

PARA UMA COMPREENSÃO DO DISCURSO GLOBALIZADO DA FESTA DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS

Marivaldo B. da Silva
PPGAV/UFBA

RESUMO

Um dos aspectos que diferenciam o boi-bumbá da cidade de Parintins/AM de outras modalidades desta prática festiva registradas no Brasil se refere ao seu projeto político de conscientização, o qual se sustenta nas temáticas indígenas e ecológicas. Com efeito, seus produtores se deixaram contaminar pelos apelos que ecoam na atualidade em favor da preservação do meio ambiente e dos direitos dos grupos indígenas, transformando a festa em um fenômeno que serve tanto para o entretenimento como para a reflexão crítica. Diante dessa realidade, o presente artigo propõe discutir o processo de construção dos discursos que atualmente envolvem a festa dos bumbás de Parintins, apontando os fatores que colaboraram para esta transformação, bem como os resultados perceptíveis desse novo momento artístico na mentalidade e no comportamento daqueles que produzem e consomem o referido evento.

Palavras-chave: Boi-bumbá de Parintins, Política de conscientização, Artes visuais.

ABSTRACT

One of the aspects that shows the difference between the boi-bumbá of Parintins – AM and the other modalities of these kind of festivals found around Brazil, refers to its politics project of awareness, which is supported by Indians and ecological issues. Indeed, its producers let themselves get contaminated by the existent appeals nowadays to preserve the environment and the Indians tribes' rights, turning this party in a phenomenon that serves as entertainment as well as critic reflection. In face of this reality, the present article proposes to discuss the process of construction of the speeches that currently evolves the festivals of bumbás of Parintins, pointing to the factors that collaborates to this transformation, as well as the noticeable results of this new artistic moment in the mind and in the behavior of those who produce and consume the refereed event.

Key words: Boi-bumbá of Parintins, Politics of awareness, visual arts.

1 Introdução

O boi-bumbá da cidade de Parintins, interior do Estado do Amazonas, é uma modalidade de bumba-meu-boi que se tornou mundialmente conhecida pelas disputas entre seus principais representantes, Garantido¹ e Caprichoso², ocorridas nos domínios do Festival Folclórico³. Até o início da década de 1980, os aspectos característicos das apresentações destes grupos travavam diálogos vigorosos com o bumba-meu-boi encontrado no Nordeste brasileiro, especificamente no Pará, Ceará e Maranhão, de onde, segundo Biriba (2005, p.102), teriam se deslocado para a região os primeiros realizadores da

brincadeira, no início do século XIX. Naturalmente, o desenvolvimento das disputas, somado à emergente necessidade de renovação da linguagem, aflorou na prática de dirigentes e artistas dos grupos a preocupação com a diversificação do material temático utilizado para a produção artística, o que acabou promovendo significativas oscilações na base conceitual da festa. Eis, aqui, o ponto de partida para o desenvolvimento de nossas reflexões.

2 Garantido e Caprichoso: os bumbás da Amazônia

A reelaboração da proposta conceitual do boi-bumbá parintinense arrastou consigo uma dupla mudança na instância da produção artística: a interrupção do uso do bumba-meu-boi como elemento polarizador da criatividade dos artistas e a exploração progressiva de temas que servem de signo de identificação da região amazônica, em especial o índio e o meio ambiente. Formulando esta questão com mais vigor, na medida em que os conteúdos locais adquiriram papel de destaque na criação de toadas⁴, versos de desafio e outros elementos utilizados na cênica, a cultura nordestina deixou de ser o eixo em torno do qual giravam e evoluíam todas as atividades artísticas, permitindo, assim, que a festa passasse a ser contextualizada numa profunda relação com o lugar no qual estava inserida. Não devemos crer, no entanto, que até esse momento específico o índio e o meio ambiente se encontravam ausentes da composição do universo simbólico desta prática festiva.

No que toca à figura do índio, é possível identificar sua presença desde o estágio inicial do festejo dos bumbás Garantido e Caprichoso, quando suas apresentações eram realizadas nas ruas para satisfazer apenas ao lúdico. E a razão disso é simples. O índio é um componente, ou melhor, um personagem essencial da dinâmica do bumba-meu-boi tradicional, o qual, como afirmamos acima, servia de referência para a festa parintinense. Sob esse aspecto, Vieira Filho (2003) assinala que, 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”, prossegue o mesmo autor, “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” (VIEIRA FILHO, 2003, p. 47).

