

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

JACQUELINE PONTES PASINI

**MÍDIA E CULTURA: UMA ANÁLISE DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS
NO FILME FOLIAR BRASIL**

Porto Alegre

2010

JACQUELINE PONTES PASINI

**MÍDIA E CULTURA: UMA ANÁLISE DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS
NO FILME FOLIAR BRASIL**

Monografia submetida ao Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo;

Orientador: Me. Wesley Grijó

Porto Alegre

2010

JACQUELINE PONTES PASINI

**MÍDIA E CULTURA: UMA ANÁLISE DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS
NO FILME FOLIAR BRASIL**

Monografia de conclusão aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo no Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela banca examinadora:

Aprovada em ____ de Dezembro de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Me. Wesley Grijó

Me. Lourdes Ana Pereira Silva

Prof. Dr. Valdir Jose Morigi

Agradeço a meus pais, Enio Delis Pasini e Luci Pontes Pasini, por dedicarem tanto amor e atenção a mim e meus irmãos e terem ensinado que o estudo é um dos bens mais preciosos que uma pessoa pode ter.

Aos meus irmãos, Enio Delis Pasini Jr. e Matheus Pontes Pasini pelo amor e amizade.

A meu namorado, Leonardo Valandro Pereira, por ter acompanhado esta minha trajetória sempre sendo um exemplo de força, me apoiando e ajudando incansavelmente nos momentos difíceis.

E, por fim, a meu orientador, Wesley Grijó, por ter iluminado meus pensamentos e o meu caminho e me auxiliado sempre que precisei.

RESUMO

Em tempos de comunicação de massa e indústria cultural, a existência das manifestações populares e folclóricas é cada vez mais desafiada pela homogeneidade dos padrões de uma cultura mundial. Nesse contexto social, a hibridização é inevitável e culturas regionais adaptam-se a novos modelos para sobreviverem. A mídia é um dos componentes envolvidos neste sistema e que colabora para a consolidação dele colaborando com a disseminação de informações. Observando o caso do Festival Folclórico de Parintins, festa que tem origem nas brincadeiras de boi-bumbá no Estado do Amazonas, este trabalho procura entender como se constitui a relação da cultura popular com a mídia, entendendo como esta colabora para a transformação dessas manifestações em produto cultural industrializado e que significados ela pode construir sobre essa festa ao representá-la, tendo como objeto de análise o filme Foliar Brasil.

Palavras chave: Indústria Cultural. Boi-bumbá. Festival Folclórico de Parintins. Foliar Brasil.

RESUMEN

En tiempos de comunicación de masas y la industria cultural, la existencia de actos populares y la gente es cada vez más cuestionada por la homogeneidad de las normas de una cultura mundial. En este contexto social, la hibridación es inevitable, y las culturas regionales adaptarse a nuevos modelos para sobrevivir. Los medios de comunicación que son elementos que intervienen en este sistema y que contribuye a la consolidación de su colaboración con la difusión de información. Observando el caso de Festival Folclórico de Parintins, festival que se originó en las bromas de obra de boi-bumbá en el estado de Amazonas, este trabajo quiere comprender cómo la relación entre cultura popular y los medios de comunicación, la comprensión de cómo esto contribuye a la transformación de estas manifestaciones de productos industrializados significados culturales y que se puede apoyar en ese partido para que la represente, como objeto de análisis la película Foliar Brasil.

Palabras clave: Industria Cultural. Boi-bumbá. Festival Folclórico de Parintins. Foliar Brasil.

ABSTRACT

In times of mass communication and cultural industry, the existence of popular and folkloric manifestations is increasingly challenged by the homogeneity of the standards of a world culture. In that social context, hybridization is inevitable and regional cultures adapt to new patterns in order to survive. The media are one of the components involved in this system, collaborating on its consolidation and the spreading of informations. Observing the case of Parintins Folkloric Festival, celebration that originated from the boi-bumbá games in the state of Amazonas, this study tries to understand how the relation between popular culture and the media is established, perceiving that the latter collaborates on the transformation of those manifestations into industrialized cultural product, and what meanings the media can develop about that celebration when representing it, using as the object of analysis the film Foliar Brasil.

Keywords: Cultural Industry. Boi-bumbá. Parintins Folkloric Festival. Foliar Brasil.

