiramente ao entretenimento, representaria, desde o início, um meio propício à reflexão, bastando apenas que seus produtores, especificamente aqueles responsáveis pela produção artística, deixassem de comunicar mensagens para consumo passivo dos espectadores.

Assim como Hauser (1973), Canclini (s.d.) também defende que a arte é muito mais do que contemplação, constituindo um foco de criatividade e de iniciativa social. O mesmo autor acrescenta que a reação da arte sobre a sociedade não é, integralmente, do mesmo caráter dos condicionamentos que a sociedade exerce sobre a arte. “Os condicionamentos sociais são regidos por leis, pertencem ao campo da necessidade; a ação da arte, como toda ação transformadora, procura ir além das leis, está condicionada pela necessidade, mas trata de abrir nela um lugar para o possível” (CANCLINI, s.d., p. 32). Em nossa opinião, o “possível” a que o autor se refere está relacionado àquelas implicações da arte que não foram consideradas e muito menos previstas pelo artista no momento da produção. Essas implicações revelariam que os efeitos do fenômeno artístico desconhecem limites, podendo influenciar livremente os sentimentos, as idéias e o comportamento dos indivíduos para os quais se dirige.

Aproximando esse pensamento do novo horizonte descortinado pelo Festival Folclórico, acreditamos que os resultados alcançados pelos produtores dos bumbás foram além de qualquer objetivo que estes pudessem imaginar para suas ações, ultrapassando a necessidade de deixar expresso seu posicionamento em relação às questões que permeiam seu entorno. O “possível”, nesse caso, repousa sobre a ampliação do campo de mudanças no meio social, que contemplou, como já dissemos, a valorização do índio para a formação da sociedade amazônica, a elevação da auto-estima da população local e a tomada de uma posição mais definida por parte dos grupos ligados à preservação ambiental.

Dado que um exame da política de conscientização, promovida no âmbito da festa de Garantido e Caprichoso, não se reduz aos seus efeitos sobre o plano da recepção, entendemos que nossa abordagem necessita incluir os resultados perceptíveis desse novo momento artístico na mentalidade e no comportamento daqueles que produzem o referido evento. Aliás, é impossível deixar de refletir sobre esse aspecto, já que ele nos permitirá verificar se os produtores realmente atuam de braços dados com as questões exploradas no espetáculo ou se sua preocupação ocorre apenas como um comentário a respeito dos eventos que atravessam sua realidade social. Antes de prosseguirmos com nosso estudo, ressaltamos que focalizaremos apenas uma faceta dos novos discursos, no caso, a preservação ambiental.

3.2.1 TENTATIVAS DE ADEQUAÇÃO DA PRÁTICA MATERIAL AOS NOVOS DISCURSOS

O advento da fase, digamos, preservacionista da festa de Parintins deve ser visto como o início de uma etapa de fundamental importância para sua trajetória não necessariamente porque enriqueceu o repertório trabalhado no espetáculo, abrindo novas possibilidades de experimentação cênica, mas, sobretudo, porque exigiu dos produtores dos bumbás uma reavaliação completa de suas próprias relações com o meio ambiente. Fala-se em reavaliação porque certas ações desenvolvidas no âmbito

da festa deixavam transparecer que a preocupação com a preservação da natureza era muito mais uma justificativa para a produção das obras artísticas do que reflexo de um real comprometimento dos produtores com a questão. Vários são os exemplos que confirmam o que estamos declarando. Vejamos, a seguir, alguns deles.

Como dissemos em outra parte deste estudo, o acirramento da disputa entre Garantido e Caprichoso modificou profundamente o comportamento dos artistas, levando-os a primar cada vez mais pela qualidade das obras que criavam. Além de implicar a introdução de novos materiais ao campo artístico para a feitura das peças usadas pelos brincantes, essa nova situação objetivou um maior aproveitamento daqueles que já se encontravam inseridos, estes, em sua maioria, extraídos da própria natureza que contextualizava a festa, como sementes, fibras e penas. É justamente a forma como determinados materiais naturais eram adquiridos pelos produtores que nos mostra o quanto estes estavam distantes de uma visão crítica em relação ao meio ambiente. Lima (1989) relata que, em função da “frenética competição de ser o melhor, o mais luxuoso, o mais original”, os responsáveis pelos bumbás permitiam que muitas aves fossem sacrificadas para que suas penas fossem aproveitadas pelos artistas na confecção das fantasias e dos adereços. E acrescenta: “Até cartuchos de espingarda eram doados a caçadores pela diretoria do boi, no sentido de facilitar a matança de centenas de garças” (LIMA, 1989, p. 13) e outros pássaros. Essa prática, a nosso ver, tomou novo impulso com a preponderância assumida pelo elemento indígena na composição do espetáculo, que acabou aumentando substancialmente a quantidade de brincantes vestidos de índios nas apresentações.

Outra atitude que se mostrava contraditória era a utilização em cena de animais silvestres, a exemplo de cobras e bichos-preguiça, os quais eram ostentados, vivos ou empalhados, pelos personagens indígenas, talvez, para dar maior veracidade à representação, transmitindo a idéia de integração do índio com a natureza (Figura 50). Do nosso ponto de vista, a introdução de animais nas apresentações não era uma proposta que sofria recriminações por parte do público, principalmente daquela parcela residente na região Norte, onde, ainda hoje, é possível encontrarmos famílias

domesticando animais considerados impróprios para o convívio humano e, em muitos casos, adotando-os como bichos de estimação. Também os espectadores oriundos de outras regiões, e as próprias pessoas encarregadas do julgamento, poderiam contribuir, ainda que indiretamente, para a continuidade da prática de utilização de animais como “acessórios” na cênica, pois representariam para os produtores dos bumbás aqueles consumidores que se deixariam impactar por esse tipo de situação. Seja como for, a referida atitude se constituía como um verdadeiro obstáculo para que os produtores se tornassem fiéis a uma linha de preocupação social.



Figura 50 – Animal sendo usado como acessório

Autor não identificado (1988)

Fonte: Acervo público de Parintins

Fotografia: Marivaldo Bentes

Na medida em que a proposta de transformação da festa num instrumento de denúncia social começou a tomar corpo, os profissionais atuantes nos grupos passaram a buscar meios de extinguir o desnível existente entre a prática material e os novos discursos em defesa do meio ambiente. Como consequência direta desse repensar de idéias, foi proibido o emprego de penas na confecção de fantasias e adereços, bem como a

utilização de animais em cena. O que ocorreu, na realidade, foi um processo de substituição: as penas naturais cederam terreno para as sintéticas, enquanto os bichos, que eram retirados de seu habitat natural para o deleite do público e dos jurados, foram gradativamente trocados por esculturas feitas de isopor ou esponja sintética. A respeito dessas primeiras mudanças, Lima (1989) teceu o seguinte comentário: “Seria realmente contraditório admitir que esses mesmos grupos que buscam na natureza inspiração maior para o espetáculo, nitidamente notada em suas histórias, lendas e canções, ficassem indiferentes a tanta degeneração da natureza”. As palavras da autora confirmam o impacto da nova situação experimentada pela festa sobre as próprias pessoas que a idealizam, ou seja, para que estas se convertessem em profissionais realmente “engajados”, ajustados, com todo o seu empenho intelectual, a uma situação atual, era necessário muito mais do que a apropriação das problemáticas ambientais como material temático para a produção de toadas, carros alegóricos e outros elementos. Era imprescindível que desenvolvessem uma consciência viva do assunto e, acima de tudo, “buscassem direcionar e conduzir suas práticas de atuação no sentido racional, repensando sempre as estratégias políticas para a causa amazônica” (BIRIBA, 2005, p. 97). Caso não o fizessem, toda e qualquer mensagem originada no interior da festa se encontraria condenada à artificialidade.

Mas, embora as mudanças de atitude acima descritas anunciassem o surgimento de uma tendência renovadora em relação à conduta dos produtores, nossas pesquisas de campo demonstraram que ainda existem muitas questões que dificultam a total integração da arte com a problemática social. A principal delas, sem dúvida, está relacionada ao lixo gerado pela festa, precisamente aquele que deriva dos trabalhos desenvolvidos no âmbito dos galpões e das demais unidades de produção artística. São sobras de ferragens, papelão, isopor e outros materiais industrializados que, ao longo dos meses preparatórios, vão se acumulando na área externa desses espaços à espera de tratamento adequado (Figuras 51 e 52). Eis o problema: as unidades de produção, em particular aquelas onde são produzidas as alegorias, tornaram-se grandes depósitos de lixo porque, até hoje, nenhuma das associações folclóricas desenvolveu um projeto capaz de dar destino ao material que não é aproveitado.



Figura 51 – Lixo decorrente da produção de alegorias
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 52 – Lixo decorrente da produção de alegorias
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

Em relação ao lixo decorrente da produção artística, Guedes (2002, p. 55) nos deixou muito para pensar: “A concepção que adquirimos sobre a questão [ambiental] considera o homem como centro do equilíbrio; porém, entre o que se pretende e o que se faz; entre o discurso e a prática, a questão é paradoxal. O lixo produzido pelos qg’s, em proporção considerável, compromete a qualidade de vida do parintinense e fere os princípios mais elementares dispostos nas leis ambientais. O comprometimento com a questão permanece, por enquanto, no modismo do discurso”. A citação é interessante, mas é o depoimento da professora Maria de Jesus Pacheco, integrante do corpo de associados do bumbá Caprichoso, que nos oferece um panorama mais completo da questão:

Eu não vejo nenhum compromisso dos bois com a defesa da Amazônia. Na minha visão, embora eu seja do Caprichoso, eu não vejo nenhum compromisso do próprio boi para fazer nada. Porque se eles tivessem compromisso, eles teriam cuidado, por exemplo, com o lixo que produzem. Há uma enorme quantidade de lixo, de isopor, de material inorgânico que é jogado dentro da cidade sem ter nenhum destino. [...] O Garantido, por exemplo, joga lixo na margem do rio [Amazonas]. Não joga mais porque o pessoal denuncia. Senão, jogava tudo lá. Se for lá agora olhar e tirar foto, você vai verificar que as coisas estão lá dentro do rio. Então, não tem nada. Não tem nenhuma preservação. [...] Eles precisam elaborar projetos que saiam do papel. E isso pode ser feito. (PACHECO, 2008)

Se levarmos em conta o teor das colocações acima, sobretudo da segunda, teremos que aceitar que o problema do lixo é muito mais sério do que parece à primeira vista. Como se não bastasse a inexistência de um projeto definido para o tratamento dos resíduos remanescentes da produção, os trabalhadores dos bumbás ainda se utilizam de meios “alternativos” de eliminação desses resíduos, que se desdobram em verdadeiras agressões contra o meio ambiente, como seu despejo nas águas dos rios¹⁶. E o que é mais grave, os materiais que protagonizam esses episódios, no caso,

¹⁶ Devemos deixar claro que essa situação é identificada apenas no âmbito do boi-bumbá Garantido, que possui seus principais galpões localizados às margens do rio Amazonas. Mas isso não impede, em nossa opinião, que aqueles que atuam no Caprichoso também sejam vistos como colaboradores para o aumento da poluição dos rios, apesar da ausência de registros que validem essa concepção. E a razão de nossa argumentação é simples: Como a festa do boi-bumbá de Parintins é fruto da interdependência existente entre dois bumbás, as ações desenvolvidas no interior de um determinado grupo estão, desde o início, propensas a repercutir, de algum modo, na realidade do outro.

ferragens, papelão e isopor, são, em sua maioria, elementos que permanecerão durante anos provocando estragos na natureza, em virtude da profunda lentidão com que se efetua seu processo de deterioração.

Cumprir informar que, infelizmente, o descaso dos produtores locais com o lixo também se manifesta após a realização do Festival Folclórico. Contrariamente ao que deveria ocorrer, as alegorias utilizadas nas apresentações são praticamente abandonadas na área externa do bumbódromo após o término do evento, permanecendo ali durante semanas até serem conduzidas novamente aos galpões. Tanta demora no cumprimento dessa etapa acaba deixando as estruturas totalmente vulneráveis às ações do tempo e do próprio homem que, juntos, antecipam a desconstrução que deveria se processar nos domínios das unidades de produção, espalhando pelas ruas entulhos que afetam não somente o aspecto visual da cidade, mas principalmente o bem estar da comunidade parintinense (Figuras 53, 54, 55, 56, 57 e 58).



Figura 53 – Degradação das obras
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 54 – Degradação das obras
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 55 – Degradação das obras
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 56 – Degradação das obras
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 57 – Moradores disputando materiais de alegorias
Fotografia: Leandro Bentes (2009)



Figura 58 – Morador coletando material de alegoria
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

A nosso ver, as soluções para o problema do lixo produzido antes e depois da festa demorarão a sair da penumbra para o plano do concreto, especialmente porque falta, como sugeriu a pouco Maria de Jesus Pacheco, um real compromisso dos dirigentes dos bumbás com a preservação do meio ambiente. E sem compromisso, não existe razão para refletir sobre a situação, muito menos estímulo para a elaboração de projetos que visem amenizá-la. Essa, no entanto, é uma questão que precisa ser pensada com certa urgência, pois o problema tende a tomar novas dimensões a cada ano. Parece-nos importante esclarecer isso. A fim de que o caráter ostentatório das apresentações de Garantido e Caprichoso seja mantido, seus produtores vêm elevando gradativamente o consumo de matéria-prima destinada à produção artística, permitindo que obras cada vez maiores e complexas sejam criadas. Tem-se, com isso, uma geração anual de novos resíduos que, tal como ocorre com aqueles já existentes, permanecem despojados de qualquer tratamento.