O meio ambiente, por sua vez, com toda sua grandeza e profundidade, também era uma constante na produção artística durante as décadas iniciais de ocorrência do festejo. As palavras de Vieira Filho (2003) 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” (VIEIRA FILHO, 2003, p. 28). Como se pode facilmente perceber, o festejo acolhe o índio e o meio ambiente como subsídios para a produção artística desde o período em que existia sob o signo de brincadeira de rua, muito embora estes não ocupassem um lugar central. Logo, seu desdobramento para um horizonte indígena e, ao mesmo tempo, ecológico deve ser entendido como um processo natural, que envolveu a valorização dos componentes que nele já se encontravam introduzidos e sua associação com aqueles que permeavam o contexto no qual interagiam seus produtores.

É interessante examinar, aqui, a posição privilegiada do elemento indígena nesse novo momento artístico. Enquanto a temática ecológica permaneceu quase que confinada no universo das toadas e dos versos de desafio, sendo freqüentes abordagens sobre a diversidade natural e biológica da região e a convivência harmoniosa do homem com a natureza, a temática indígena, se ramificou de maneira múltipla, influenciando principalmente a produção de alegorias e personagens cênicos. Rodrigues (2006) nos apresenta uma justificativa interessante para o delineamento desse panorama. Em sua opinião, a predominância dos elementos inerentes à cultura indígena se encontra diretamente associada ao processo de formação da sociedade amazônica atual.

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. 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)

O que é sugestivo na formulação do autor é que o papel proeminente assumido pelo índio nesse novo estágio da festa, longe de partir de um planejamento definido, de uma pretensão explícita de seus produtores, foi resultante de um movimento, por assim dizer, inconsciente de reconhecimento e valorização de sua identidade social e cultural. Evidentemente, não demorou muito para que certos interesses, como aqueles vinculados à publicidade e, sobretudo, ao lucro, se instalassem com força no âmbito da festa, passando a determinar, delimitar e condicionar a utilização do signo índio como eixo principal da produção artística. De todo modo, insistimos na idéia de que a origem desta mudança está na aproximação instintiva dos produtores de suas raízes étnicas.

Já chamamos a atenção para o fato de que as temáticas indígenas e ecológicas operam como material temático desde o início da brincadeira dos bumbás em Parintins. Interessa-nos, a partir de agora, por em relevo as alterações pelas quais passou o tratamento dado pelos produtores da festa a estes temas. O estudo deste aspecto é válido, na medida em que aponta o caminho trilhado pelos produtores locais na busca por uma maior interação com o meio circundante, caminho este que, a propósito, os tornou conscientes de sua responsabilidade social.

3 A festa do boi-bumbá como terreno de conciliação entre o divertimento e a criticidade

Até o momento em que os artistas passaram a se apoiar quase que essencialmente na cultura local, a idéia da arte como processo de pensamento, participante da construção da realidade e da sociedade, encontrava-se completamente ausente, ou seja, as apresentações dos bumbás eram apenas

entretenimentos que, estimulados pelo gosto da disputa e, ao mesmo tempo, pelos rendimentos econômicos, mantinham inquestionada sua função social. Isso significa que uma alteração sensível na maneira como os temas indígenas e ecológicos eram compreendidos nos domínios do Festival Folclórico foi um fenômeno posterior à constituição de uma nova base conceitual.

Rodrigues (2006) sugere que os meios de comunicação de massa foram grandes contribuintes para que as temáticas de que nos ocupamos fossem vistas sob uma outra perspectiva, já que possibilitaram o contato dos produtores locais com as mudanças e processos pelos quais passava o cenário público. No final da década de 1980, pontua o autor, “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” (RODRIGUES, 2006, p. 148-149). Nesse mesmo período, iniciaram os debates de movimentos ativistas, como o *Greenpeace*, que chamaram a atenção da imprensa para a degradação ambiental. “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). Cremos que o autor não está longe da verdade. Afinal, uma nova forma de encarar as questões indígenas e ecológicas ganhou contornos mais definidos exatamente no momento em que estas transformações sociais se tornaram mais evidentes.