SUMÁRIO

	Pág.
1 INTRODUÇÃO	08
2 BUMBA-MEU-BOI: O FOLCLORE QUE FALA SOBRE O POVO	12
2.1 A EXPRESSÃO FOLCLÓRICA EXPLICADA PELA COMUNICAÇÃO.....	14
2.2 A LENDA DE BUMBA-MEU-BOI.....	16
2.3 O BUMBA-MEU-BOI VISTO PELA FOLKCOMUNICAÇÃO.....	18
2.4 EM PARINTINS, O BOI-BUMBÁ.....	19
2.5 DO SURGIMENTO DE CAPRICHOSO E GARANTIDO AO FESTIVAL	
3 A MÍDIA COMO MECANISMO DA INDÚSTRIA CULTURAL E SUA RELAÇÃO COM AS CULTURAS POPULARES	34
3.1 CULTURA POPULAR E FORMAÇÃO DA IDENTIDADE EM CONTRAPOSIÇÃO A UMA CULTURA HEGEMÔNICA GLOBAL.....	35
3.2 AS CULTURAS POPULARES NA ATUALIDADE: A ADAPTAÇÃO À INDÚSTRIA	
4 O CONTEXTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS NO FILME FOLIAR BRASIL	50
4.1 O FILME.....	50
4.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	51
4.3 ANÁLISE FÍLMICA.....	57
4.4 ASPECTOS GERAIS DO FILME.....	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	81

1 INTRODUÇÃO

Em tempos de consolidação de uma sociedade global, hábitos do cotidiano se tornaram hegemônicos em qualquer parte do planeta. Por mais que se tente resistir, existe um funcionamento baseado em determinados pilares através dos quais essa sociedade se sustenta e dos quais não se pode fugir. Essas estruturas influenciam a vida das pessoas e com o passar dos anos modificam a organização social. Muitos fenômenos novos surgem e os assuntos sempre podem ser mais explorados do que imaginamos.

Um dos principais pilares que possibilitou o processamento dessa mundialização foi a expansão dos veículos de comunicação. A possibilidade que os media dispuseram de conectar o mundo e transmitir informações de lugares longínquos em tempo real, tornaram fácil a difusão de padrões culturais, esses padronizados por uma indústria cultural.

Em meio a esse âmbito de surgimento de novas características sociais, há o que antes existia e não se extinguiu. Falamos aqui das culturas e hábitos locais, que seguem existindo, em contraponto à cultura mundializada. O mundo, afinal de contas, segue sendo um grande mosaico formado por diversas partes diferentes, que unidos por alguns aspectos comuns, formam um todo. Os sentimentos regionais e nacionalistas e a identificação nacional tornaram-se uma busca de afincamento, como diz Stuart Hall (2003), porque as pessoas não querem deixar de sentir-se pertencente a um lar (sua nação, ou região).

A tensão entre o local e o regional foi estudada por alguns teóricos. Canclini (1997) é a base desse trabalho para entender essas relações. Ele fala que, na atualidade, movimentos culturais antigos à interferência de uma cultura industrializada global, acabam tendo de se adaptar a determinados processos. Assim surge o que ele chama de hibridização cultural.

Nessa situação se encontra o objeto de estudo desse trabalho. O Festival Folclórico de Parintins é uma grande festa (comparada em dimensões ao Carnaval do Rio de Janeiro) que tem suas origens em lendas antigas contadas por negros e

africanos, mais conhecida na região norte e nordeste do Brasil. As brincadeiras referentes a essa lenda aconteciam, assim como outras festas tradicionais brasileiras (como a festa de São João), nas ruas. E com o tempo a organização das comemorações chegou à dimensão atual, uma vez considerando que o objetivo era justamente de enquadrar a festa em padrões que estivessem de acordo com a produção cultural predominante (e bem sucedida sob um ponto de vista financeiro) até o ponto de alcançar o mérito de estar adequada aos padrões televisivos de transmissão. Como dito anteriormente aqui, a televisão como veículo de comunicação tem a capacidade de expandir o conhecimento para uma grande massa. Tornar o Festival televisionável é a possibilidade de mostrar esse trabalho e divulgar, já que a festa de Parintins é produto turístico e fonte de renda para o Estado do Amazonas.