É fato que não se pode frear o desenvolvimento da festa, uma vez que o interesse dos receptores é revitalizado através da introdução de mudanças em suas características.

De todo modo, uma revisão completa das práticas que ameaçam o meio ambiente se faz necessária não tanto para assegurar a credibilidade dos novos discursos construídos, evitando, assim, que os produtores fiquem em uma situação delicada diante de seus consumidores e instituições financiadoras. Mas, principalmente, para evitar que o bem estar da população local continue sendo ameaçado pela negligência de uma parcela de pessoas que, ao que parece, está muito mais atenta à rentabilidade de seu produto do que aos problemas que o seguem. Enquanto as mudanças não chegam, discurso e prática permanecem subsistindo enquanto realidades que se tocam, mas, no fundo, se excluem.

Após termos explanado, ainda que apressadamente, sobre o caráter inconsistente do discurso em defesa da preservação ambiental, gostaríamos de retomar a questão das mudanças conceituais para demonstrar que os produtores dos grupos, embora voltados para os conflitos da região amazônica, continuaram procurando novos materiais temáticos, abraçando sempre aqueles que se revelassem capazes de promover a cultura do Estado do Amazonas. Os temas que atualmente complementam os conteúdos ecológicos e indígenas são aproveitados nos mais variados campos da produção artística. Entretanto, sua presença é mais forte na instância do item Alegoria. Tanto é verdade que este foi desdobrado em quatro categorias específicas: “Celebração Folclórica”, “Figura Típica Regional”, “Lenda Amazônica” e “Ritual Indígena”. Nossa tarefa, a partir de agora, é examinar tais categorias, buscando desenhar um quadro completo das mensagens oferecidas ao público pelos dirigentes dos bumbás.

3.3 CELEBRAÇÃO FOLCLÓRICA: A CONVOCAÇÃO DO PASSADO

“Celebração Folclórica” é a modalidade de alegoria através da qual é exaltado ou, como o próprio nome sugere, celebrado tudo aquilo que representa o folclore da festa do boi-bumbá parintinense, a exemplo dos acontecimentos fundadores, as pessoas que os protagonizaram e, sobretudo, os objetos fetichizados que os evocam. Seguindo

essa linha, os profissionais do Conselho e da Comissão de Arte comumente articulam a produção de estruturas alegóricas alusivas a Lindolfo Monte Verde e aos irmãos Cid, fundadores dos bumbás Garantido e Caprichoso respectivamente, e, portanto, principais protagonistas de sua história. Também criam figuras de vaqueiros com lanças, montados em cavalos-alegóricos, ostentando os símbolos de identificação dos grupos (Figura 59). E mais, investem em esculturas monumentais de bois-alegóricos, enfeitados com fitas coloridas, predominantemente vermelhas ou azuis, num impulso de recordar o modo como a figura principal da festa era decorada durante seu estágio inicial (Figuras 60 e 61).



Figura 59 – Alegoria retratando vaqueiro do bumba-meu-boi
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 60 – Alegoria retratando o bumbá Garantido
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 61 – Alegoria retratando o bumbá Caprichoso
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)

A importância desse gosto pelo antigo, que se manifesta na apropriação dos elementos passados e sua reunião como algo a ser admirado, está, a nosso ver, na possibilidade de perpetuar determinadas situações e personagens que marcaram o surgimento da festa em Parintins, permitindo que os novos consumidores conheçam uma parte de sua história que dificilmente teriam acesso, caso os produtores dos bumbás se preocupassem apenas em falar de assuntos da atualidade. Dentro dessa perspectiva, a inserção de elementos que evocam os sinais de origem da festa tenderia a promover uma possível restauração do elo entre o passado e o presente, entre sua atual configuração e aquela que a revestia em seu estágio inicial. Seria, em suma, uma luta contra o que no passado existe de mais perecível.

Um aspecto interessante a enfatizar, no exame do material temático desta modalidade de alegoria, é a visibilidade oferecida a determinadas práticas consideradas tradicionais da sociedade parintinense, a exemplo da realização de festas de cunho religioso, em particular aquelas relacionadas à Igreja Católica. Nesse caso, entram em cena estruturas cenográficas que retratam igrejas, em torno das quais são teatralizados amistosos arraiais, com todos os seus excessos e esbanjamentos, e, às vezes, calorosas procissões, sempre acompanhadas de imagens de santos e mártires católicos (Figura 62). Um dado curioso é que a exibição dessas obras é invariavelmente ambientada por toadas e/ou versos de desafio que mesclam sentimentos aparentemente contraditórios alimentados pelo cidadão parintinense, como a devoção aos santos e o amor pelos bumbás. Há, portanto, um intrigante diálogo entre o sacro e profano, que acaba colocando, pelo menos por alguns breves instantes, a religiosidade como o eixo principal do espetáculo. Mas quais os fatores que condicionam esse diálogo? Ou, para sermos mais precisos, por qual razão os líderes católicos locais permitiram que símbolos cristãos fossem utilizados nos domínios de uma festa visivelmente profana? Talvez, se retomarmos, de modo breve, algumas questões levantadas ao longo deste estudo, poderemos ensaiar uma resposta.



Figura 62 – Alegoria retratando São Pedro
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)

Dissemos que o boi-bumbá em Parintins, em particular no estágio inicial de sua ocorrência, possuía uma finalidade quase que essencialmente religiosa, sendo oferecido como forma de pagamento a promessas feitas a santos católicos por seus idealizadores e também adeptos. Essa ligação da festa com o catolicismo ganhou novas tonalidades com a criação do Festival Folclórico pelos integrantes do grupo JAC (Juventude Alegre Católica), fato que concedeu aos representantes da igreja a possibilidade de intervir em sua organização diante de eventuais excessos, e, posteriormente, de usufruir seus rendimentos econômicos. Tanto é verdade que a bilheteria das primeiras edições do festival foi aplicada na construção da catedral em homenagem a Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade, que ainda hoje figura como a maior igreja do Estado do Amazonas. Em solicitação de Don Arcângelo Cérqua, na época, bispo da prelazia de Parintins, aos organizadores do evento, os recursos passaram ser distribuídos entre os grupos de dança participantes e a diocese. Existiu, no entanto, um momento de ruptura dos laços que uniam a Igreja Católica e a festa dos bumbás. Foi o que percebeu Biriba (2005) enquanto abordava o episódio da criação do Festival Folclórico:

No ano de 1970, o Festival, que ainda era realizado no pátio da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, tomou grandes dimensões, implicando em agitações, tumultos e muito barulho. [...] O Padre [Arcângelo Cérqua] chamou [Raimundo] Muniz e lhe disse que não queria mais o Festival na quadra da igreja, pois a algazarra dos brincantes o perturbava demasiadamente. No ano seguinte, toda a equipe da [...] JAC se desligou da Igreja e com isso o Festival mudou de lugar. Ainda o Bispo, os convocou com intuito de reconciliação, o que não foi aceito. (BIRIBA, 2005, p. 171)

Considerando os reais desentendimentos entre os dirigentes do Festival Folclórico e os representantes da Igreja Católica, que estabeleceram, por assim dizer, uma relação conflituosa entre ambas as instituições, como conceber tal reaproximação? E retomando nosso questionamento anterior, que razões teriam os líderes católicos para consentir a realização de determinadas práticas que vão de encontro com o que é pregado pela Igreja, como o uso em cena de alegorias de Nossa Senhora do Carmo ou São Pedro carregando nas mãos a figura dos bumbás Garantido e Caprichoso, que, pelo menos no contexto estudado, existem enquanto objetos de adoração dos espectadores?

Uma iniciativa tomada pelos próprios produtores de Garantido e Caprichoso parece-nos indicar um caminho. Em meados da década de 1990, as associações folclóricas se disponibilizaram para suprir uma parcela das despesas de realização da Festa de Nossa Senhora do Carmo, realizada anualmente a menos de uma semana após o término do Festival Folclórico. Entre suas responsabilidades, estavam a decoração do espaço, a doação de premiação para os bingos e a feitura do andor, utilizado para o transporte da imagem da referida santa durante as procissões. Em nossa opinião, essa “oferta” dos grupos à celebração católica se inscreve como o fator preponderante para que os líderes religiosos locais não se oponham à produção de alegorias referenciadas nos símbolos cristãos, muito menos de toadas que tecem em uma mesma teia a devoção do parintinense aos santos e seu amor pelos bumbás. Evidentemente, pessoas ligadas à Igreja, como Benedito Teixeira, sacerdote da paróquia de Parintins, terão outra opinião:

O boi nasceu dentro de um contexto religioso, no caso, o Festival Folclórico. A gente não pode esquecer isso. Eu lembro o início desta brincadeira porque nasceu de uma promessa, do mesmo jeito que o Caprichoso. Então, a origem católica religiosa e a origem do boi estão muito próximas. Eu não sou contra. Eu acho que o contexto é diferente. Não é como no carnaval. No carnaval, eu sou radicalmente contra levar imagens de santo, como no Rio é proibido. Mas no boi, não. O boi é um teatro. E dependendo de como se apresenta o espetáculo, com certeza, se torna uma coisa bonita. E o povo entende que é uma coisa boa. Além disso, a arte sempre foi uma forma utilizada pelo homem para louvar a Deus. Pode perceber: grandes artistas, como Michelangelo, Rafael e outros nomes da história, conseguiram expressar através da arte o amor que eles tinham por Deus. Então, não tem nada de contraditório nisso. Pelo contrário, a arte é uma forma de elevar o sentimento do homem. Isso tem um valor muito grande. A igreja valoriza e continuará valorizando. (TEIXEIRA, 2009)

Temos que concordar com o entrevistado quanto à influência do contexto sobre o significado assumido pelas representações alegóricas de santos e eventos católicos. Como a festa de Garantido e Caprichoso se configura atualmente como um espaço onde são tratados os mais variados aspectos da cultura do Estado do Amazonas, é natural que os produtores dos grupos incluam na cênica elementos e motivos que expressem a religiosidade de seu povo, mais precisamente daquela parcela que mora em Parintins. Afinal, a vida dessas pessoas é pontilhada por práticas religiosas, como festas em homenagem aos santos e mártires católicos, ladainhas, missas dominicais, entre outras, que nos dão uma dimensão do espaço que o catolicismo conseguiu delinear dentro da sociedade amazônica. Disso, podemos argumentar que as temáticas, por assim dizer, religiosas são apreendidas e exploradas de acordo com os objetivos das apresentações, sendo respeitadas as reais conexões que estas estabelecem com o contexto para o qual são importadas.

Mas a aceitação desse tipo de alegoria, como sugeriu Benedito Teixeira, também está relacionada ao fato da festa dos bumbás apresentar uma proposta conceitual que praticamente exclui situações que poderiam gerar grandes conflitos, tais como a exploração da nudez. Não estamos afirmando que o nu se encontra completamente ausente da cênica, pois, assim, estaríamos desconsiderando sua importância para a retratação do índio. Porém, sua aplicação é muito sutil, diferente do que acontece em contextos como o carnaval, também citado pelo entrevistado, onde a exibição de

corpos nus se tornou um dos principais recursos para a dinamização do consumo. Ao tentarem conquistar o público e os jurados unicamente através da representação daquilo que é próprio da cultura amazônica, descartando o emprego de qualquer forma tendente a denegrir a imagem da região e daqueles que nela habitam, os produtores locais criaram uma festa em que alegorias retratando santos e outros temas religiosos conseguem se acomodar no conjunto cênico sem causar tanta estranheza, permitindo, desse modo, que correntes aparentemente opostas fossem colocadas lado a lado.

Devemos ressaltar, no entanto, que o fato de concordarmos com as colocações feitas por Benedito Teixeira não significa que ignoramos o papel do fator econômico para este abraço entre o sacro e o profano. Muito pelo contrário, continuamos defendendo que os interesses econômicos também operam como viabilizadores dessa relação, que, a propósito, é bastante vantajosa para as duas partes envolvidas. Se por um lado, a igreja católica consegue diminuir seu investimento para a realização da festa da Padroeira, por outro, os produtores dos grupos podem idealizar seus projetos, em particular aqueles conectados ao catolicismo, com total apoio de seus representantes na cidade. Eis porque Guedes (2003) faz a seguinte consideração: “os bois assumem a decoração da festa, garantem a redução das despesas, aumentam os lucros e, finalmente, todos os pecados são perdoados”. “Tudo é permitido, tudo é artístico, tudo é cultural, tudo é folclórico” (GUEDES, 2003, p. 53). Com efeito, o breve debate que realizamos nesta seção veio reafirmar algo que temos sublinhado ao longo deste estudo: é impossível entendermos o fenômeno do boi-bumbá parintinense sem levar em consideração o significado econômico que evoca.

3.4 FIGURA TÍPICA REGIONAL: A REINVENÇÃO DO COTIDIANO

Os temas tratados através das alegorias conhecidas como “Figura Típica Regional” dizem respeito à vivência, em sua atualidade e quotidianidade, do homem amazônico, enfatizando as práticas que este desenvolve no dia-a-dia, sobretudo, aquelas ligadas ao trabalho. Através desse mergulho no cotidiano, os produtores dos grupos buscam

trazer à tona personagens que, a seu ver, existem enquanto tipos comuns da região, como o vaqueiro, o seringueiro, o juteiro, o pescador (Figuras 63, 64 e 65). Este último, aliás, se inscreve como a figura mais explorada pelos profissionais dos departamentos de arte na idealização desta modalidade de alegoria, talvez, pelo fato dele melhor sintetizar o trabalhador amazonense, não necessariamente aquele que transita pelos grandes centros urbanos, mas o que participa efetivamente da realidade das comunidades ribeirinhas, a exemplo da própria cidade de Parintins, onde a pesca ainda persiste como uma das principais atividades econômicas.