Seja como conseqüência da ação dos meios de comunicação de massa ou de qualquer outro fator externo, o caso é que um verdadeiro movimento de reformulação de idéias foi iniciado pelos produtores locais, os quais não somente repensaram seus fundamentos estéticos em relação com as transformações sociais, como penetraram nos conflitos que passaram a marcar a existência do índio e do meio ambiente, desenvolvendo, assim, uma aguda visão da realidade que os cercavam. Em outros termos, a preocupação social se instalou de maneira definitiva nos domínios artísticos do Festival Folclórico, se expressando através de mensagens com teor crítico que tenderiam a converter a ilusão cênica em consciência crítica. Dantas (2003) escreveu algo sobre esse aspecto que devemos levar em consideração. Segundo o autor, a

noção de natureza que os dirigentes dos bumbás tinham quando estes foram criados era uma noção de natureza inesgotável, destinada à exploração, ou seja, bastava o homem trabalhar que a natureza tudo providenciava.

Já em 1989, quando o Caprichoso leva para a arena o tema “A Força da Natureza” e apresenta uma alegoria retratando o seringueiro Chico Mendes, que havia sido assassinado por fazendeiros no Acre, nota-se uma mudança dessa visão. Essa homenagem marca um momento significativo, pois Chico Mendes, que a maioria das pessoas não conhecia no Brasil até ser morto, havia ganhado o prêmio Global 500, uma encomenda importante na área dos defensores da ecologia. (DANTAS, 2003, p. 155)

Se no período precedente à década de 1980, correspondente à primeira fase da produção artística, os artistas se prendiam a uma visão romântica da natureza, se ocupando preferencialmente da valorização da diversidade e qualidade de seus recursos. A partir desse momento específico, que anuncia o que poderíamos chamar de fase preservacionista, os artistas passam a enriquecer sua linguagem artística, pleiteando os problemas nela interferentes, os quais, devido à relação que estabelecem com sua própria existência, não poderiam ser rejeitados. Houve, portanto, o redescobrimto da natureza através da arte e, com ela, a idéia de tornar a vida e os conflitos amazônicos acessíveis a todos.

A figura do índio, em toda sua multiplicidade étnica, também passou a ser abordado sob uma nova perspectiva dentro do espetáculo, dominada tanto por expressões honrosas como por suas problemáticas. Foi o que percebeu Vieira Filho (2003) enquanto refletia sobre o assunto: “Em meio a tanta festa, surge um lamento, um forte grito de tristeza e denúncia: a lembrança constante das tribos dizimadas pela colonização durante a solidificação do Estado do Amazonas”. A formulação é interessante, pois nos mostra que os produtores da festa não chamam a atenção do público somente para as questões que atravessam a existência dos grupos indígenas na atualidade, tais como “a lentidão na demarcação de terras indígenas e a invasão das já demarcadas” (RODRIGUES, 2006, p. 148), mas incluem aquelas que, embora pertencentes a um passado relativamente distante, ainda se encontram vivas na memória da comunidade amazonense em geral.

Do que foi dito acima, deriva a argumentação de que houve uma readequação da produção artística num projeto político de conscientização, onde os dirigentes e artistas dos grupos de bumbás, vivenciando a idéia de que arte é conhecimento, conceberiam a festa como um instrumento através do qual poderiam mudar a realidade cultural, abrir a consciência dos espectadores para uma compreensão crítica das questões ecológicas e indígenas. Dentro desta perspectiva, a arte parintinense converteu-se em uma arte engajada, aquela que, como acredita Costa (2004, p. 93), não somente tem convicção de seu papel persuasivo como se compromete “com um determinado ideário político em prol do qual atua”. Através dessa mudança, os produtores locais tencionam demonstrar que a festa que produzem pode atuar como um veículo de mensagens que, ultrapassando o mero entretenimento, visam intervir socialmente.

Falamos, até aqui, das oscilações na forma de abordar as questões relacionadas ao índio e ao meio ambiente dentro do espetáculo. Devemos, porém, incluir neste debate os efeitos desse novo momento artístico sobre os grupos sociais que se relacionam diretamente com o campo focalizado.

