

PRODUÇÃO ARTÍSTICA E MOVIMENTOS SOCIAIS: A QUESTÃO DO ÍNDIO E DO MEIO AMBIENTE NOS DOMÍNIOS DA FESTA DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS

Marivaldo B. da Silva

Graduado em Letras (UEA). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (Ufba)

Resumo

A dialética entre arte e sociedade sempre foi uma constante na história dos movimentos artísticos, tencionada por artistas que tentaram acompanhar cada mudança ocorrida na sociedade, transpondo-as para suas obras. Nos domínios artísticos da festa do Boi-bumbá de Parintins, o artístico e o social também se imbricam mutuamente, objetivados pela inserção na cênica de temas relacionados à cultura amazônica, especialmente o índio e o meio ambiente. Assim como a sociedade foi remodelando seu modo de perceber o ‘índigena’ e o ‘ecológico’, penetrando nos conflitos que permeiam seus respectivos universos, a forma como estes conteúdos eram trabalhados pelos artistas também foi sendo modificada, inclinando-se para abordagens com teor cada vez mais crítico, uma atualização que abriu espaço para a construção de um projeto político de conscientização. Sob este prisma, o presente artigo empreende analisar como se estabeleceram os vínculos entre produção artística e movimentos sociais no âmbito da festa do Boi-bumbá de Parintins, enfatizando os condicionantes que orientaram a valorização do índio e do meio ambiente, bem como os resultados perceptíveis desse novo momento artístico na mentalidade e no comportamento daqueles que produzem e consomem o evento.

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

Abstract

The dialectic between arts and society has been constant in the history of the artistic movements, tensioned by artists that tried to accomplish every change occurred in society, transposing them to its works. In the artistic domains of Bumba's fest in Parintins, the artistic and the social also meet each other. Led by the scenic insertion of themes related to the Amazonian culture, especially the Brazilian native and the environment. As the society began to change its conception of the “Brazilian native” and the “ecology”, studying the conflicts that surround their respective universes, the way this contents were faced by the artists changed too, pointing to critics. This update opened a way

to the construction of a politic project of awareness. Under this view, the present article intends to analyze how were established the links between artistic production and social movements in the context of Parintins' Boi-Bumbá's fest, emphasizing the conditions that led the valuation of the Brazilian native and the environment, as well as the visible results of the new artistic moment in the minds and behavior of those that produce and watch the event.

Key Words: Parintins' Boi-bumbá, Artistic production, Visual arts.

Introdução

O boi-bumbá de Parintins, corrente na cidade desde a década de 1910, é uma modalidade do bumba-meu-boi nordestino que possui como principais representantes os grupos Garantido e Caprichoso. Em seu estágio inicial, em que se instituíam como brincadeira de rua, as exposições de tais bumbás eram sustentadas essencialmente pelos motivos alusivos ao folguedo tradicional próprio do Nordeste brasileiro. Essa prática perdurou até 1965 quando foi criado o Festival Folclórico, evento que, ao chamar para seus domínios o festejo de Garantido e Caprichoso, estabeleceu uma disputa entre eles, alterando o propósito e o significado da produção artística.

Com a infiltração da idéia de competição, os artistas se viram convidados a explorar toda sua experiência e criatividade na busca de 'novidades' capazes de favorecer o grupo ao qual estivessem vinculados, um empreendimento que tornou comum a apropriação de fórmulas de sucesso comercial próprias de outros eventos massivos, como as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo e o carnaval de Olinda. Para dar conta do que estava acontecendo foi necessária uma reformulação das práticas relacionadas à produção artística, no sentido de evitar que a festa se convertesse em um espaço essencialmente imitativo. Logo, os produtores dos grupos propuseram a criação de um sistema de arte adequado às questões nortistas, ou seja, pretenderam descortinar a cultura da região amazônica através do espetáculo. Essa experiência, além de imprimir uma nova e indelével mudança dentro do quadro de transformações do folguedo parintinense, acabou por dialetizar as relações entre a arte e o social.