Como fenômeno da sociedade brasileira e que causa tanto impacto econômico na região é de grande relevância que estudemos quais os impactos culturais sobre essa manifestação folclórica, de origem popular, e sobre a população, que toma o evento cultural/econômico/midiático como base para formação de sua identidade regional e cultural e que teve como grande responsável a expansão dada pela mídia. E observando a relevância dos meios de comunicação na difusão de mensagens, observaremos o olhar que as mídias escolhem para reproduzir ao agirem em seu processo comunicacional na representação do Festival Folclórico de Parintins em seus meios audiovisuais, que são a forma mais eficaz de fazer com que a informação transmitida chegue ao público. Sendo assim, são dois os momentos de participação da mídia sobre o Festival e que serão estudados nesse trabalho: o primeiro é como ela colabora para sua formação e expansão e o segundo é como ela trata esse objeto no seu discurso.

A escolha por estudar o Festival Folclórico de Parintins se dá pelo fato de que são poucos os trabalhos que se dedicam ao estudo desse evento. Grande parte das pesquisas está focada no campo das Ciências Sociais, na qual a abrangência se restringe ao entendimento da relação das culturas populares com a globalização e a indústria cultural. É pertinente explorar essa festa no âmbito da Comunicação Social, uma vez que os veículos de comunicação estão dando destaque e abrindo suas lentes para ela (a referência aqui é principalmente audiovisual, que possibilita explorar o caráter visual do espetáculo) e contribuindo para o caráter de mercantilização do Festival. O

objetivo é entender como o evento é explorado pela mídia, procurando saber como se dá a representação da festa e entendendo as mensagens e os significados construídos a partir dessa representação. A importância desse tipo de pesquisa é ressaltada nas palavras de Peter Loizos (2002, p.138) que dizem que

o mundo em que vivemos é crescentemente influenciado pelos meios de comunicação, cujos resultados, muitas vezes, dependem de elementos visuais. Consequentemente, “o visual” e “a mídia” desempenham papéis importantes na vida social

O objeto midiático escolhido para observação é o filme Foliar Brasil, composto por três histórias, cada uma referindo-se a uma grande festa brasileira. Uma delas é sobre o Festival Folclórico de Parintins. A escolha por essa festa se dá por curiosidade pessoal sobre a cultura local, e também pela contribuição ao campo acadêmico.

O procedimento metodológico de elaboração desse trabalho se baseou na hermenêutica da profundidade de Thompson (1995), utilizada para trabalhos que pretendem entender a produção de sentidos e significados na sociedade. O método proposto por Thompson suporta o uso de outros métodos que auxiliem no trabalho de pesquisa, o que pode variar dependendo do objeto analisado. Assim, para entender a produção de sentidos fílmicas e a representação do Festival Folclórico de Parintins, utilizamos a análise fílmica conforme os padrões Vanoye e Lété (1994). A folkcomunicação, que também é base teórico-metodológica para pesquisas, aparece no primeiro capítulo desse trabalho, mas optamos por não usar esse método pelo fato do fenômeno analisado, o Festival Folclórico de Parintins, não se enquadrar mais como objeto de estudo da folkcomunicação exclusivamente. Enquanto nos referimos à lenda e às festas de boi-bumbá em sua origem popular, as teorias folkcomunicacionais foram muito úteis para a observação. Esse método seria inaplicável ao objeto final.

São muitas as questões envolvidas em um processo até que se chegue ao Festival Folclórico de Parintins tal qual é hoje. Por isso, no primeiro capítulo mostramos a origem da lenda e da festa. Em um segundo momento, falamos sobre a situação histórico-social na qual esse fenômeno cultural acontece. Por fim, entendido o processo pelo qual se formou a festa, vamos observar como a mídia, meio que influenciou a festa

no sentido estrutural, lança seu olhar sobre o Festival e como o apresenta para seus espectadores.

2 BUMBA-MEU-BOI: O FOLCLORE QUE FALA SOBRE O POVO

O bumba-meu-boi é uma dentre as diversas manifestações folclóricas existentes em todo o território brasileiro. Na tradição do bumba-meu-boi há uma série de elementos que o compõem e o caracterizam. Música, dança, poemas, contos, entre outros, tudo formando um conjunto de costumes cultivados por um grupo, através dos quais crenças são transmitidas, de geração para geração, construindo uma espécie de tradição fortemente cultivada. A esse conjunto de fatos da vida social do povo, chamamos folclore. (BRANDÃO,1984) E a esse cultivar deles, chamamos cultura. No caso do folclore, cultura do povo.

Folclore e cultura popular são dois conceitos muito próximos e tão interligados que acabam se confundindo. Luís da Câmara Cascudo faz essa mistura e define folclore como “a cultura do popular tornada normativa pela tradição” (apud BRANDÃO,1984 p. 23) e ele ainda diz não ser possível o estudo em um sem o outro.