Figura 63 – Alegoria retratando o pescador
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 64 – Alegoria retratando o estivador
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 65 – Alegoria retratando o seringueiro
Fotografia: Leandro Bentes (2009)

Se a intenção é lançar um olhar sobre os personagens, ou melhor, os trabalhadores que “representam” o Estado do Amazonas, nada mais natural do que retratá-los em momentos de laboração, demonstrando seu processo de trabalho e as técnicas e utensílios de que se utilizam. Por tais razões, a arena do bumbódromo é tomada por alegorias que se prestam a reproduzir as pescarias, a extração da seringa, as casas de farinha, o roçado, o trabalho na pecuária, com todos os elementos que lhe são pertinentes. Porém, a retratação da vida cotidiana que é feita dentro do espetáculo em muito se distancia daquela que o contextualiza. A real vida dos trabalhadores está submetida, muitas vezes, à exploração de sua mão-de-obra, que resulta em baixos salários e negligência de seus direitos. Já a vida reproduzida pelas alegorias tenta ser aquela em que não existem problemas ou conflitos. Seus protagonistas são sempre abordados a partir de uma perspectiva alegre pelos artistas, os quais fogem da retratação de pessoas dramáticas, fixadas na angústia e na indignação decorrente indiferença social, para configurar personagens, cujos rostos são marcados por vigorosos sorrisos, ainda que estejam simulando a execução de árduas tarefas. Tem-se, com isso, a mistificação da realidade, já que a amargura da vida do trabalhador amazonense é abstraída para que este seja lembrado a partir de seus aspectos mais valorosos. Em síntese, o trabalhador é transformado em herói, que desconhece o pessimismo.

Importa-nos mencionar que a utilização de alegorias que tratam criativamente do homem amazônico e sua relação com o mundo do trabalho contribui fortemente para a valorização do empenho e da dedicação que este deposita em cada atividade que desenvolve, ao mesmo tempo em que ressalta sua importância para o sistema econômico da região. Mais do que isso, esta prática permite que a capacidade comunicativa da festa seja ampliada, promovendo a sensibilização e o orgulho daquela parcela da sociedade que se ocupa de atividades próximas às que são exploradas no espaço cênico. Para esta, não somente o valor de sua mão-de-obra estaria sendo reconhecido, mas também o seu valor humano. Rodrigues (2006, p. 161) é um dos autores que defendem a idéia de que o Festival Folclórico promove a valorização do trabalhador local. Em sua opinião, “ao menos nos três dias de festival, o caboclo

(isolado nos rincões da floresta, esquecido pelo Estado e até mesmo discriminado em uma sociedade até então desconhecadora de suas raízes) torna-se figura central. No meio da brincadeira, ele é reverenciado como legítimo dono da festa”. O que é interessante é que essa visão das apresentações dos bumbás também é alimentada pelos próprios moradores de Parintins, a exemplo de Benedito Teixeira.

Eu acho que é muito positiva a forma como o boi coloca a Figura Típica Regional porque divulga o homem amazônico. Quem vem de fora não conhece a cultura, não conhece o trabalho, não conhece como é a vida aqui. E, naquele momento, praticamente mergulha nesse mundo. E não é uma forma de esconder o lado infeliz, não. Porque eles [os profissionais que idealizam as obras] conhecem o lado que é difícil da vida do interior. Eu vejo que não é uma forma de alienação. Eu vejo que é uma forma de conhecimento da cultura local. (TEIXEIRA, 2009)

O entrevistado tocou em uma questão que, a nosso ver, merece um comentário. O Festival Folclórico, como sugeriu, opera como um instrumento de mediação entre aqueles espectadores provenientes de outras localidades e a vida do homem amazônico, chegando a se tornar, em muitos casos, a principal via de acesso. Ocorre que as figuras de trabalhadores introduzidas na cênica em forma de alegorias, longe de mostrar a pluralidade do material humano existente na região amazônica, se comportam como o resultado de uma supressão dessa pluralidade, ou seja, os produtores dos bumbás elegem um determinado tipo físico, um modo de se vestir, de realizar as tarefas, compondo, assim, personagens altamente estereotipados que passam a funcionar como um retrato convincente do que o turista provavelmente encontraria em qualquer outro recôndito do Estado do Amazonas. Logo, parece-nos um tanto equivocado pensar o Festival Folclórico como um meio propício a um conhecimento da realidade de trabalho do homem amazônico. No máximo, poderíamos dizer que ele oferece uma abertura para um conhecimento parcial, já que as imagens ou, por assim dizer, os arquétipos vendidos aos consumidores são frutos de uma visão reducionista que praticamente obriga que tudo fique submerso numa totalidade uniformizada. Impera, portanto, o seu valor recreativo.

Ora, Canclini (1983, p. 87-88) já mencionara que “o típico é o resultado da abolição das diferenças, da subordinação a um tipo comum dos traços específicos de cada comunidade”, e que “o turista necessita desta simplificação do real porque ele não viaja como um investigador da realidade”. Agora fica fácil entender porque a modalidade de alegoria aqui examinada se chama “Figura Típica Regional”. Sua finalidade não é oferecer ao espectador o material humano da região amazônica tal como ele é e sim mostrá-lo como um todo compacto, no qual são diluídas as diferenças que de fato existem entre cada lugar. Para o consumo, essa estratégia de esconder o diferente é indispensável, pois permite que o turista, muitas vezes, dotado de tão pouco tempo para conhecer o lugar que está visitando, assimile e apreenda com certa rapidez os aspectos que “definem” sua realidade, no caso, aquela ligada ao universo do trabalho. Em síntese, é uma supressão do plural realizada essencialmente para satisfazer a curiosidade turística, estimulando, assim, o consumo.

Um detalhe a acrescentar acerca da retratação alegórica do homem amazonense em situações de trabalho é que tal tendência estabelece vínculos diretos com os apelos ecológicos, os quais, como dito, se tornaram uma das principais características da festa. São vínculos que, de tão estreitos, não podem ser descartados. Levando em consideração que uma das principais preocupações da sociedade atual, no que toca às questões ambientais, tem sido a exploração consciente dos recursos naturais, os profissionais dos departamentos de arte aproveitam a exibição de tais alegorias para falar da consciência ecológica daquelas pessoas que vivem diretamente dos recursos dispostos pela natureza. É um modo específico de ver e expressar a vivência do trabalhador, chamando a atenção dos espectadores para sua capacidade de retirar do meio ambiente somente o indispensável para sua sobrevivência. Cremos que a afirmação dessa integração do homem com a natureza é um posicionamento profundamente válido, já que, na última década, houve certa intensificação das notícias de desmatamento e queimadas na região para a ampliação dos campos de criação de gado e extração de madeira de alto valor comercial, envolvendo trabalhadores da própria região, o que tem incentivado a construção da imagem do homem amazônico como agente colaborador para a destruição de seu próprio ambiente de convivência. Os veículos que se ocupam da disseminação dessas informações, no entanto, não

revelam as reais razões que levam muitas pessoas da região a se envolverem com tais empreendimentos, ou ainda que aqueles que administram não são exatamente amazonenses, mas pessoas provenientes de outros Estados e, inclusive, de outros países, que se deslocam para a região, se aproveitam da situação de pobreza na qual muitos estão imersos para explorar indiscriminadamente sua mão-de-obra. Daí a importância que assume a colocação em cena de alegorias de trabalhadores, cujo sustento é disponibilizado pela natureza. Elas transmitem a idéia de que o amazonense sabe o quanto a natureza é importante para sua vida e que o equilíbrio do sistema que o envolve também depende de suas ações. Os efeitos dessas mensagens, com certeza, seriam mais intensos, se as ações das pessoas que as elaboram não tivessem determinadas a contradizê-las.

3.5 LENDA AMAZÔNICA: A MATERIALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO

Convencionou-se chamar de “Lenda Amazônica” aquelas alegorias baseadas no conjunto de lendas e mitos regionais, construído graças à interação de diversos grupos indígenas. A preferência pelo referido termo, ao invés de “Lenda Indígena”, parece-nos apropriada. Afinal, as comunidades urbanas, especialmente aquelas espalhadas pelo interior do Estado, também fazem uso das narrativas originadas no seio das aldeias indígenas, se constituindo, inclusive, como os principais responsáveis pela sua propagação e atualização, atualização que se dá exatamente no momento do relato, quando a estrutura e o significado que são próprios destas histórias se deixam contaminar pelas vivências e intenções do contador.

As lendas, como vínhamos dizendo, constituem a matéria-prima para a produção desta modalidade de alegoria. É, por isso, que nos deparamos com cenários monumentais, geralmente se apropriando das formas e das cores da floresta e dos rios, utilizados como palco para o desenvolvimento de histórias que misturam realidade e fantasia, protagonizadas por seres fantásticos, como o Matinguari, o Ipupiara, a Cobra-grande, o Boto, a Iara, entre outros (Figura 66, 67 e 68).



Figura 66 – Mapinguari
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 67 – Ipupiara
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)



Figura 68 – Cobra Grande
Fotografia: Marivaldo Bentes (2008)

Para adquirir os conteúdos necessários, os profissionais do Conselho e da Comissão de Arte se valem na atualidade de um verdadeiro manancial de fontes de pesquisa, o qual tem colaborado para que o trabalho de idealização não se estanque na reprodução monótona daquelas narrativas, digamos, mais populares. Este, aliás, é um dos aspectos que tornam a realidade inaugurada pelos núcleos de arte tão divergente da que se registra antes de sua criação. Como explica Rodrigues (2006),

Antes das pesquisas começarem a ser feitas, já havia representações de lendas amazônicas nos bumbás. Com base na tradição oral, os integrantes dos bois inseriram nas apresentações as histórias de seres fantásticos da selva contadas pelos pais e avós [...]. Porém, a partir da retirada do auto do boi, a disputa entre os artistas para apresentar novas lendas esgotou rapidamente o repertório assimilado de forma tradicional, levando as agremiações a recorrerem ao conhecimento produzido por antropólogos e indigenistas sobre as diversas etnias da região. Isso fez com que as informações saíssem gradativamente das prateleiras empoeiradas das bibliotecas universitárias e fossem utilizadas para fundamentar as apresentações dos bumbás. (RODRIGUES, 2006, p. 144-145)

O empenho dos profissionais dos departamentos de arte no desenvolvimento de pesquisas para fundamentar as obras artísticas novamente vem à tona em nosso debate, trazendo consigo os fatores que o condicionam. Porém, não estaríamos acrescentando nada de novo se disséssemos que essa prática se move à luz das exigências de renovação feitas pela disputa entre os bumbás e pelo consumo, ou ainda que seus resultados contribuem para a coerência dos elementos exibidos nas apresentações. Por isso, preferimos focar o reforço que a busca por materiais diversificados oferece à propagação das lendas e mitos indígenas, abrindo espaço para o conhecimento de narrativas que, até então, eram pouco exploradas pela comunidade amazonense em suas contações ou, como sugeriu Rodrigues (2006), se mantinham confinadas nas bibliotecas, onde eram visitados somente por aqueles que, por ventura, se sentissem atraídos pelo tema. Mas a relevância da proposta de descortinar através de alegorias o universo lendário e mitológico amazônico é bem maior do que isso: sua aplicação promove o encontro do público oriundo de outras regiões com o vasto repertório existente no Estado do Amazonas, permitindo-lhes apreciar as explicações

que os povos indígenas locais davam para questões vitais, a exemplo da morte, dos fenômenos da natureza, da origem do mundo e do homem, ao mesmo tempo em que trabalha para que o gosto pelo fantástico continue latente na vida das pessoas que entram em contato com a festa, especialmente da comunidade amazonense, a qual sempre se deixou envolver de modo natural pelas lendas e os mitos indígenas, mas que, atualmente, parece ter perdido a crença em histórias e seres encantados, exergando-os apenas como divertimento ou como vícios do passado que precisam ser superados. Com base nesse último aspecto, afirmamos que a festa de Garantido e Caprichoso é muito mais do que uma “forma moderna” de transmissão das narrativas originadas nas comunidades indígenas. Ela constitui um espaço no qual se processa a revitalização de valores que são essenciais para a existência humana.