1. Garantido e Caprichoso: os bumbás da Amazônia

A reelaboração da proposta conceitual da festa introduziu duas importantes mudanças na instância da produção artística: a interrupção do uso

do bumba-meu-boi nordestino como elemento polarizador da criatividade dos artistas e a exploração progressiva de temas inerentes à região amazônica, em especial o índio e o meio ambiente. Tais componentes, ao atravessarem a prática de reprodução do folguedo tradicional, tornaram-se conteúdos vitais para os artistas, orientadores de seu processo criador. Em outros termos, a festa passou a ser contextualizada numa profunda relação com o lugar e a cultura nordestina, por sua vez, deixou de ser o eixo em torno do qual giravam e evoluíam todas as atividades artísticas.

Contudo, era natural que um determinado tema desfrutasse de uma posição de destaque, prevalecesse sobre o outro na composição do espetáculo. Enquanto a temática ecológica permaneceu quase que centralizada no universo das toadas e dos versos de desafio, a temática indígena, por oferecer, ao que parece, um campo mais amplo de informações, se ramificou de maneira múltipla, fluindo principalmente sobre a produção de carros alegóricos e de personagens cênicos. Embora aparentemente os produtores da festa pretendessem se despojar do sistema simbólico que a caracterizava nas décadas iniciais, substituindo-o por algo mais próximo da realidade dos artistas, alguns elementos inerentes ao bumba-meu-boi tradicional, como Pai Francisco, Mãe Catirina, Sinhazinha da Fazenda, Amo do boi, não foram abandonados. Entretanto, passaram a desempenhar funções meramente simbólicas. Dentro dessa perspectiva, o embate entre a tradição e a modernidade pode ser lido não como uma luta entre o fim e a permanência, mas como sintoma de uma nova etapa, na qual o bumba-meu-boi perde, de certa forma, sua validade enquanto centro de interesse dos artistas.

É importante não perdermos de vista que a arte, tal como declara Brill (1988, p.77), é uma linguagem de descoberta, “que sua função é também conscientizadora e que ela deve renovar-se sempre, na medida em que a sociedade se renova”. Os artistas parintinenses, da mesma forma como se percebe em vários estágios da história da arte mundial, tentaram acompanhar os movimentos feitos pela sociedade, buscando alinhar a prática artística aos acontecimentos intrínsecos aos campos de seus principais componentes: o índio e o meio ambiente. Tal empreendimento acabou por afirmar o folguedo de Parintins como forma de expressão artística ambiciosa e consciente de sua responsabilidade social.

2. O alinhamento da produção artística com os movimentos sociais

Uma das questões que as mudanças conceituais do boi-bumbá de Parintins inauguraram, com riqueza e eficiência, é a da relação entre produção artística e movimentos sociais, ou seja, os artistas passaram a perceber e

assimilar os acontecimentos e problemas do cenário público que poderiam ser úteis na construção do espetáculo, principalmente se estes se referissem ao índio e ao meio ambiente. Essa relação nos permite identificar dentro da sociedade quais são os aspectos que cumprem papel de condições de produção de arte, bem como demonstrar as marcas deixadas por tais condicionamentos em diferentes aspectos das exposições dos bumbás Garantido e Caprichoso.

Uma alteração sensível na forma como os temas indígenas e ecológicos eram trabalhados nos domínios do festival surgiu como consequência direta dos meios de comunicação de massa que passaram a informar aos artistas todas as mudanças que atravessavam a comunidade mundial. Rodrigues (2006, p. 148-149) observa que, 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”. 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. 153-154). Diante desse quadro, os artistas repensaram seus fundamentos estéticos em relação com as transformações sociais, a fim de converter a ilusão cênica em consciência crítica.

Nesse movimento de reformulação das idéias, a preocupação social se instalou com força e de maneira definitiva nos domínios artísticos do Festival Folclórico e os artistas, interagindo de todas as formas com as determinações externas passaram a desenvolver uma aguda visão da realidade que os cercavam. Sem dúvida, são os carros alegóricos que vão ao âmago da postura crítica adotada pelos artistas parintinenses. Nesse sentido, Dantas (2003) rememora a alegoria retratando o seringueiro Chico Mendes, o qual havia sido assassinado por fazendeiros no Acre. “Essa homenagem”, considera o autor, “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). Nota-se que, a partir da reelaboração conceitual, que anunciou o que podemos chamar de fase preservacionista, os produtores passaram a enriquecer sua linguagem artística, pleiteando os conflitos interferentes em seu contexto social.