O termo folclore surge pela fusão de duas palavras do idioma inglês: folk (que significa povo) e lore (significa conhecimento). Portanto folclore quer dizer, literalmente, o conhecimento do povo. Ele aparece pela primeira vez em uma carta que William John Thoms, escreveu para a revista *The Atheneum*, de Londres, em agosto de 1856. Cunhada pelo arqueólogo, era um neologismo que este propunha para referir-se ao que antes era chamado por “antiguidades populares”. Esse novo conceito, no entanto, vira alvo de diversos debates. A questão era a quais grupos sociais o conceito se referia, já que o sentido de povo tem diferentes definições. Outra dúvida que surgiu era sobre a definição de saber e a que especificamente se aplicava. Se a produções culturais concretas (como artesanato, arquitetura, culinária) ou se a produção material apenas seria considerada folclore se estivesse ligada com manifestações não materiais (BENJAMIN, 2002).

Em 1995, durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, foi realizada uma releitura da Carta do Folclore Brasileiro, documento que conceitua e orienta as pesquisas folclóricas no Brasil, que redefiniu o conceito de folclore da primeira Carta, elaborada em 1951, no I Congresso Brasileiro de Folclore. Nela fica entendido que

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995)

E ainda de acordo com a Carta “Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes”.

Como um dos objetos de estudo do folclore estão: as narrativas tradicionais, como os contos populares, mitos, lendas e canções; os costumes tradicionais preservados e transmitidos oralmente de uma geração para outra, códigos sociais de orientação da conduta, as celebrações cerimoniais populares; os sistemas populares de crenças e superstições ligados à vida e ao trabalho, englobando, por exemplo, o saber da tecnologia rústica, da magia e feitiçaria, das chamadas ciências populares; os sistemas e formas populares de linguagem, seus dialetos, ditos e frases feitas, seus refrões e adivinhas (BRANDÃO, 1984).

No Brasil, o interesse pelas coisas do povo desponta no fim do século XIX com as pesquisas de Silvio Romero, e no início do século XX destacam-se com a figura de Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, entre outros. Com a atenção que esses estudiosos passam a dar a esse fenômeno sociológico, que acontece com grande diversidade por todo o Brasil, é que o folclore passa a ser reconhecido como objeto de estudo e torna-se um campo de estudo, tornando-se a Ciência do Folclore.

Considerando que as bases folclóricas estão fundamentadas principalmente em lendas e mitos que explicam e contam sobre situações do cotidiano, então a intenção é de desmistificar. Observar as manifestações além do visível, buscando o conteúdo e a informação que é possível extrair delas, e o folclore, ou os folclores para referirmo-nos a toda diversidade da cultura popular, não visto ingenuamente, apenas como uma criação que é fruto artístico e lúdico da imaginação. Como parte integrante da cultura nacional, a busca é por entender onde, como, quando, por que surgem os hábitos folclóricos, estando atento ao que podem nos revelar. Assim, vamos tratá-lo como ferramenta de linguagem que nos permite acesso a informações sobre a vida do povo estudado. Pois através de um estudo pelo folclore vemos o que o próprio povo fala de si, de forma

indireta, não intencional, diferente das informações obtidas de maneira representativa dada nos tradicionais veículos de comunicação.

É a partir dos anos 1960 que esse enfoque (concentrado em analisar o folclore como expressão, e não apenas como tradição que merece ser preservada) começa a ser dado. Despontou a teoria da Folkcomunicação, de Luiz Beltrão, que serve de referência para tratarmos o folclore nesse trabalho.

2.1 A EXPRESSÃO FOLCLÓRICA EXPLICADA PELA FOLKCOMUNICAÇÃO

Os estudos de folkcomunicação constatarem que o povo se comunica através de suas manifestações. É um campo de estudos do campo da Comunicação que observa o folclore sob o ponto de vista da comunicação. A folkcomunicação é o “intercâmbio de mensagens culturais, a expressão de idéias e informações dos públicos marginalizados rurais e urbanos, utilizando meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (BELTRÃO in Anuário Unesco, Ano 10, nº10. p. 81). Lida com os aspectos informacionais dessas manifestações e extrai o conteúdo do folclore em busca de seus significados, origens e porquês, visando estudar a peculiaridade da linguagem popular. Sob o olhar da Folkcomunicação, vemos os ritos folclóricos como a maneira popular mais autêntica do povo expressar suas opiniões.