4 A arte parintinense como instrumento de intervenção social

As contribuições das mudanças que desenhamos anteriormente são irrecusáveis e podem ser identificadas tanto na mentalidade e no comportamento das pessoas que produzem a festa como daquelas que a consomem. Em relação ao primeiro caso, Lima (1989) pontua que, na frenética competição de confeccionar produtos originais, inúmeros animais eram sacrificados para que suas penas e peles fossem utilizadas na confecção de adereços e indumentárias. A autora acrescenta que “alguns, vivos ou empalhados, adornavam as fantasias, outros, viravam acessórios de alegorias” (LIMA, 1989, p. 13). A campanha desenvolvida pelos produtores da festa em defesa da preservação trouxe consigo a necessidade de mudança de sua visão sobre a natureza. Afinal, seria contraditório admitir que essas pessoas que buscam na natureza inspiração para construir sua arte ficassem indiferentes a tanta degeneração. Por tais razões, o uso de animais em cena foi proibido,

assim como o emprego de penas naturais na confecção dos artigos utilizados pelos brincantes⁵, as quais foram substituídas por penas sintéticas. Do nosso ponto de vista, estes são exemplos convincentes de que, junto com as modificações conceituais, os produtores procuraram reformular sua conduta, ajustar a prática material.

No que tange aos efeitos sobre o plano da recepção, destacamos que a nova postura crítica vislumbrada no âmbito da festa dos bumbás colaborou fortemente para transformar a maneira como as questões ecológicas e indígenas eram sentidas e percebidas pelos seus consumidores, estimulando, ao mesmo tempo, seu campo emotivo e sua consciência coletiva. Uma prova daquilo que afirmamos pode ser dada através de exemplos simples, como a visão que a sociedade amazônica atual possuía sobre os grupos indígenas e sua cultura. Neste ponto, Rodrigues (2006, p. 142) assinala 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, de certa forma, 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 também se manifestava claramente nos domínios da festa, pois “quando as tribos⁶ começaram a crescer na brincadeira do boi, era a maior dificuldade conseguir brincantes para as apresentações” (VIEIRA FILHO, 2003, p. 59).

Ao dar tratamento adequado aos vários ângulos da cultura indígena, sempre sob a perspectiva da valorização, os produtores dos bumbás elevaram e fortaleceram a auto-estima étnica do indivíduo amazonense, desencadeando alterações significativas em seu comportamento. Enquanto nas ruas, “todo mundo se fantasia com motivos indígenas, cocares, brincos, pulseiras e colares” (CUNHA E VALENTIN, 1999, p. 50), no bumbódromo⁷, as pessoas passam a pleitear as vagas oferecidas pelos grupos para brincar como índios, as quais até então somente eram preenchidas em função de convites insistentes. Sobre este segundo aspecto, Vieira Filho (2003, p. 61) declara que, assim como os índios usam seus adornos plumários em momentos especiais,

“as pessoas fantasiadas de índio na cênica, 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”. O que é interessante observar é que uma nova consciência da comunidade amazonense se formou na vegetação de estímulos e mensagens que passaram a compor a festa de Parintins, favorecendo não somente a criação de novas formas para o relacionamento entre a arte e o público como a afirmação de sua identidade cultural. O Festival Folclórico, nesse sentido, atuou como um ritual de inversão, responsável por desconstruir um determinado senso sobre o índio para propor uma nova visão sobre o mesmo.

Concordamos com Canclini (1983) quando fala que “a arte não é só resultado de seus condicionamentos. É também agente de transformações, um foco de criatividade e de iniciativa social”. Afinal, as novas atitudes dos produtores locais propuseram a ampliação do campo de mudanças no meio social no qual eram realizadas, justamente porque estes, ao contrário de se limitarem em sua intimidade, se integraram organicamente nas questões que envolviam toda a sociedade. Mais adiante o mesmo autor menciona 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). A festa de Parintins, com efeito, contribui para ampliar o campo do “possível”, já que se coloca como um espaço onde a sociedade amazonense, representada pela comunidade parintinense, informa suas reivindicações, exprime seus problemas, anseios e sonhos mais profundos, ensaiando, assim, uma nova realidade para a região. “É uma festa”, tal como sugere Vieira Filho (2003, p.54), “onde o lúdico é preponderante, mas junto a ele se agrega a utopia, pois acreditam numa possibilidade de mudanças”.