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. “Em meio a tanta festa”, observa Dejarde Vieira Filho (2003), “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”. Esses grupos indígenas, juntamente com outros que ainda se mantêm resistentes ou encontram-se em vias de desaparecimento, são constantemente referenciados nas apresentações (fig. 01). Com isso, os produtores da festa permitem que as etnias indígenas da região permaneçam no seio da sociedade brasileira como parte integrante e indispensável de seu povo.



Fig. 01 – Carro alegórico retratando o índio.

Foto: Marivaldo Bentes. 2007

A contribuição desse novo momento artístico, em que surgem novas formas de encarar as questões ambientais e indígenas, é irrecusável, pois foi capaz de promover uma verdadeira transformação na maneira como estas eram sentidas e percebidas pelos consumidores do evento, especialmente pela comunidade amazônica, estimulando, ao mesmo tempo, seu campo emotivo e sua consciência coletiva. Certamente, é no terreno da temática indígena que as mudanças surgem de forma mais clara e definida, principalmente se a análise se mantiver concentrada nas relações entre a sociedade amazônica atual e os grupos indígenas.

Rodrigues (2006) esclarece 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. Essa realidade, prossegue o autor, era, 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” (RODRIGUES, 2006, p. 142). A resistência que permeava a relação dos amazonenses com suas raízes étnicas também podia ser percebida nos domínios da festa, pois “quando as tribos começaram a crescer na brincadeira do boi, era a maior dificuldade conseguir brincantes para as apresentações” (DEJARD VIEIRA FILHO, 2003, p. 59).

Ao sublinhar e dar tratamento adequado aos vários ângulos da cultura indígena, sempre sob a perspectiva da valorização, os artistas dos bumbás elevaram a auto-estima étnica indígena do indivíduo amazonense, desencadeando alterações significativas em seu comportamento, possíveis de serem reconhecidas dentro e fora dos domínios da festa. Enquanto nas ruas, “todo mundo se fantasia com motivos indígenas, cocares, brincos, pulseiras e colares” (CUNHA E VALENTIN, 1999, p. 50), no bumbódromo, 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. Ao que parece, uma nova consciência da comunidade se formou na vegetação de estímulos e mensagens que compõem a festa, favorecendo a criação de novas formas para o relacionamento entre a arte e o público. Desse modo, o Festival Folclórico, na visão de Dejard Vieira Filho (2003), atuaria como um ritual de inversão na medida em que desconstrói um determinado senso sobre o índio e propõe uma nova visão sobre o mesmo. O autor sugere ainda 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”. (DEJARD VIEIRA FILHO, 2003, p. 61)

Nota-se que tanto no caso dos temas indígenas quanto ecológicos há uma readequação da produção artística num projeto político de conscientização, onde os dirigentes e artistas dos grupos de bumbás conceberiam a festa como um instrumento através do qual poderiam mudar a realidade cultural, abrir a consciência dos espectadores a uma compreensão crítica das questões apresentadas. Arte e política tornaram-se termos complementares. Os artistas, abraçando o compromisso com seu tempo, procuraram se ajustar a uma situação atual, converteram-se em profissionais ‘engajados’, cujo compromisso com a região encontra-se indelevelmente em toda sua produção. Tem razão quando Canclini (1983, s.d., p. 32) afirma que “a arte não é só resultado de seus condicionamentos. É também agente de transformações, um foco de criatividade e de iniciativa social”. As práticas dos artistas parintinense propõem a ampliação do campo de mudanças no meio

social no qual elas são realizadas, já que estes, em vez de se limitarem em sua intimidade, se integram organicamente nas questões que envolvem toda a sociedade.

3. Os desacordos da prática material com as mudanças conceituais

Quando deslocamos o interesse de nossa discussão para as questões ecológicas, percebemos mudanças fundamentais na atividade artística. Na frenética competição de confeccionar produtos originais, por exemplo, muitos animais eram sacrificados para que suas penas e peles fossem utilizadas na confecção de fantasias. Outros, viravam acessórios, sendo conduzidos vivos na arena por muitos brincantes, vestidos de índios (fig. 02). Logo, para que os produtores exprimissem a mudança completa de sua visão sobre a natureza foi necessário proibir o uso de animais em cena e, principalmente, substituir as penas naturais pelas sintéticas. Dessa maneira, junto com as modificações conceituais procurou-se reformular a conduta dos artistas, a prática material.