Chama-nos atenção o fato de que os agentes dos departamentos de arte, embora respeitando o conteúdo semântico de tais narrativas, procuram dar-lhes um tratamento, por assim dizer, mais contemporâneo, aproximando-as, dentro do possível, dos discursos que impregnaram a festa em favor da preservação ambiental. Clarifiquemos nossa colocação: para a cultura indígena, os mitos representam muito mais do que recursos através dos quais buscam manter o encantamento do mundo. Segundo Mircea Eliade (1998), eles são personagens embutidos em relatos sagrados, que desempenham papéis exemplares e fornecem modelos para a conduta humana. Isso nos sugere que a constituição de um universo mitológico foi uma forma encontrada pelos povos indígenas de transmitir às gerações seguintes aqueles valores que acreditavam ser fundamentais para a vida humana. Esse caráter, digamos, educativo dos mitos não somente é explorado pelos profissionais dos departamentos de arte, como é canalizado para a difusão de sua política de conscientização em relação aos cuidados que o homem deve ter com o meio ambiente, numa tentativa de integrar ainda mais a arte com a problemática social. Tanto é verdade que as alegorias que trazem mensagens de cunho ecológico são sempre associadas a problemas que afetam a região amazônica na atualidade, como a extração de minério, a derrubada das árvores, entre outros. Essa tendência pode ser ilustrada através da alegoria apresentada pelo boi-bumbá Garantido, em 2006, que retratava o mito do Ipupiara:

Ipupiara é um ser gigantesco, misto de homem e peixe, que aparece quando os seres das águas são ameaçados por predadores. Para o caboclo ribeirinho, a pesca abusiva e predatória, com a matança indiscriminada de peixes sempre provoca a fúria do Ipupiara que, como protetor do equilíbrio do reino das águas, emerge virando as embarcações, encantando almas e levando-as para o fundo dos rios, aprisionando-os em um mundo submerso. (COMISSÃO DE ARTE, 2006, p. 32)

O teor da referida obra vem reforçar o que antes afirmávamos sobre a utilização dos mitos indígenas nas apresentações dos bumbás como elementos conscientizadores, pois o Ipupiara, personagem central da narrativa, é recorrido para ensinar aos consumidores da festa formas mais afetuosas de relacionamento do homem com o meio ambiente, orientando-os, nesse caso específico, quanto à necessidade de se extrair da natureza somente aqueles recursos necessários para a sobrevivência, uma questão que, como vimos, também define o conteúdo de outras modalidades de alegoria. A conclusão não poderia ser outra: as lendas e mitos (sínteses de histórias passadas de diferentes culturas) são readaptados a um novo lugar, a um novo contexto para responder às exigências e aos interesses daqueles que o dinamizam.

3.6 RITUAL INDÍGENA: A DESMISTIFICAÇÃO DO SAGRADO

A concepção das alegorias enquadradas no item “Ritual Indígena” considerado na atualidade o ápice das apresentações de Garantido e Caprichoso, encontra-se referenciada no conjunto de tradições ritualísticas das diversas comunidades indígenas existentes na região amazônica. Fala-se em conjunto porque os agentes do Conselho e da Comissão de Arte não se apropriam somente dos ritos de passagem através dos quais se atinge uma fase nova da vida, como o nascimento e a adolescência, mas também das ações de cura, da celebração das vitórias nas guerras, da consagração dos mistérios da vida e da morte, no caso dos rituais fúnebres.

Seja qual for o caráter do ritual representado pelas alegorias, seu desenvolvimento em cena é, invariavelmente, conduzido pela figura do Pajé que, conforme Biriba (2005, p.

201), “possui o poder de comunicar-se com as diversas potências sobrenaturais e seres não humanos”, sendo, portanto, o único em toda a aldeia autorizado pelos deuses para promover e dirigir tais acontecimentos (Figuras 69 e 70).



Figura 69 – Pajé do bumbá Garantido
Fotografia: Cacau Mangabeira
Fonte: Reprodução da revista Empório
Edição especial – Parintins (2006, p. 50)

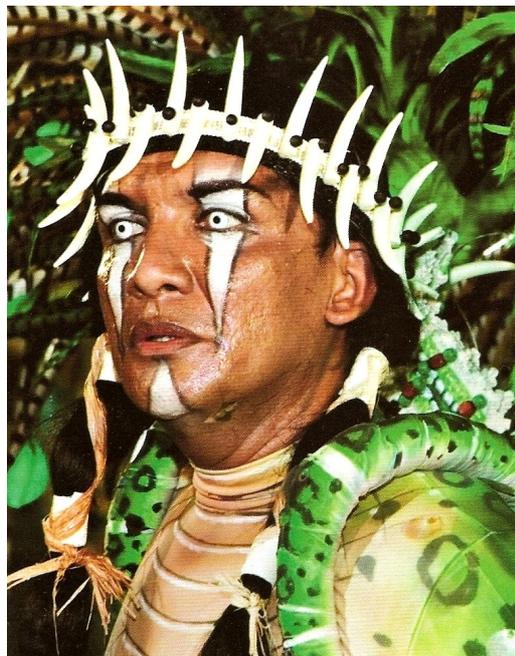


Figura 70 – Pajé do bumbá Caprichoso
Fotografia: Cacau Mangabeira
Fonte: Reprodução da revista Empório
Edição especial – Parintins (2006, p. 42)

A propósito, a ligação direta que existe entre o Pajé e o mundo do sobrenatural é um dos aspectos mais explorados na idealização das alegorias que contextualizam sua performance. Tanto é verdade que os agentes dos departamentos de arte geralmente prezam formas e cores que, quando associadas aos efeitos decorrentes do jogo de iluminação, conseguem criar no bumbódromo uma atmosfera que aspira ao misticismo. É como se desejassem transportar os espectadores para uma realidade muito próxima daquela experimentada pelas comunidades indígenas na ocasião da realização de suas cerimônias. De jard Vieira Filho (2003) fez a seguinte consideração sobre o diálogo travado entre o Pajé e as alegorias relacionadas aos rituais indígenas:

O pajé, no boi, vem representando algum personagem dentro de grande ritual previamente elaborado pelo Conselho ou Comissão de Arte. O tema, na maioria dos casos, retrata os diversos perigos que as tribos enfrentam para sobreviver no meio da floresta, as calamidades e catástrofes da natureza, ataques de animais ferozes e o assédio de monstros espirituais que simbolizam o mal. Do outro lado, vem o Pajé, com todos os poderes provenientes dos deuses, que salva com um toque de mágica as tribos, comanda a luta entre trevas e luzes e vence todos os males: doenças, feras, carestias e feitiços. Na teatralização da arena, ele nunca aparece com um feiticeiro do mal, mas, sempre como feiticeiro que combate o mal. (DEJARD VIERA FILHO, 2003, p. 70)

A formulação do autor é reveladora da perfeita harmonia entre a figura do Pajé e o conteúdo semântico desta vertente das obras alegóricas, demonstrando o quanto os produtores se encontram interessados em manter as características gerais dos ritos de que se apropriam. E o que é mais importante, revela o tratamento que é dado ao referido personagem indígena dentro das apresentações. Movidos pela proposta de elevação da auto-estima dos grupos indígenas e de valorização de sua cultura, os profissionais que estão à frente do espetáculo aproveitam o destaque que os rituais oferecem à figura do Pajé para reforçar, junto aos consumidores da festa, sua visão sobre o índio, se apegando, nesse caso específico, ao seu caráter pacificador. É uma atitude que ajuda a romper com a concepção reducionista e preconceituosa que, durante muito tempo, foi empregada nas abordagens e discussões relacionadas ao índio, permitindo a construção de uma nova imagem para ele, na qual termos, como indolente e selvagem, se encontram completamente ausentes. Em outra parte de seu estudo, Dejard Vieira Filho (2003) expõe um dado importante:

No cotidiano, o pajé simboliza a proteção das tribos, causa temor e admiração por sua capacidade de curar doenças, por sua sabedoria de indicar o melhor momento para caçar, pescar ou ir para uma guerra, por sua capacidade de prever calamidades, por seu poder de equilibrar homens e espíritos. No boi, o pajé chefia todas as tribos e, simbolicamente, se posiciona ao lado do homem amazônico na luta contra os males que podem afetá-lo, como doenças, seca, devastação da natureza, extinção de animais, fome e morte. O pajé é aquele que livra o povo dessas dificuldades e expulsa para sempre o gênio do mal. (DEJARD VIERA FILHO, 2003, p. 70)

O que disse o autor sobre os males combatidos pelo Pajé no plano cênico interessa diretamente ao nosso debate, pois deixa claro que as teatralizações dos rituais indígenas não estão imunes aos apelos em favor da preservação ambiental, estes que, como tentamos demonstrar, também permeiam a existência das demais modalidades de alegoria, muito embora suas mensagens apareçam de forma mais acentuada em umas obras, menos enfática em outras. Ao serem descontextualizados e introduzidos no âmbito do espetáculo, os atos cerimoniais indígenas assumem uma voz própria para falar das problemáticas ambientais, se valendo da magia que lhe é inerente para atingir de modo mais rápido a consciência dos consumidores. Sem dúvida, a palavra refuncionalização é a que melhor define esse movimento de adaptação dos rituais aos discursos que identificam a festa na atualidade, justamente porque reorganiza aquelas funções que lhe foram atribuídas em seus contextos de origem, acrescentando ao conjunto outras que, não raro, passam pelo externo das intenções dos grupos indígenas. O fato dos rituais também se encontrarem impregnados pelo pensamento preservacionista dos produtores dos grupos é uma prova cabal de que estes têm buscado esgotar todas as possibilidades que a temática ambiental oferece, transformando-a, inclusive, na linha que costura quase que todos os elementos utilizados na cênica.

Já que tocamos no tema da refuncionalização, é importante comentarmos que a apropriação dos rituais indígenas como material temático das alegorias, além de propiciar a alteração de suas estruturas formais para que, assim, se adaptem ao novo espaço, acaba comprometendo profundamente sua estrutura semântica, ou seja, os significados que carregam desde sua origem. Enquanto na vida indígena, as cerimônias ritualísticas assumem um caráter sagrado, no Festival Folclórico, estas passam a servir unicamente ao entretenimento, sendo teatralizadas na arena para deleite de pessoas que, em sua maioria, são alheios a essas tradições. Essa ressignificação sofrida pelos rituais, no entanto, independe dos interesses dos produtores dos grupos, ocorrendo livremente já no momento em que estes temas são escolhidos como possíveis fundamentos para as obras destinadas ao Festival Folclórico. Por tais motivos, não podemos confrontar o significado dos rituais dentro

das comunidades que os criaram e o significado que eles adquirem dentro da festa dos bumbás, esperando encontrar traços que os aproximem. O correto é examiná-los isoladamente, compreendendo o papel específico que desempenham em cada realidade de que participam, o que nos leva a concordar com Assayag (1995) quando faz a seguinte advertência:

Quem quiser documentar uma verdadeira dança de índio, não venha a Parintins em fins de junho. Arrume um 'motorzinho', um bom estoque de repelente, 'engrene' com a Funai ou com alguma missão religiosa e boa viagem. Vá até o alto Andirá assistir à festa da tucandeira dos Saterés, no mês de maio. Pode, também, chegar ao vale do rio Javari, na aldeia dos Mati (ou Matiã) [...]. Tudo isso é belo. Tem um significado muito forte, mas infelizmente nada disso acontece em Parintins, muito menos durante a quadra junina. (ASSAYAG, 1995, p. 29)

Ressaltemos que os produtores dos grupos não somente resignificam e refuncionalizam os papéis atribuídos pelos índios às suas danças cerimoniais, transformando-as em espetáculos exóticos a serem fotografados. Eles também se preocupam em desenvolver estratégias que impeçam a total diluição dos resíduos que aproximam esses eventos da vida indígena na qual estão enraizados. Prova disso são as explicações que acompanham a exibição dessas obras na arena, as quais possuem duas vias básicas de transmissão: o Apresentador, que as oferece oralmente a todos os presentes no bumbódromo, e os materiais descritivos, direcionados especificamente ao corpo de jurados para um melhor entendimento de seu conteúdo semântico. Todas as informações dispostas são adquiridas através das pesquisas etnológicas feitas pelos profissionais do Conselho e da Comissão de Arte e visam esclarecer aspectos importantes dos rituais retratados alegoricamente, como suas respectivas regiões de origem, os grupos indígenas que os utilizam como parte de suas tradições, além do sentido e da função que estes lhes atribuem. Como é possível perceber, os traços essenciais e distintivos dos rituais indígenas não se perdem totalmente durante o seu deslocamento das aldeias para os domínios da festa dos bumbás, sendo convocados exatamente no momento em que as alegorias que os incorporam entram em contato com os espectadores.

Achamos necessário mencionar que a tentativa de impedir que a explicação das obras se dissolva na sua exibição também evita a homogeneização dos rituais introduzidos nas apresentações. Tornemos mais clara nossa argumentação: durante o Festival Folclórico, os grupos de bumbás precisam oferecer para julgamento três alegorias baseadas nas tradições ritualísticas indígenas, ou seja, uma a cada noite de apresentação. Ocorre que o caráter espetacular de que se revestem estas danças, somado a outros fatores igualmente relevantes, estimula sua assimilação pelo público como um todo indiferenciado, pertencentes ao mesmo grupo indígena e detentoras do mesmo significado e finalidade. É justamente contra a formação desse tipo de pensamento que opera a idéia de pontilhar o desenvolvimento das apresentações com esclarecimentos sobre as obras expostas. Com o auxílio das informações fornecidas, os consumidores tornam-se capazes de reconhecer não somente os específicos que caracterizam os eventos abordados, mas também a forma particular com que cada grupo indígena celebra aquelas experiências que consideram marcantes da vida cotidiana e da própria formação humana. A explicação, portanto, permite que encontremos dentro da unicidade a distinção.