5 Os desníveis entre a prática dos produtores e os novos discursos

Embora os produtores parintinenses pretendessem se ajustar, com todo o seu empenho intelectual, a uma situação atual, se convertendo em profissionais ‘engajados’, cujo compromisso com a região se encontraria indelevelmente em toda sua produção, de toadas a alegorias, certas atitudes cumprem o papel de demonstrar as contradições entre prática e discurso. Em relação a este ponto, a pesquisadora Maria de Jesus Pacheco nos deixou muito para pensar:

Eu não vejo nenhum “compromisso” dos bois com a defesa da Amazônia. Na minha visão, embora eu seja do Caprichoso, eu não vejo um compromisso do próprio boi para fazer nada. Porque se eles tivessem compromisso, eles teriam cuidado, por exemplo, com o lixo que eles consomem. 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. Não joga mais porque o pessoal denuncia, mas, senão, jogava tudo lá. Se for lá agora olhar e tirar foto você vai verificar as coisas estão lá dentro do rio. Então não tem nada. Não tem nenhuma preservação. [...] Eles precisam elaborar projetos e que esses projetos saiam do papel. E isso pode ser feito. (PACHECO, 2008)

De fato, os dirigentes dos grupos não apresentam um projeto definido e convincente para o lixo originado em função das atividades de preparação da festa, assim como para aquele que surge com o término das apresentações dos bumbás, mais precisamente das obras que são ‘abandonadas’ na área externa do bumbódromo, onde ficam vulneráveis às ações do tempo e do homem. Parece-nos fundamental insistir nisso, pois o que se tem oferecido àqueles que freqüentam o Festival Folclórico ou o acompanham através dos meios de comunicação de massa é apenas um retrato incompleto e nebuloso a respeito do que está acontecendo, como se a intenção fosse mascarar todas as contradições que permeiam sua existência.

Do nosso ponto de vista, o problema relacionado ao lixo é algo que tende a perdurar, pois entre as pessoas que interagem nesse campo específico existem interesses que os afastam de qualquer possibilidade de modificação súbita em sua conduta, como a manutenção do caráter ostentatório da festa. Explica-se: a grandiosidade assumida pelo Festival Folclórico na atualidade tem colocado os produtores frente à necessidade de consumo cada vez mais

elevado de matéria-prima para a produção artística, necessidade esta que fatalmente gera uma quantidade de lixo maior que sua própria capacidade de lhes dar tratamento adequado. Devemos considerar ainda o fato de que o desenvolvimento de uma percepção atenta e aguda acerca dos problemas gerados pelos próprios produtores do evento constitui um fenômeno relativamente recente, um processo ainda em construção e que, portanto, as soluções não serão imediatas. Enquanto isso, discurso e prática subsistem enquanto realidades que se tocam, mas, no fundo, se excluem.

Mas 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 aplicados. De todo modo, preferimos acreditar que na base desta 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 deste 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.

6 Aspectos conclusivos

Até certo ponto, a trajetória artística da festa parintinense pode ser percebida como a trajetória das indagações de seus produtores, frente à possibilidade que lhes era oferecida de falar abertamente da realidade conflitante da região a um número incalculável de receptores. Entretanto, nos parece pouco provável

que a mudança no tratamento dado às questões ecológicas e indígenas não tenha sido pensada também em termos de consumo. Na verdade, acreditamos que essa mudança se fez por meio dele.