Na teoria de Luiz Beltrão, resultado de sua tese de doutorado (1965), ele observa como comunidades com mínimo ou nenhum acesso aos veículos de comunicação massivos disseminam as informações entre seu grupo, sua comunidade, onde os atos comunicacionais misturam-se às tradições e hábitos culturais, tendo como veículos as formas de expressão da região. Folhetos, músicas, dança, procissões, agremiações carnavalescas são instrumentos de difusão de informações e que estão extremamente ligadas às crenças do povo e ao folclore. Essas manifestações não são vazias. São uma forma peculiar do grupo mediar as suas informações, diferente da convencional (os reconhecidos veículos de comunicação), e transmitir ideias e opiniões, contar sobre sua vida, de forma indireta.

Como exemplo, na defesa de sua tese, Beltrão fala do ex-voto, um nome dado no nordeste brasileiro para a forma de pagar por milagres atendidos. Essa manifestação mostra que podemos descobrir muito sobre a vida desses pagadores de promessa. O ex-voto pode ser um “quadro, imagem, fotografia, desenho, fita, peça de roupa, utensílios domésticos, mecha de cabelo, etc, que se oferece ou se expõe nas capelas, igrejas, salas de milagre ou cruzeiros, em ação de graças por um favor alcançado do céu” (ARAÚJO, 1964 apud BELTRÃO, 1971). São peças artesanais confeccionadas, para a oferenda religiosa, de acordo com o pedido atendido: se o indivíduo se recuperou de uma doença no coração, então a representação desse órgão é oferecida; velas do tamanho de crianças, para agradecer pela sobrevivência dessas; quadros, contando a história de como alguém se livrou de uma emboscada ou o desastre de caminhão de retirantes, expressam a insegurança de seu cotidiano e o drama das estiagens, assim

O ex-voto, na sua “ingênua exageração de milagres” é na verdade, um veículo da linguagem popular, dos seus sentimentos. Agradecimento a Deus e protesto contra os homens de governo, responsáveis pela situação lastimável em que se encontra a maioria do povo brasileiro. (BELTRÃO, 1971 p.15)

O ex-voto é apenas um dentre os diversos meios de expressão, que podem ser folguedos, peças de artesanato, por exemplo. São manifestações através das quais se manifesta uma maneira de pensar.

Comunicar, atualmente, é sinônimo de mídia. No entanto, só foi possível chegar a esse estágio pelo fato de que o primitivo ato de comunicar evoluiu, de acordo com as necessidades econômicas, políticas e culturais, chegando a tal ponto que conhecemos.

2.2 A LENDA DE BUMBA-MEU-BOI

O bumba-meu-boi é uma festa popular presente em várias localidades do território brasileiro. A lenda tem influência cultural africana, indígena e portuguesa, já que a representação dessas três raças se faz presente na história brasileira. Ela é um

retrato da situação social e econômica do Brasil Colônia, uma vez que origina-se em fins do século XVIII, no Maranhão, registrada nas brincadeiras dos negros escravos da região.

O processo de colonização do Brasil, levando em conta principalmente os interesses econômicos e exploratórios portugueses, foi responsável pela formação de uma sociedade de vida e hábitos muito diferente das comunidades presentes no novo continente. Muitos animais antes inexistentes nesse território foram trazidos junto com os novos habitantes, que também implementaram seu estilo de vida nestas terras. O gado (boi) foi uma das novidades. A criação desse animal tinha objetivos econômicos. Além de alimento, servia como força-motriz do trabalho agrícola, destacando-se na indústria da cana. Os primeiros bois chegaram por cerca de 1534, onde localiza-se a Bahia, depois são expandidos Rio São Francisco acima, em direção ao norte, onde ficam hoje o Maranhão, Ceará, Piauí. Junto à força do boi, alia-se a força do trabalho escravo. Existe uma forte relação entre o animal e esse indivíduo, tratado em importância tal qual o bicho. A expectativa dos senhores era unicamente econômica tanto para o escravo quanto para o boi, duas peças fundamentais na geração de riquezas. A lenda, portanto é uma forma de homenagear o boi e o negro, símbolos de força. É dessa experiência da escravatura que a lenda surge, em fins do século XVIII, no Maranhão. Como resultado das atividades pecuaristas, faz parte das brincadeiras dos negros escravos.