Agora que finalizamos o exame da nova base conceitual que sustenta a festa de Garantido e Caprichoso, gostaríamos de evidenciar como os novos materiais temáticos afetam o processo de idealização das obras. Para isso, analisaremos três projetos de alegorias, contemplando suas qualidades formais, plásticas e conceituais. O objetivo dessa análise, no entanto, não se encerra na revelação das mensagens que se pronunciam nas obras e suas conexões com os discursos que regem a produção artística em geral. Através dela, queremos provar que o desenho originado no cerne dos departamentos de arte é muito mais do que a representação de uma obra em potencial, se instituindo como uma realidade de valor artístico próprio, que parece nada aspirar fora de seus limites de expressão.

3.7 ALEGORIA “FORÇA DA NATUREZA”



Figura 71 – Mãe Natureza
Desenho para alegoria (2008)
Ilustrador: Emerson Brasil
Fonte: Acervo do Conselho de Artes

Executado sobre papel com lápis, o simples lápis tradicional, e aquarela, o desenho para a alegoria “Mãe Natureza” (Figura 71), realizado por Emerson Brasil, é um trabalho esteticamente ambicioso e rico em seu conteúdo. Seu alimento temático, como a própria denominação indica, é o meio ambiente. Por isso, nos deparamos com um mundo embebido pelo verde da floresta, livre de contaminação, onde figuras humanas, árvores, flores, cachoeiras, animais e outros pormenores extraídos da natureza se encontram em interação, definindo a dinâmica global. Os traços que delimitam e configuram estes elementos não são rápidos e imprecisos. Muito pelo

contrário, apesar de finíssimos, são firmes e seguros, nunca voltam atrás, nunca se refazem. Esse notável domínio das linhas, no entanto, tem pouco a ver com a idéia mistificadora de que o desenhador ¹⁷ já havia criado a obra dentro de si mesmo e que só precisava do lápis e do papel para exteriorizá-la. O que ocorre é que o presente projeto, assim como todos os demais exemplares que analisaremos, obedece a uma deliberação anterior, ou seja, ele surge como resultado de vários estudos preparatórios, cujas características foram sendo ajustadas de acordo com as discussões traçadas no ambiente em que foi desenvolvido. E não nos referimos somente a estudos das partes da futura alegoria, mas o estudo dessas mesmas partes dentro de uma unidade gráfica.

No caso presente, os elementos compositivos não se acham distribuídos ao acaso, como se, ao desenhador, bastasse sua capacidade de comunicar o tema da obra. A verdade é que tudo é causal e racionalmente elaborado. Todos os elementos estão cenograficamente montados no papel e com seu lugar definido, se instituindo como a expressão física de uma pesquisa e formulação intelectual, que, aliás, prezou por um planejamento equilibrado e regular. As relações simétricas são uma constante na estruturação dessa imagem, muito embora apuremos que as unidades situadas de um lado da composição não se mostram rigorosamente repetidas do outro lado, abrindo caminho para a variação. O que nos permite constatar a presença da simetria, então, é a justa correspondência entre os elementos situados em partes opostas e sua compatibilidade em termos de peso visual.

Merece um cuidado especial a forte e irresistível presença pictórica no desenho. Arrancadas da terra, da água, da flora e de outros detalhes da paisagem amazônica, as cores de caráter vibrante, verde, amarelo, azul, laranja, foram empregadas com bastante destreza, a fim de que pudessem intensificar as informações contidas nos elementos. O resultado dessa dedicação é claro: as cores, mais do que preencher as formas existentes, conseguem reforçar o clima bucólico plasmado pela composição,

¹⁷ Para Gomes (1996), a palavra *desenhador* é a mais apropriada para designar o sujeito que domina e aplica profissionalmente o Desenho. Por isso, algumas vezes, utilizaremos o referido termo em substituição à denominação *projetista*.

transmitindo um sentimento de encantamento. Já que estamos falando das interferências da matéria cromática na expressividade do desenho, devemos realçar que seu uso (prática corrente na instância da projeção) não deve ser visto como fruto de uma preocupação puramente estética de seu produtor, muito menos de um interesse em libertá-lo da condição de projeto ou esboço para torná-lo obra definitiva. O fato do projetista negar a forma depurada, o desenho expresso primordialmente por meio das linhas, demonstrado ambição por formas altamente coloridas, deve ser encarado como conseqüência da atual situação da produção artística, em que a concretização dos projetos se encontra longe das mãos de quem os elaborou. Nesse sentido, o investimento em desenhos com apurado refinamento cromático visa antecipar a configuração final do produto artístico, favorecendo, assim, a compatibilidade entre os resultados obtidos e os que foram desejados.

Passemos agora para o contexto visual. A figura humana inserida no eixo central da composição é o primeiro elemento no qual o fruidor se detém, sendo ainda o foco para o qual convergem todos os outros elementos do cenário. Tudo nos leva a crer que ela é a personificação da Mãe Natureza e, portanto, o elemento que responde pela maior parcela das mensagens da obra: as flores e folhagens que brotam de sua cabeça nos colocariam diante da questão da fertilidade; as asas multicoloridas originadas de suas costas aludiriam à liberdade que caracteriza a vida na floresta; ao mesmo tempo, a representação do planeta Terra que traz nas mãos, ou melhor, a forma como este elemento é conduzido, remontaria a idéias de equilíbrio e de amparo.

Todos os outros elementos que entraram na composição também ocupam sua função exata e possuem seu significado específico. Alguns, inclusive, apelam para o lado emocional do observador. Vejamos o caso das figuras do pescador e da criança, localizadas no primeiro plano. Enquanto a primeira parece falar através de seu gesto sobre a importância da exploração consciente dos recursos naturais, tocando na questão do desenvolvimento sustentável. A segunda, pretendendo também ser um modelo de conduta, se oferece para ensinar novas formas de relacionamento entre o

homem e os animais. Não é por acaso que a figura de um quelônio ¹⁸ foi escolhida para ilustrar essa relação. A preservação da espécie tem motivado várias comunidades ribeirinhas do Amazonas, inclusive, Parintins, a participar do projeto “Pé-de-pincha” ¹⁹, o qual visa assegurar o aumento da população de quelônios nos rios da região. São várias as etapas que caracterizam o projeto: capacitação de pessoas dentro de cada comunidade envolvida para identificação e proteção dos chamados locais de desova, coleta e transporte dos ovos dos ninhos para locais mais seguros, seu acompanhamento até o nascimento dos filhotes e, finalmente, a soltura dos novos quelônios nos rios. É justamente este último momento do processo que é retratado no desenho. Estendidas num gesto de doação, as mãos da criança ensaiam a entrega do pequeno animal ao seu habitat, transmitindo, com isso, o estado da consciência ecológica da comunidade local. A presença desse tipo de mensagem acaba filiando a citada obra a um dos veios que os produtores dos bumbás têm explorado com frequência e fecundidade: a preservação ambiental.

Não é difícil encontrarmos na composição outros elementos que também suscitam essa convivência harmoniosa entre o homem e o meio ambiente. Provas disso são as figuras de caráter híbrido, dispostas nas extremidades do primeiro plano, cujos traços tornam-nas complexas, mas sem esconder os elementos que lhes deram origem. Aliás, é esse hibridismo que serve de via de transmissão de sua carga semântica. A fusão de traços humanos e animais se impõe, em nossa opinião, como tradução do desejo dos produtores parintinenses de ver novamente o ser humano reunido, ou melhor, integrado à natureza, constituindo, com ela, uma unidade indivisível. Entretanto, a integração, de que falam as personagens, não parece estar associada à simples

¹⁸ “Animais cordados, répteis, de ordem *Chelonia*, terrestres e aquáticos. Tem o corpo encerrado num estojo ósseo formado por numerosos ossos dérmicos, maxilar revestido por um estojo ósseo córneo, como nas aves, e desprovido de dentes. São as tartarugas, os cágados e os jabutis”. (in: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira S.A. 2ª edição. 41ª impressão. 1986). No presente desenho, temos a representação de um tracajá (*Podocnemis unifilis*), conhecida como a tartaruga de água doce.

¹⁹ O projeto, implantado em 1999, é coordenado pelos estudantes e professores da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em parceria com o Ibama, instituições locais e aproximadamente 78 comunidades ribeirinhas. O “Pé-de-pincha” é assim denominado porque o rastro deixado pelas patas dos filhotes na areia durante seu deslocamento para a água lembra marcas de tampinhas de refrigerante, conhecidas na região como “pinchas”.

necessidade de sobrevivência do homem, mas também à sua conscientização dos laços que o unem a tudo que existe no ambiente natural circundante. Há ainda, na configuração das figuras citadas, aspectos extraídos da vegetação, os quais reforçam o ponto de vista esboçado. A cabeça coroada por folhagens, os braços transformados em galhos e a parte inferior de seu corpo em trocos tendem a exprimir os vínculos que mantém o ser humano conectado a terra, comentam sobre seu enraizamento.

Os demais elementos componentes do desenho, apesar de não terem recebido do projetista a mesma atenção e importância visual dispensada àqueles que analisamos, também asseguram a riqueza do conjunto e a eficácia da comunicação de suas mensagens. As formas animais inseridas nos galhos das árvores ou parcialmente escondidas em suas folhagens põem em evidência a biodiversidade da região amazônica que deve ser preservada. Já as personagens inseridas no centro das flores, de traços similares aos identificados na figura principal, parecem convidar o espectador para uma celebração à natureza.

3.4. ALEGORIA “O SERINGUEIRO”

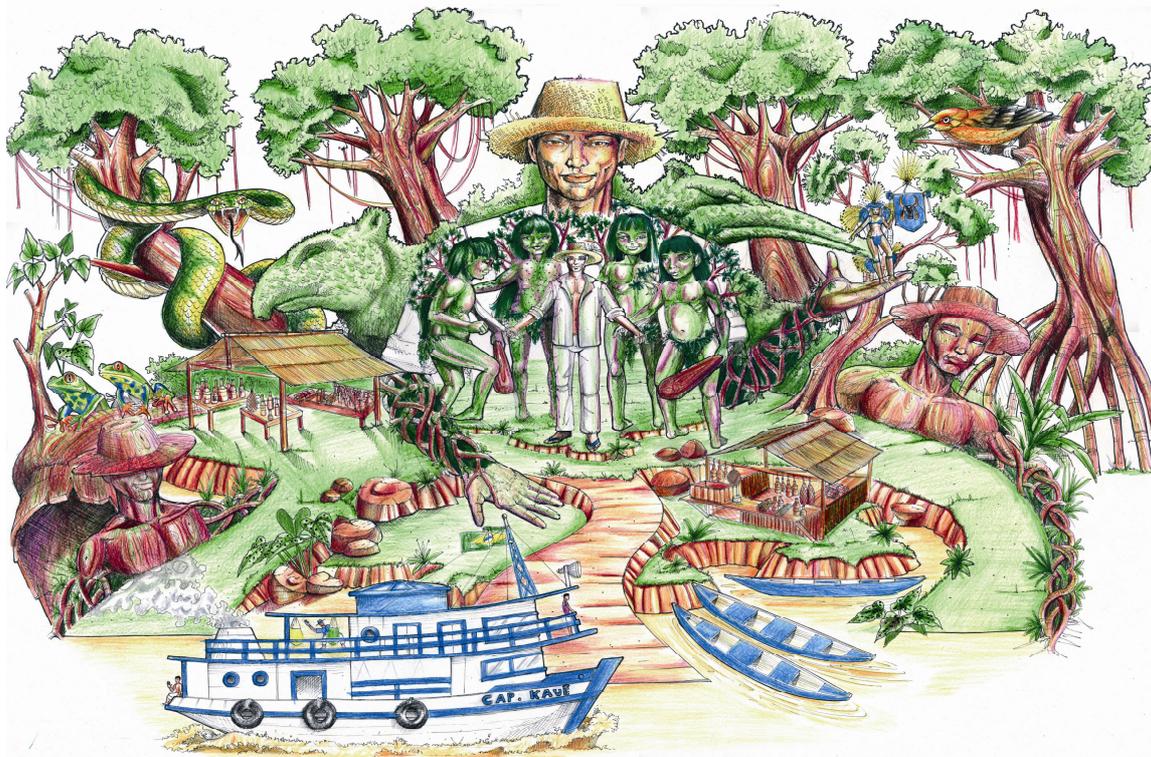


Figura 72 – O seringueiro
Desenho para alegoria (2008)
Ilustrador: Jairzinho Mendes
Fonte: Acervo do Conselho de Artes

Para o desenho da alegoria “O seringueiro” (Figura 72), realizado por Jairzinho Mendes, convergem duas bagagens substanciais: a vida do homem amazônico e, como não poderia deixar de ser, sua relação com a natureza. Sua riqueza e complexidade foram atingidas a partir da simplicidade. Bastou ao desenhador o homem, a casa e seus pertences, indícios de sua variada manufatura, que engloba a cestaria e a talha em madeira, um barco de recreio, canoas, pormenores da vida cotidiana captados em sua essencialidade. Bastou-lhe também um rio de águas barrentas e calmas, alguns animais e árvores para que a natureza se fizesse presente na obra. Esses elementos, traçados por meio de linhas que escondem na aparente

delicadeza sua extraordinária vitalidade, estão racionalmente organizados e interligados, operando a favor da regularidade e também do equilíbrio do planejamento. Mas o equilíbrio que percebemos nesse exemplar, não é o mesmo que identificamos no anterior. Ali, o equilíbrio estava associado à simetria, decorrente da correspondência entre os elementos situados em partes opostas e de sua compatibilidade em termos de peso visual. No presente projeto, o equilíbrio é obtido através das variações de elementos e posições, ou seja, das relações assimétricas, equivalendo, portanto, a um equilíbrio de compensação.