Foi abraçando estes temas que os produtores da festa passaram a interagir efetivamente com o resto do mundo, o que não ocorria quando a cultura nordestina orientava a produção artística. Queremos dizer com isso que não houve apenas uma atualização de conceitos, mas a construção de um pensamento globalizado. Em outras palavras, a arte regional rapidamente adquiriu validade mundial, pois as questões colocadas em relevo são temas constantes nos debates mundiais, além de se instituírem como bandeiras de diversas organizações internacionais. Eis a razão para que o Festival Folclórico tenha se tornado centro de atenções de críticos e meios de comunicação de massa, os quais passaram a percebê-lo como um instrumento de denúncia social. Podemos ir mais longe, afirmando que o referido evento transformou-se numa espécie de catalisador de empreendimentos capitalistas de alto lucro, objetivados por novos grupos de patrocínio que, buscando deixar expresso seu desejo de militância, acabaram elevando os recursos destinados a ambos os bumbás para a concretização de seus projetos.

Tudo isso nos leva a crer que a universalização das problemáticas que afetam a região amazônica e sua população não foi uma escolha arbitrária e ingênua, como se o objetivo maior fosse dar visibilidade a questões que necessitavam de voz e de mídia. Pelo contrário, as contradições que ainda insistem em coabitar o interior da festa nos obrigam a considerar esse movimento como uma estratégia de provocar uma identificação dos interesses de seus produtores com os interesses da comunidade mundial, tendo em vista, quase que essencialmente, o prestígio e os rendimentos econômicos que essa identificação poderia gerar.

Notas

¹ O coração e as cores vermelho e branco são símbolos que definem este bumbá, também conhecido como *Boi do Povão*.

² Considerado o *Boi da Elite*, este bumbá é reconhecido pela estrela e pelas cores azul e branco.

³ Criado em 1965, o Festival Folclórico separa historicamente dois estágios distintos do festejo do boi-bumbá de Parintins: o primeiro, quando as exposições dos grupos Garantido e Caprichoso eram realizadas despreziosamente nas ruas, havendo pouca interferência de interesses capitalistas, e o seguinte, no qual estas, transferidas para espaços privados e cada vez mais íntimos, sofrem ressignificações e passam a constituir um espetáculo para ser visto, apreciado e vendido como produto turístico.

⁴ É o gênero musical que ambienta as apresentações dos bumbás de Parintins. Nas toadas, observa-se um misto de poesia, romantismo, crítica, crença, revolta, lamento, desafio e ludicidade.

⁵ Convencionou-se chamar de *brincantes* as pessoas que participam diretamente da cênica, incorporando personagens ou tocando algum instrumento. Diz-se corretamente 'brincar de boi'. Toleram-se 'dançar no boi', mas é imperdoável dizer 'descer no boi' ou sair no boi.

⁶ Grupos de cerca de quarenta brincantes que representam os agrupamentos indígenas da região amazônica. Embora suas indumentárias, adereços e pintura corporal aludem à cultura indígena, sua configuração não se inscreve como reprodução fiel.

⁷ É o termo pelo qual ficou popularmente conhecido o Centro Cultural e Desportivo Amazonino Mendes, local onde é realizado o Festival Folclórico.

Referências bibliográficas

- BIRIBA, Ricardo Barreto. *Parintins cidade ritual: boi-bumbá, performance e espetacularidade*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2005.
- 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. data.
- COSTA, Cristina. *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico* / Cristina Costa – 2 ed. reform. – São Paulo: Moderna, 2004.
- DANTAS, Gerson Severo de Oliveira. *O boi-bumbá de Parintins como Fenômeno da Comunicação de Massa*. Dissertação de Mestrado: Ufam. Manaus, 2003.
- LIMA, Salete. *Penas no bumbódromo nunca mais*. JORNAL DO COMÉRCIO. Estudos & Pesquisas. Parintins. Jun. 1989. Nova Comunicação e Marketing Ltda. Nº 01.
- PACHECO, Maria de Jesus. *Depoimento*. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins/AM, 2008.
- RODRIGUES, A.S.B. *Boi-bumbá: Evolução – Livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins*. Manaus: Editora Valer, 2006.
- VIEIRA FILHO, Raimundo. *Bumbás de Parintins: Tradição e Mudança Cultural*. Manaus/AM. Universidade Federal do Amazonas. 2003.

Currículo Resumido: Marivaldo Bentes da Silva é mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia e Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Amazonas. Integrante do Grupo de Pesquisa Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas, certificado pelo CNPq. Tem se dedicado ao ensino e pesquisa nas áreas de Arte e Cultura Popular e História da Arte.