Conta a história que mãe Catarina, grávida de pai Francisco (também chamados como Catirina e Chico) acorda durante a noite com desejo de comer língua de boi. O escravo Francisco, para satisfazer a vontade de sua esposa, rouba um boi de seu patrão para matá-lo. Chico é descoberto e, para não acabar sendo morto, é obrigado a fazer com que o boi viva novamente. Toda fazenda então se mobiliza para ajudar pai Francisco e ressuscitar o boi. Pajés e caboclos conseguem salvar o animal e também o escravo.

Na figura do patrão, temos a representação do português. No escravo, o povo negro. E no pajé, o povo indígena. São os três povos fundamentais em um primeiro momento da formação do povo brasileiro e representam a hierarquia social do Brasil Colônia. A história é uma crítica, fazendo uma sátira ao poder dos fazendeiros, uma vez

que o povo indígena e negro, unidos, conseguem vencer a situação e impedir que o patrão condene pai Francisco. É uma forma de vingança por parte do povo.

Por ter esse posicionamento, pode ser classificada como um auto (do latim *actu: ato*), gênero dramático de encenação popular, que através de alegorias conta histórias que tenham relação com o cotidiano, visando satirizar as situações. Também é classificada como folguedo já que na maior parte dos Estados do norte e nordeste brasileiros é comemorada junto das Festas Juninas. E pelas pessoas que participam das festas nas ruas, é reconhecida como uma brincadeira.

Existe ainda a influência da lenda de Dom Sebastião na figura do Bumbá nas brincadeiras. A lenda referida conta que o Rei de Portugal, D. Sebastião, teria vindo com a Corte para a praia de Lençóis, em Cururupu (MA) e, no período junino, transforma-se em um boi luzente e coberto de pedras preciosas, olhos em fogo, estrela na testa, chifres de ouro e boca em brasa. O boi dessa lenda é referência para a fantasia do boneco usado nas brincadeiras, que costuma ser muito enfeitado com brilhos e fitas coloridas (REIS, 1980).

Há algumas diferenças das representações, personagens e no rito da festa, mas em essência tem o mesmo significado. Em alguns locais do Brasil a festa é comemorada na época de Natal. Nesses lugares o boi tem a estrela (do boi de D. Sebastião) desenhada na cabeça.

2.3 O BUMBA-MEU-BOI VISTO PELA FOLKCOMUNICAÇÃO

De uma origem de reivindicação e crítica social, o bumba-meu-boi é uma festa que, com o passar dos anos e dos séculos, renova seus personagens e representações, adaptando para o contexto presente, mantendo sempre a história inicial. Pelo seu caráter crítico, propõe-se a fazê-lo, independente da época. Luís da Câmara Cascudo explica dizendo que

Enquanto os outros autos cristalizaram, imóveis, no elenco de outrora, o bumba-meu-boi é sempre atual, incluindo soluções modernas, figuras de

agora, vocabulário, sensação, percepção contemporânea. Na época da escravidão mostrava os vaqueiros escravos vencendo pela inteligência, astúcia e cinismo. Chibateava a cupidez, a materialidade, o sensualismo de doutores, padres, delegados. (CASCUDO, 1956 apud BELTRÃO, 2001, p. 55)

Talvez por esse motivo seja uma das mais difundidas em território brasileiro. É um poderoso veículo de expressão social. Através da forma antiga, fala de aspectos novos que recorrem no cotidiano dos oprimidos, recompondo a trama. No Bumba, o povo não é espectador, mas agente. Para Edison Carneiro esse aspecto torna do folguedo uma reivindicação. Silvio Romero classificava o auto de bumba-meu-boi tão marcante e importante quanto os autos de Gil Vicente (BELTRÃO, 2001).

2.4 EM PARINTINS, O BOI-BUMBÁ

Por ser uma manifestação presente em diversos Estados brasileiros, o bumba-meu-boi tem variações nas localidades em que se apresenta. Os diferentes nomes dados ao Boi e também as adaptações referentes ao roteiro da festa acontecem em função das diferenças culturais. No Amazonas, o Boi é denominado boi-bumbá. Nas palavras de Cascudo o boi-bumbá “é o bumba-meu-boi do Pará e Amazonas” (CASCUDO apud FERNANDES, 2007, p. 81). Sendo assim, a diferença entre as lendas é puramente determinada pela localidade, por fim tendo uma mesma base.