É preciso considerar a influência da perspectiva, a qual, a propósito, é fator de unificação dos projetos artísticos. Mas, para que apreciemos com justeza o seu papel neste e em todos os outros trabalhos que compõem nosso quadro de análise, devemos recordar a razão de sua existência. O projeto artístico, como anunciamos, tem a tarefa fundamental de antecipar as características de uma obra em potencial, no caso, uma alegoria, primeiramente, para os integrantes dos núcleos de arte e, em seguida, para aqueles que se ocuparão de sua concretização. A idéia é que os interesses do primeiro grupo e os resultados obtidos pelo segundo sejam harmonizados. Nesse sentido, a perspectiva não surge por simples capricho do desenhador, como se pretendesse criar efeitos que pudessem conferir maior valor ao seu trabalho, mas como fruto de uma necessidade de simulação da forma definitiva da alegoria (uma obra definida pela tridimensionalidade), viabilizando, assim, a identificação de suas partes (que, aliás, são construídas separadas umas das outras); a disposição de seus elementos no espaço (ditando o modo como os módulos deverão ser organizados na arena do bumbódromo, o espaço real onde a futura obra será exibida); as variações entre cada um destes em termos de dimensão (realçando as partes que, na visão dos profissionais dos departamentos de arte, mereceram uma posição de destaque); enfim, a apreensão do conjunto e toda sua riqueza de detalhes.

Retomando nosso comentário sobre o contexto visual, encontramos, entre cores frias e terrosas, marrons, verdes, azuis, inúmeros elementos de caráter constitutivo e ornamental interagindo à luz de relações hierárquicas, aqui determinadas pelos

diferentes valores que foram atribuídos a esses elementos tanto em termo de proporção como em termos de expressividade. Essa hierarquização é bastante provocativa para o espectador, servindo de orientação para o seu olhar, conduzindo-o a percorrer caminhos previamente estabelecidos, seja pelo próprio projetista, seja por outra pessoa que participou da produção do desenho. Mesmo não querendo abraçar tais relações como condutoras de nossa análise, parece-nos irresistível iniciá-la pela figura humana que se encontra no eixo central da composição, com parte do corpo negada à nossa atenção.

A figura que vemos é a de um homem, de posse de vestes brancas e, sob a cabeça, um gasto chapéu de palha. Os traços do rosto denotam sua condição de trabalhador, mas sem reforçar a idéia de uma pessoa sofrida ou mesmo amargurada. Embora as características formais do homem aqui representado nos levem a crer que se trata do mesmo que percebemos no projeto anterior, o próprio nome da alegoria indica suas diferenças. Aquele homem, um pescador, é o que mantém laços estreitos com o mundo das águas, tirando dele seu sustento ou tratando-o como via de transporte. Enquanto este, que atende pelo nome de seringueiro, está mais ligado à floresta, aos recursos que brotam da terra. Isso vem comprovar o que já afirmamos a respeito do gosto dos profissionais dos departamentos de arte pela pluralidade do material humano existente na região amazônica, gosto que justifica sua contínua exploração através das alegorias.

Ainda no eixo central vertical e à frente do elemento que acabamos de focar, vemos um conjunto de figuras, formado por outro mateiro, desta vez, recebendo um tratamento mais rigoroso, e quatro personagens mitológicos, conhecidos como curupiras que, segundo a crença indígena, são seres que protegem o equilíbrio ambiental. O desenho, portanto, torna-se palco de uma síntese de dois mundos aparentemente opostos: um real, concernente à vida do homem amazonense e, outro, imaginário, que diz respeito aos mistérios que envolvem seu ambiente de trabalho, no caso, a floresta. O termo síntese se mostra bastante apropriado, pois as divisões que separam as figuras consideradas “reais” daquelas traduzidas do imaginário deixam de

ser importantes ou mesmo identificáveis, quando olhamos a forte integração que existe entre elas e, sobretudo, sua relação com o espaço, não mais o espaço de onde provêm, mas sim o próprio espaço artístico do papel.

O detalhe da organização dos elementos acima descritos é significativo, pois opera como principal via de transmissão das mensagens contidas no trabalho. As quatro figuras mitológicas, situadas próximas ao homem de pé, foram distribuídas de modo que pudessem formar uma espécie de semicírculo ao redor dele. É irresistível perceber a associação desse movimento aos curupiras como um recurso usado para exprimir o caráter protetor da natureza, seu lado, por assim dizer, maternal. Tal proteção dispensada ao mateiro, no entanto, não é gratuita, mas resultante de suas próprias ações para com o ambiente que lhe serve de abrigo e garante seu sustento. Essa verdade também inunda os recônditos da composição, arrebatando aquela figura humana, de caráter central, cuja parte inferior do corpo nos é vedado conhecer. Um de seus braços, o direito precisamente, se mostra estendido sobre o chão, contornando sutilmente as personagens que se acham reunidas à sua frente. O significado que emerge dessa ação parece ser o mesmo que relacionamos à ação dos curupiras, ou seja, a proteção, uma idéia que é reforçada pela vestes brancas do seringueiro, as quais revelariam seu espírito pacificador. Nesse caso, seria pertinente falar de uma relação de reciprocidade: o homem protegeria a natureza e a natureza protegeria o homem.

Continuamos descobrindo o desenho e através desse movimento conseguimos identificar nas extremidades da composição outras duas figuras que também aludem ao mateiro, e de forma especial. A intenção, porém, não foi imprimir-lhes os mesmos padrões que marcam as figuras humanas anteriores e sim carregá-las com características tendentes a tornar mais explícito o nível de envolvimento do homem amazonense com a terra onde vive e trabalha. O resultado disso são personagens que, contempladas pelas mesmas cores aplicadas nos troncos das árvores e com o corpo relativamente encravado no solo, funcionam como parte da vegetação, uma extensão da paisagem. Essa solução inusitada é outro fator que aproxima o presente desenho

daquele que examinamos anteriormente, o qual também se valia de figuras híbridas, com traços apropriados da vegetação, para manifestar os estreitos vínculos do homem com a terra ou, retomando o que já foi dito, o seu enraizamento.

Uma última observação que fazemos é quanto ao modo de representação das formas animais. Ao serem transportados para o papel, os animais passaram por algumas mudanças, ganhando novas feições e, sobretudo, novas proporções. Mesmo conscientes da influência da primeira variante sobre a expressividade do trabalho, gostaríamos de deter nossa atenção na seguinte, a qual parece ter um significado mais amplo. Quando observamos formas animais com proporções tão exageradas, algumas, inclusive, maiores do que as casas de madeira que enriquecem a ambiência bucólica do desenho, percebemos que a mão do projetista foi orientada por dois impulsos: de um lado, o de transformá-las em protagonistas, torná-las tão importantes quanto às figuras que, de fato, são principais na composição, e, do outro, o de exprimir a grandeza e a imponência da floresta que veste o chão da região Amazônica. O resultado da combinação desses dois impulsos é a ampliação das possibilidades de valorização dos aspectos naturais da região amazônica através do espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A festa do boi-bumbá de Parintins mostrou-se um campo absolutamente privilegiado para se perceber a rapidez e a multiplicidade de modificações que são introduzidas nos modos de produção artística das festas populares, quando adaptadas aos hábitos estéticos e recreativos do turismo. Afinal, depois que os grupos Garantido e Caprichoso deixaram as ruas para realizar suas apresentações em quadras e, posteriormente, no bumbódromo, assumindo um caráter fortemente exclusivo e seletivo, um processo consistente e quase ininterrupto de mudanças na instância da feitura dos elementos cênicos passou a assinalar sua trajetória, compondo o estado da produção artística que vislumbramos na atualidade.

A suposição lançada na introdução deste trabalho, que considerava as mudanças examinadas como decorrentes de conflitos processados no interior da festa entre aqueles que se ocupavam da produção artística dos grupos e os que se dedicavam à sua administração, se revelou consistente. Com a instituição da disputa entre os bumbás, a classe artística se tornou muito mais independente dos dirigentes, chegando ao ponto de assumir totalmente os rumos da festa, selecionando os entretenimentos que seriam dispostos para julgamento. Tanta autonomia acabou mergulhando a arte parintinense num verdadeiro mar de experimentações, cuja agitação se dava através da combinação de idéias “importadas” com os elementos que eram próprios da festa, uma mistura de estilos que, aliás, parecia não chocar o público da época, mesmo quando estes se conservavam estranhos uns aos outros. É nesse delicado período, marcado pela empatia cada vez mais forte dos artistas por tudo o que era novo e, sobretudo, pelo deslocando de suas ações para fora do campo de controle e inferência dos dirigentes, que emergiram os conflitos de que falávamos a pouco. Enquanto o primeiro grupo defendia a interpenetração de idéias como forma de assegurar o êxito das apresentações, o segundo, se preocupava com a crise de identidade que a festa estava sofrendo, em virtude desse movimento, digamos, renovador. Assim, fica fácil entender por que enxergamos as alterações sofridas pelos modos de produção artística nas últimas décadas como conseqüências desses conflitos, ou melhor, desse

desencontro de interesses e opiniões. Os fatos que teceram essa rede de mudanças buscaram reorganizar o terreno artístico, transferindo novamente o tratamento das questões artísticas para as mãos dos dirigentes e direcionando o labor da classe artística para o cumprimento dos projetos. Talvez, se retomarmos os principais pontos levantados na presente pesquisa, poderemos tornar mais inteligível nossa alegação. Não estamos propondo aqui um resumo do percurso reflexivo que foi desenvolvido, mas uma nova leitura, uma nova interpretação dos dados, capaz de clarificar as conclusões a que chegamos.

É natural que iniciemos esta caminhada a partir do Conselho e da Comissão de Arte, segmentos que, além de prepararem terreno para todas as mudanças que se seguiram, representam um dos fenômenos mais graves e preñes de conseqüências do quadro que delineamos. À volta da sua criação foram registrados muitos questionamentos e polêmicas, fomentados pelos próprios artistas que, sendo detentores do poder de decisão a respeito do que deveria ser exibido no Festival Folclórico, temiam pelo golpe decisivo que sua autonomia de trabalho supostamente sofreria, golpe que, de fato, aconteceu, mas sem esterilizar sua livre iniciativa e autodeterminação. Havia também, na base de toda essa incompreensão, uma ausência ou mesmo uma insuficiência de conhecimento quanto à dimensão das implicações que a busca desenfreada por novidades podia gerar para a festa. Isto é, aqueles que se opuseram inicialmente aos departamentos de arte pareciam não saber que as inovações que estavam promovendo o desenvolvimento da festa também poderiam se tornar responsáveis pelo seu declínio, caso continuassem resguardas de limites. Apesar disso tudo, a proposta de separar tecnicamente as atividades conseguiu ser posta em prática, colocando de um lado os idealizadores dos projetos e, do outro, os chamados executores. Trata-se de uma mudança que, por si só, conseguiu desequilibrar as atitudes dos artistas frente às supostas necessidades de inovação, ao mesmo tempo em que aboliu daquelas autênticas fronteiras entre artistas e dirigentes, cuja existência propiciava o florescer de idéias díspares e totalmente diversas entre si. Essas, porém, não foram as únicas conseqüências.

A divisão técnica das atividades mudou completamente a relação dos artistas com seu trabalho. O artista que produzia sem o auxílio de outras pessoas, ou mesmo com assistência mínima, seguindo regras e princípios auto-impostos e temas livremente escolhidos, compreendia facilmente o seu trabalho, pois em cada fase da feitura das obras havia sua interferência. Existia, com efeito, uma estreita afinidade entre o pensar a obra e o momento de sua concretização. A formação de um grupo para administrar as questões artísticas inaugurou uma realidade totalmente oposta: aqueles que sempre tiveram acesso a uma compreensão global do processo de produção das obras teriam, agora, que se contentar com a noção de suas respectivas atividades e das atividades desenvolvidas por outros dentro de seu campo de atuação. É bem verdade que os profissionais de um determinado setor conseguem se interar da dinâmica do trabalho realizado em outros setores, mas o conhecimento construído permanece parcial.

Vejamos o caso do artista que consegue ingressar no quadro dos departamentos de arte, onde deverá empregar suas aptidões na representação gráfica das obras. Ainda que participe do cotidiano das demais unidades de produção, como observador do andamento do trabalho ou mesmo como líder de alguma equipe, ele estará longe de captar tudo o que se passa com a concretização dos projetos que ajudou a elaborar, sobretudo, porque a complexidade da produção exige que as obras sejam feitas em “pedaços”, com o auxílio de diversos profissionais. A própria situação em que muitas unidades se encontram obstaculiza essa compreensão do processo. Aquelas fundadas em pontos comerciais, por exemplo, dificilmente são acessadas pelos artistas e também pelos demais agentes dos departamentos de arte, os quais concentram suas atenções nas atividades dos galpões principais. A razão disso está na existência das Diretorias de Coordenação, formadas por pessoas contratadas especificamente para realizar esse tipo de acompanhamento. Nota-se, que tudo parece concorrer para que a totalidade da produção escape das mãos do artista/projetista, para que fique alheio a certos aspectos que animam o processo e que estão espalhados ao longo de seu desenvolvimento, como as tendências que se cruzam com o acidental, causando possíveis, mas não drásticas, modificações de rumo, as interessantes descobertas diante do imprevisto, etc. Sem esse entendimento, digamos, integral do que acontece

quando os projetos atravessam os domínios dos executores, o projetista acaba se comportando apenas como iniciador do processo, não aquele iniciador sem controle sobre os desdobramentos possíveis das propostas, mas o que vê o produto final como algo exterior a ele.