Fig. 02 – Utilização de animais como elemento cênico.

Foto: Arquivo Público de Parintins. 1984

Mas, cabe sublinhar, que as ações dos produtores do evento, longe de constituírem algo palpável, continuam, sobretudo, uma projeção, ou seja, seu comportamento ainda não é capaz de refletir o ‘compromisso’ assumido com o meio ambiente. O depoimento da pesquisadora Maria de Jesus Pacheco é, nesse sentido, ilustrativo: “Eu não vejo nenhum ‘compromisso’ dos bois com a

defesa da Amazônia 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. [...] Eles precisam elaborar projetos e que esses projetos saiam do papel” (entrevista realizada em 29.06.08).

Realmente, os dirigentes dos grupos não apresentam um projeto definido e convincente para a questão do lixo, o que os colocam em uma situação delicada diante de seus consumidores e instituições financiadoras (fig. 03). Esse esclarecimento é necessário para que se perceba a incipiência dos discursos ‘defendidos’, para que se tornem visíveis as dificuldades encontradas por seus produtores para ultrapassar os limites do discurso, uma vez que os meios de comunicação de massa que realizam a cobertura do evento oferecem apenas um retrato incompleto e nebuloso a respeito do que está acontecendo, mascarando, assim, todas as contradições que permeiam a existência da festa.



Fig. 03 – Produção de arte e de lixo.

Foto: Marivaldo Bentes. 2008

Certamente, este é um problema que ainda perdurará, pois, além da ausência de projetos, existe, devido ao caráter ostentatório assumido pela festa na contemporaneidade, a 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 a própria capacidade dos produtores de lhes dar tratamento adequado. Não obstante, devemos pensar que o desenvolvimento de uma percepção atenta e aguda acerca dos problemas gerados pelos próprios produtores do evento constitui um fenômeno emergente e que, portanto, as soluções não serão imediatas. Enquanto isso, discurso e prática subsistem enquanto realidades que se tocam, mas, no fundo, se excluem.

Aspectos conclusivos

A articulação entre produção artística e prática política, constatada no folgado do boi-bumbá de Parintins, demonstra de maneira clara a dialeticidade da arte com o social. Após definirem seu campo conceitual, os dirigentes dos grupos foram reajustando-o de acordo com os processos e mudanças pelos quais passava a sociedade. E, dessa maneira, certamente continuarão a enriquecer sua experiência artística, assimilando à sua forma de expressão cada novo evento. Afinal, assim como outros espetáculos culturais da contemporaneidade, o referido evento precisa variar constantemente na informação para satisfazer todos os interesses e gostos de modo a obter o máximo de consumo.

Sem dúvida, essa capacidade de se adequar a cada movimento social se institui como o específico de diferenciação do boi-bumbá de Parintins de outras modalidades da brincadeira, existentes em outras localidades. Enquanto estas se ocupam da reprodução de sua forma tradicional, os artistas parintinenses podem canalizar suas aptidões criadoras no sentido de promoção da cultural da região, o que nos sugere que o hibridismo estilístico processado nos domínios do Festival Folcórico é uma resposta criativa à estandarização formal própria deste tipo de expressão. Graças a este ecletismo, os bumbás Garantido e Caprichoso fugiram do enfado das soluções repetidas, criando um núcleo ímpar no cenário cultural brasileiro a partir de novas possibilidades temáticas.

Referências bibliográficas

BRILL, Alice. **Da Arte e da Linguagem**. Editora Perspectiva S.A. Coleção Debates. 1988. São Paulo.

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.

DANTAS, Gerson Severo de Oliveira. **O boi-bumbá de Parintins como Fenômeno da Comunicação de Massa.** Dissertação de Mestrado: Ufam. Manaus, 2003.

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

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

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

Entrevista

PACHECO, Maria de Jesus. Depoimento. Entrevistador: Marivaldo Bentes. Parintins/AM, 2008. 1 cassete sonoro (60 min), 3 ³/₄ pps, estério.