Sem dúvida, são os artistas atuantes nas unidades de produção que sentem de maneira mais intensa a perda da compreensão de seu trabalho. Como se não bastasse terem sido privados das fases iniciais do processo, estes profissionais ainda enfrentam a segmentação das atividades, cuja difusão tornou cada vez mais distante a oportunidade de realizarem tarefas mais globais, recondicionando seu labor para detalhes específicos da obra, partes que, quando associadas, fazem emergir o todo. Se por um lado, a prática de fragmentação da produção afeta positivamente o rendimento do trabalho, abrindo caminho para que várias pessoas participem da construção de uma mesma obra, por outro, tende a vedar a descoberta da continuidade do processo, já que as atividades são realizadas ao mesmo tempo e, em alguns casos, isoladas umas das outras. Evidentemente, como dissemos a pouco, os profissionais são capazes de tomar conhecimento da dinâmica do trabalho desenvolvido fora de seu campo de atuação, verificando, assim, os materiais utilizados, as técnicas aplicadas, as formas de organização das equipes, o estado de feitura das obras, etc. Porém, esse conhecimento jamais será suficiente para uma apreensão do processo em sua totalidade.

Creemos que a decisão mais acertada, surgida no calor da criação de Conselho e da Comissão de Arte, foi a de condicionar a produção artística em geral ao que se convencionou chamar de tema central. Toda e qualquer nova idéia passou a ser pensada dentro de um círculo temático determinado que, apesar de sua amplitude, compreendia somente os aspectos culturais do Estado do Amazonas. Essa resolução foi importante por várias razões: primeiro, porque deu impulso à construção de uma imagem mais regional para a festa, com traços que dialogavam com a cultura da região Norte e não mais com aquela que lhe deu origem, no caso, a nordestina. Segundo, porque conseguiu conter a inundação de experiências artísticas baseadas na imitação.

E, finalmente, porque promoveu um equilíbrio entre os conteúdos trabalhados pelos bumbás. Parece-nos importante esclarecer esse último ponto. Antes da proposta de selecionar anualmente um tema central, era praticamente impossível estabelecer critérios para a avaliação das apresentações. Enquanto um determinado grupo convocava para a arena toureiros e bonecos semelhantes aos do carnaval de Olinda, outro, se valia de *Misses* e alegorias para tentar conquistar o título de campeão. Tais desníveis acabavam envolvendo com questionamentos o resultado do Festival Folclórico, que não obedecia outro aspecto avaliativo senão o impacto causado pelas obras no plano da recepção. A estratégia de transformar as apresentações dos bumbás em espetáculos temáticos mudou isso, arrastando os produtores para um campo conceitual específico e ampliando as possibilidades de afinidade entre as informações empregadas no fundamento de suas propostas. A construção de um quadro de itens para julgamento foi uma consequência, tornando os aspectos técnicos e semânticos das obras exibidas tão fundamentais na avaliação quanto os efeitos visuais.

Quando dissemos a pouco que a produção artística em geral se encontra atualmente condicionada ao tema central e que toda e qualquer nova idéia deve ser pensada dentro de um círculo temático determinado, não estávamos exagerando. Afinal, a coerência entre os pormenores das apresentações tem sido pauta freqüente nas discussões promovidas no cerne dos departamentos de arte, a fim de que não sejam cometidos os mesmos erros registrados nos períodos anteriores. Uma manifestação clara dessa preocupação é a forma de relacionamento dos agentes do Conselho e da Comissão de Arte e os compositores de toadas. Pelo fato de se encontrarem, em sua maioria, desprovidos de contratos com as associações, estes profissionais podem oferecer seus trabalhos a qualquer grupo, de acordo com seu interesse pessoal. Existem casos, inclusive, de autores, como Geandro Pantoja, Júnior Paiva e Rosinaldo Carneiro, que se empenham anualmente na formulação de um conjunto de músicas, com o intuito de comercializá-las com ambas as associações. Com base nisso, os profissionais dos núcleos de arte começaram a informar previamente os compositores quanto ao tema escolhido, acreditando, talvez, na possibilidade de prevenir a produção em larga escala de toadas incompatíveis com seus objetivos. Essa prática, a nosso ver,

também recobre um outro interesse: o de incluir nos domínios de inerência dos departamentos de arte as atividades relacionadas à música, ou seja, aquelas que sempre foram desenvolvidas numa direção que era dada pelo próprio compositor.

Queremos agora encarar outro quesito ligado à produção artística: a ampliação das unidades de feitura dos elementos cênicos. Esse, sem dúvida, é um fato que clarifica os efeitos da espetacularização da festa sobre a produção artística, pois as primeiras iniciativas surgiram exatamente no momento em que os grupos alcançaram seu ponto máximo de ostentação, expresso na quantidade de seus brincantes e nas dimensões de suas alegorias. Mas as motivações que levaram a um investimento maciçamente orientado na infra-estrutura não se encerram na tentativa de acompanhar o crescimento da festa. A necessidade de controle das atividades artísticas, ou pelo menos um parcela considerável delas, também se encontra na raiz dessa mudança. A maior prova disso é que tanto o Conselho de Artes, do Caprichoso, quanto a Comissão de Arte, do Garantido, foram estrategicamente instalados nos domínios dos novos ambientes de trabalho. Desse modo, os profissionais responsáveis pelo planejamento podem se manter informados a respeito de como seus subordinados dão continuidade ao processo.

À primeira vista, a aquisição dos galpões parece ter resolvido todos os problemas referentes às condições de trabalho: os espaços foram divididos em setores e distribuídos de acordo com a complexidade da obra a ser construída; grande parte dos artistas e auxiliares contratados para dar movimento à produção das fantasias, adereços e alegorias pôde ser acomodada em seu interior; peças que dependem de costura e/ou bordado passaram a ser encaminhadas para um setor específico, cuja dinâmica se deve fundamentalmente à interferência da mão-de-obra feminina, etc. Entretanto, o que os dirigentes não esperavam é que o desenvolvimento contínuo e ininterrupto do Festival Folclórico colocasse em risco a atual proposta. Há algum tempo, a imprensa local vem divulgando notas sobre as intenções dos organizadores do evento de duplicar as dimensões do bumbódromo, espaço onde ocorrem as apresentações de Garantido e Caprichoso. A justificativa seria o aumento da massa de

público e a própria incapacidade das arquibancadas suportarem essa nova demanda, fatores que concorrem para que muitas pessoas permaneçam involuntariamente fora do bumbódromo durante as apresentações, tendo que se contentar com as imagens exibidas pelos telões, colocados em áreas próximas. Para que se perceba o quanto o referido projeto é ambicioso, basta considerarmos o fato de que a área que servirá para sua efetivação é equivalente a dois quarteirões ²⁰. Ainda que prevaleça o objetivo de acomodar e dar tratamento adequado aos consumidores, o produto também deverá sofrer modificações, pois não existe a menor possibilidade de deixar intacta a área de apresentações em meio a toda essa reestruturação. Caso isso ocorra, o que parece inevitável, novas condições de trabalho deverão ser pensadas e, por conseguinte, desenvolvidas, promovendo, assim, uma nova série de modificações que poderão ser incluídas em um novo debate.

Cabe aqui um comentário de caráter geral em relação às variações introduzidas nas características de trabalho daqueles que atuam nos galpões, especificamente sobre a importância das restrições postas no acesso aos espaços onde as obras artísticas são construídas. O que não esclarecemos no curso do presente trabalho é que, em função do acirramento das disputas, pessoas ligadas aos grupos ou simplesmente contratadas para o serviço passaram a realizar sabotagens durante as apresentações do rival. Para comprometê-las, valia toda a sorte de práticas, como danificar os mecanismos das alegorias para que os movimentos planejados não pudessem ser atingidos ou ainda cortar os fios de aparelhagem de som para que os jurados ficassem impossibilitados de ouvir os comentários feitos pelo apresentador sobre as obras exibidas. Em parte, esses problemas eram provocados pelo livre acesso que as pessoas possuíam ao campo de trabalho dos artistas, o que lhes permitia tomar conhecimento dos entretenimentos que seriam utilizados nas apresentações. É, nesse sentido, que as restrições no fluxo de pessoas nos galpões assumem relevância. Elas não somente limitaram a quantidade de freqüentadores, afastando curiosos e profissionais da imprensa, como tiveram

²⁰ A informação é baseada nas negociações feitas entre os idealizadores do projeto e proprietários de residências que se encontram nas proximidades do bumbódromo, o qual, conforme dissemos, foi construído no centro de Parintins. As unidades vendidas, somadas àquelas que estão sob negociação, ocupam exatamente dois quarteirões.

forças suficientes para frear as práticas que iam de encontro à idéia do confronto entre Garantido e Caprichoso como uma competição justa. Esse repensar das atitudes sinaliza o nível de profissionalismo a que chegaram os produtores parintinenses, os quais dispensaram as improvisações e os jogos depreciativos para tratar com seriedade a festa que há muito deixou de ser brincadeira.

Passemos agora para as mudanças ocorridas na base conceitual, mas sem a intenção de repetir o que dissemos a respeito de sua influência sobre o deslocamento do bumba-meu-boi tradicional como centro de interesse dos produtores locais e a impregnação da festa por características mais regionais. Talvez, seja mais útil focar o caráter concentrado, preciso e sólido do novo repertório temático. A rapidez com que se processou a assimilação do Festival Folclórico pelo capitalismo a partir do começo da década de 1990, atraindo a atenção de grandes empresas, como Telemar e Coca-Cola, dava a entender que a proposta de restringir a produção artística ao tratamento da cultura indígena, do cotidiano do homem amazônico e das temáticas de cunho ecológico teria uma vida relativamente curta, sendo aos poucos substituída por outra que deixasse expressa sua condição de produto mercadológico. Nesse sentido, os produtores dos bumbás passariam a consentir que pessoas e instituições responsáveis pelo financiamento de seus projetos fossem referenciadas através de alegorias e letras de toadas, seguindo o mesmo caminho trilhado por produtores de outros espetáculos culturais da contemporaneidade, como as Escolas de Samba paulistas e cariocas, onde comumente os investidores são convertidos em temas de samba-enredo, condicionando o desenvolvimento de todos os detalhes dos desfiles. O que verificamos, no entanto, é que, embora os bumbás de Parintins possuam um forte vínculo com o capitalismo, devendo a ele a sua sobrevivência, existem em seu interior focos vivos e influentes de resistência contra a utilização das produções artísticas como veículos de propaganda dos grupos que as custodiam. Qualquer idéia alusiva a tais financiadores se mantém circunscrita aos materiais publicitários produzidos para divulgar o evento, como camisetas e revistas, e àqueles aplicados na decoração da cidade e do bumbódromo, a exemplo de cartazes e *outdoors*. Esse esforço demonstrado pelos produtores parintinenses em se manter fiéis a uma linha de

produção artística voltada para a promoção da cultura da região Norte confirma que estes recebem influências externas, mas também reagem sobre elas, evitando ser contaminados por interesses que o desvirtuem de seus objetivos. O mais interessante é que tal comportamento imprime no Festival Folclórico uma marca que vai diferenciá-lo sempre que o compararem a outros eventos que também andam de braços dados com o capitalismo.

A formação de uma visão crítica acerca dos temas indígenas e ecológicos é outra questão que merece ser retomada nesta seção conclusiva. Como dissemos, a ação dos meios de comunicação de massa, aliada a outras circunstâncias pressionantes, fizeram com que a denúncia dos problemas relacionados aos grupos indígenas e ao meio ambiente passasse a estar sutil e claramente evidente na produção artística. Aliás, nenhum outro evento de proporções semelhantes ao Festival Folclórico se mostra na atualidade tão presente na acusação e no tratamento dessas questões. Mas o que queremos destacar é que os produtores parintinenses não se agarram à imagem de profissionais militantes gratuitamente, como se a intenção maior fosse o emprego de uma perspectiva utilitária para a festa que realizam, transformando-a num espelho através do qual os problemas mais íntimos da realidade em que vivem poderiam ser revelados. Acreditamos que a mudança no tratamento dado aos temas ecológicos e indígenas também foi animada pelo consumo, ou seja, aqueles que a promoveram acreditavam que poderiam ampliar o prestígio e o reconhecimento do Festival Folclórico junto ao público, à mídia, à crítica especializada, aos financiadores e, sobretudo, àquelas organizações comprometidas com tais causas. E isso, de fato, aconteceu. Ao abraçarem os referidos temas, os produtores passaram a interagir efetivamente com o resto do mundo, o que não ocorria, é claro, quando a produção artística era delimitada pela cultura nordestina. Como resultado, o Festival Folclórico se tornou centro de atenções de críticos e meios de comunicação de massa, que trabalharam juntos para que sua circulação como notícia e grande parte dos comentários originados no plano da recepção estivessem diretamente vinculados à sua nova função. Os investimentos também foram positivamente afetados, trazendo para o círculo de negócios das associações aquelas pessoas e empresas que, sob o pretexto

de deixar expresso seu desejo de militância, elevaram os recursos destinados à concretização dos projetos. Como se vê, a idéia de universalizar as problemáticas que afetam a região amazônica e sua população está longe de ser uma escolha arbitrária e ingênua, se impondo como uma estratégia de provocar a identificação dos interesses dos produtores locais com os interesses que circulavam para além dos limites de Parintins, conferindo, assim, validade mundial a uma arte que é pensada e comercializada como regional.

Vale a pena dar uma outra tonalidade ao assunto das contradições que permeiam a existência do Festival Folclórico. Quando o referido tema emergiu pela primeira vez em nosso estudo, buscamos demonstrar que, embora os produtores dos bumbás pretendessem atuar sob uma bandeira de luta social, clamando pela preservação do meio ambiente, suas próprias atitudes se encarregavam (e ainda se encarregam) de contradizê-los. Citamos, para exemplificar nossa afirmação, o caso do lixo que altera a paisagem urbana de Parintins antes e depois da realização da festa, fruto do trabalho desenvolvido nos galpões e demais unidades de produção e do abandono das obras alegóricas na área externa do bumbódromo após sua exibição. Apesar de tudo isso, o Festival Folclórico não deve ser visto como um campo que se define pelas contradições. Determinadas atitudes parecem anunciar uma lenta caminhada em direção ao ajuste da prática ao discurso, a exemplo do reaproveitamento dos materiais. Ao contrário do que ocorria até a década passada, quando poucos eram os recursos resgatados de antigas obras para a construção de novas, a prática de reutilização tornou-se algo cada vez mais comum no interior de ambos os grupos de bumbás, sendo direcionada especialmente para aqueles materiais que apresentam maiores dificuldades de desintegração, como isopor e ferragens. É claro que esta não deixa de ser uma forma de evitar que a cada edição do evento novos investimentos sejam realizados na compra destes materiais, os quais, a propósito, não oferecem qualquer prejuízo ao resultado final dos trabalhos em que são empregados. De todo modo, preferimos acreditar que, na base dessa mudança de conduta encontra-se o desenvolvimento de uma nova consciência dos dirigentes dos grupos em relação à gravidade dos problemas gerados pela festa que produzem. Caso aceitemos a validade

do último argumento, poderemos falar de um repensar das ações junto a um pensamento verdadeiramente crítico ou ainda uma tentativa de evitar que as mensagens que ecoam do interior da festa continuem soando tão artificiais.

No curso do presente estudo, especialmente no segundo e terceiro capítulos, buscamos refletir sobre os diversos acontecimentos que marcaram a complicada trajetória da produção artística dos grupos Garantido e Caprichoso após sua absorção pelo Festival Folclórico e que acabaram criando aquela fratura existente entre as formas de trabalho registradas antes e depois dessa intercomunicação. Destacamos, por exemplo, a criação dos departamentos de arte, a proletarização da classe artística, a compra dos galpões, a transferência dos produtores para os novos espaços, fatos que surgiram atrelados uns aos outros, reagindo sobre outras partes da produção e preparando, assim, novas transformações. Apesar de todas essas conexões, determinadas variações foram examinadas isoladamente, pois acreditávamos que estas dificilmente seriam entendidas em toda sua plenitude, caso fixássemos nosso olhar sobre a somatória dos eventos ou seu resultado. Desse modo, cada página escrita representa uma parcela dos esforços que fizemos para oferecer uma compreensão global das diversas mudanças sofridas pela instância da produção artística nos últimos quarenta anos.

Temos certeza de que determinadas questões, talvez, áreas importantes do tema em foco, tenham ficado ausentes de nossa análise. Afinal, problemas dessa natureza são quase inevitáveis em qualquer pesquisa que pretende enveredar por campos tão amplos. cremos, no entanto, que a possível ausência de dados não é capaz de diminuir o valor das informações que aqui expomos, informações que, aliás, cumpriram o objetivo que motivou a realização desta pesquisa, no caso, analisar as correlações estabelecidas entre a transformação do festa do boi-bumbá de Parintins em espetáculo de entretenimento e as mudanças em seus modos de produção artística.

REFERÊNCIAS

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

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade / Roger Bastide* ; tradução de Gilda de Mello e Souza. – 3 ed. – São Paulo; Ed. Nacional, 1979.

BECKER, Howard S. *Arte e Sociedade. Ensaio de Sociologia da Arte*. Organização de Gilberto Velho. Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1977.

BIRIBA, Ricardo Barreto. *Parintins cidade ritual: boi-bumbá, performance e espetacularidade*. 2005. 385 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. *et al. Cultura Visual: imagem da cidade e corpo político / Universidade Federal da Bahia, escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Ano 1, n. 1 v 11.: 295 il.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. Editora Ática. 3ª edição. Série Fundamentos. São Paulo. 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. Editora Cultrix. São Paulo. s.d.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1983.

CAVALCANTI, Maria Laura. *O julgamento e seus impasses*. Revista Parintins Cultura e Folclore. Revista do XXXVII Festival Folclórico de Parintins. Rio de Janeiro, nº 3, p. 102, jun. 2002.

COMISSÃO DE ARTE. *Amazônia viva*. Revista oficial da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Gráfica Ziló. Manaus. 2001.

COMISSÃO DE ARTE. *A Grande Maloca*. Revista oficial da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Gráfica Ziló. Manaus. 2006.

CONSELHO DE ARTES. *Amazônia: terra do folclore; fonte de vida*. Revista oficial da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso. Gráfica Ziló. Manaus. 2004.

CONSELHO DE ARTES. *O Boi de Parintins*. Revista oficial da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso. Gráfica Ziló. Manaus. 2007.

COSTA, Cristina. *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico* / Cristina Costa – 2 ed. reform. – São Paulo: Moderna, 2004.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DA MATTA, Roberto *et al.* *Arte e Linguagem*. Editora Vozes Ltda. Petrópolis. 1973. 141 p. ilustr. 21 cm. (Epistemologia do pensamento contemporâneo, 5)

_____. *O que faz o Brasil, Brasil?* – 12ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco.

DANTAS, Gerson Severo de Oliveira. *O boi-bumbá de Parintins como Fenômeno da Comunicação de Massa: um estudo da recepção das mensagens ecológicas veiculadas por Garantido e Caprichoso no Festival de Parintins de 2002*. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura da Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras. Manaus: Ufam, 2003.

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

DEJARD VIEIRA FILHO, Raimundo. *Bumbás de Parintins: Tradição e Mudança Cultural*. Manaus/AM. Universidade Federal do Amazonas. 2003.

DEJARD VIEIRA FILHO, Raimundo *et al.* *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós Graduação em Natureza e Cultura Amazônica da Universidade do Amazonas. Ano II, nº 2: Edição especial – Manaus: ed. Valer, 2002.

DÉMONTEVERDE, Lindolfo; MONTEVERDE, João Batista. *Boi Garantido de Lindolfo*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas / Editora da Universidade Federal do Amazonas. 2003.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. Tradução de Antônio Teles. Forense. Rio de Janeiro. – São Paulo. 1970. Primeira Edição.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira S.A. 2ª edição. Revista e aumentada. 41ª impressão. 1986.

FIGURELLI, Roberto Caparelli. *Estética e Crítica / Roberto Figurelli*. – Curitiba. Ed. UFPR, 2007. 256 p. – (Pesquisa; n. 116)

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Economia da cultura: reflexões sobre as indústrias culturais no Brasil*. Brasília, Instituto de Promoção Cultural/Secretaria de Apoio à Produção Cultural – Ministério da Cultura, 1988.

FRIEDMANN, Georges. *O trabalho em migalhas. Especialização e Lazeres*. Editora Perspectiva. Coleção Debates. São Paulo. 1983.

GERRTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, RJ: LTC – Livros Técnicos e Científicos. Editora S.A., 1989.

GULLAR, Ferreira. *Sobre Arte*. Avenir Editora Ltda. Rio de Janeiro. 1984.

GUEDES, Fátima. *A saga do Boi-bumbá em Preto e Branco*. Manaus: Ufam, 2002. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2002.

_____. *Ensaio de Rebeldia*. Poesias e crônicas. Parintins. Editora A Ilha. 2ª edição. 2002.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade*. Tradução de Maria Margarida Morgado. Lisboa. Editora Presença, 1952.

KOVÁCS, Ilona. *Novas formas de organização do trabalho e autonomia no trabalho*. Sociologia, problemas e práticas. nº 52. 2006.

LIMA, Salete. *Penas no bumbódromo nunca mais*. JORNAL DO COMÉRCIO. Estudos & Pesquisas. Parintins. Jun. 1989. Nova Comunicação e Marketing Ltda. Nº 01. p. 13.

_____. *Toadas, bandeiras, gritos e cores: é festa em Parintins*. JORNAL DO COMÉRCIO. Estudos & Pesquisas. Parintins. Jun. 1989. Nova Comunicação e Marketing Ltda. Nº 01. p. 08.

LOUREIRO, João Paes *et al.* *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós Graduação em Natureza e Cultura Amazônica da Universidade do Amazonas. Ano II, nº 2: Edição especial – Manaus: ed. Valer, 2002.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista, um diálogo possível*. 4ª ed. Editora Ática : São Paulo, 2001. (Série princípios)

MENEGHINNE, Elaine. *No curral, boi não se deixa ferrar*. JORNAL DO COMÉRCIO. Estudos & Pesquisas. Parintins. Jun. 1989. Nova Comunicação e Marketing Ltda. Nº 01. p. 10.

_____. *Bumbá tem estrutura de Escola de Samba*. JORNAL DO COMÉRCIO. Estudos & Pesquisas. Parintins. Jun. 1989. Nova Comunicação e Marketing Ltda., nº 01, p. 10.

MENEZES, Débora. *Parintins: ecológico, histórico e cultural*. Guia Turístico. Empresa das Artes. São Paulo. 2007. Primeira edição.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. 23. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

MORIN, Edgard. *Culturas de massas no século XX: neurose* / Edgard Morin: tradução de Maura Ribeiro Sardinha – 9. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2005. 208p. – (O espírito do tempo: 1)

MUELLER, Robert E. *Comunicação de massas e o poder da criação*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro. Editora Lidador, 1965.

_____. *Mundialização e Cultura* / Renato Ortiz. -- São Paulo : Brasiliense, 1998.

NOGUEIRA, Wilson. *Festival de Parintins atrai 80 mil turistas*. A Crítica, Manaus, 29 jun. 1993. Seção Cidade, p. 05.

PARINTINS. Lei nº 152/77 – PGPMP, de 09 de janeiro de 1977. *Oficializa o Festival Folclórico de Parintins, e dá outras providências*. Lex: coletânea de legislação e jurisprudência, Poder Legislativo, Parintins, AM.

PARINTINS. Lei nº 002/2005 – PGPMP, de 11 de janeiro de 2005. *Autoriza o Chefe do Poder Executivo Municipal a celebrar convênios, acordos, contratos, consórcios e congêneres com os órgãos da administração pública direta e indireta do Poder Executivo Estadual e da Administração Pública Federal direta e indireta, inclusive iniciativa privada entidades assistenciais e culturais, e dá outras providências*. Lex: coletânea de legislação e jurisprudência, Poder Legislativo, Parintins, AM.

PARINTINS. Lei nº 336/2005 – PGPMP, de 17 de janeiro de 2005. *Altera a redação do art. 2º da Lei Municipal n. 152/96 – PGMP, que oficializa o Festival Folclórico de Parintins, e dá outras providências*. Lex: coletânea de legislação e jurisprudência, Poder Legislativo, Parintins, AM.

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

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação*. Construção da obra de arte. Editora Horizonte. São Paulo. 2006.

SAUNIER, Tonzinho. *Parintins: Memória dos acontecimentos históricos*. / Tonzinho Saunier – Manaus: Editora Valer / Governo do Amazonas. 2003.

SUZANO, João de Matos. *Brincando de Boi em Parintins* / João de Matos Suzano. Manaus: Grafisa, 2006.

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

_____. *Vermelho: um pessoal garantido. The Art and Folklore of the people of Parintins*. Manaus: A. Valentin, 1998.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Tradução de Waltensir Dutra. Zahar Editores S.A. Rio de Janeiro. 1982.

ZAPPA, Regina. *Os QGs: onde o mistério vira arte*. Revista Parintins Cultura e Folclore. Revista do XXXVII Festival Folclórico de Parintins. Rio de Janeiro, nº 3, p. 70, jun. 2002.

ENTREVISTAS

ALFAIA, Cleonice: depoimento 22 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 12,6 MB.

ANDRADE, Odinéia: depoimento 20 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 23,2 MB.

ARAÚJO, Josene: depoimento 20 mar. 2009. Entrevistador: Leandro Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 17,6 MB.

BRASIL. Emerson: depoimento 11 abr. 2009. Entrevistador: Leandro Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 23,7 MB.

CARNEIRO, Pedro: depoimento 23 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 10,6 MB.

LIMA, Juarez: depoimento 10 mar. 2009. Entrevistador: Leandro Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 26,2 MB.

MENDES, Jair: depoimento 13 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 18,6 MB.

MENDES, Jairzinho: depoimento 19 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 15,2 MB.

MENDES, Jander: depoimento 23 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 10,5 MB.

MONTEVERDE, Maria do Carmo: depoimento 17 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 10,2 MB.

OLIVEIRA, Adriana: depoimento 23 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 12,8 MB.

PACHECO, Maria de Jesus: depoimento 26 jun. 2008. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 22,5 MB.

TEIXEIRA, Benedito: depoimento 18 mar. 2009. Entrevistador: Leandro Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 26,2 MB.

VIEIRA, Ester R.: depoimento 16 jun. 2009. Entrevistador: Leandro Bentes. Parintins, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 16,4 MB.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)