Atualmente, a festa de maiores proporções e destaque no Brasil, e conhecida mundialmente, é o Festival Folclórico de Parintins, que acontece no mês de junho na cidade de Parintins, no Amazonas. O Festival é um patrimônio cultural da cidade que remonta às tradições locais desde o início do século XX.

A história de Parintins começa quando a Ilha Tupinambarana (onde está localizada a cidade) foi descoberta durante as viagens exploratórias portuguesas para o reconhecimento do território, em 1796. A região era habitada por seis tribos indígenas: tupinambá (que dão nome à ilha), sapupé, peruviana, munducuru, mawe e parintins. Com o crescimento habitacional na região, em 1852 é fundado o município de Parintins,

referência ao nome de uma das tribos que viviam na região. Existe uma história contada pelo povo de que a Ilha teria surgido em cima de uma bota encantada e conforme o boto queria acasalar, ela ia subindo até fazer surgir à tona. Isso explicaria a fama afrodisíaca que dizem ter Tupinambarana.

De acordo com dados lançados em 2009 pelo IBGE, a população é de 107. 250 habitantes, sendo que 60,07% dessas pessoas incide na pobreza (IBGE 2003) e geram um Produto Interno Bruto (PIB) per capita de R\$ 3,51 (IBGE 2007). Por estar localizada em uma ilha, o acesso para quem está fora de Tupinambarana se restringe aos meios fluviais e aéreos. O primeiro costuma ser o mais utilizado, tanto pela população local que viaja a Manaus (capital amazônica, que fica a 420 km de Parintins, de barco) ou outras cidades de fora da Ilha - para fins de comércio, saúde, ensino - como pelos turistas que desejam conhecer a localidade e assistir o festival. O aeroporto da cidade é de pequeno porte, com vôos diários, que aumentam de frequência no mês de junho, na época do Festival.

Além da pecuária e da pesca como principais fontes de renda local, o turismo tornou-se responsável por uma grande movimentação econômica, consequência devida às proporções do Festival Folclórico de Parintins, que tornou a cidade um centro turístico do Norte brasileiro e uma das mais importantes do estado do Amazonas, econômica e culturalmente. O artesanato é um setor também explorado pela população devido à presença dos turistas, que fomentam essa produção. Aliás, nesse período em que a quantidade de visitas e a movimentação na cidade aumenta, parte da população aproveita para melhorar seus rendimentos, seja com o comércio de artesanato ou outros trabalhos sazonais que surgem com a demanda da festa. O Festival é um momento esperado e oportuno para os desempregados e àqueles que necessitam aumentar sua renda. As alternativas são montar um negócio próprio, que podem ser desde o comércio de comida até a pintura de camisetas com a figura de bois para venda. Surge trabalho nas empresas que organizam o evento, no setor de construção, segurança, limpeza, recepção.

O pesquisador José Maria da Silva explica como o Festival Folclórico de Parintins é encarado pelo povo amazonense e pelo governo do Estado:

o festival é concebido como fenômeno da cultura regional a ser explorado enquanto potencial turístico. Costuma-se afirmar que com a implantação da Zona Franca de Manaus, fábricas e produtos industrializados de outros países passaram a dominar a sociabilidade e a cultura local, de maneira que havia um sentimento de perda das referências de regionalidade. (SILVA, 2007, p. 24)

Existe uma dualidade marcante presente nessa festa que consiste na produção cultural e a produção econômica. Além de ser fortemente explorado como fonte de renda e caracterizado pelos ganhos econômicos, a essência do Festival, antes de tudo, é cultural. A festa surge das tradições do povo que, através dela, se vê representado e é onde sente sua identidade cultural manifesta nas toadas cantadas durante o evento, na história, na dança, nas roupas, na música, enfim, uma série de elementos que faz com que o povo se identifique e sinta orgulho de sentir-se amazonense. No entanto, é necessário observar o que ganha mais dimensão: se a economia ou a cultura, e se a cultura representada pode acabar perdendo seus significados originais em função das adequações feitas em função de fatores econômicos e para as transmissões midiáticas. Eventos culturais que se encontram em uma escala de difusão global, tais qual o Carnaval do Rio de Janeiro e o Festival Folclórico de Parintins, acabam tendo de se enquadrar a aspectos culturais que sejam reconhecidos mundialmente (ORTIZ, 1994).

A força cultural da festa, no entanto, não seria suficiente para sozinha fazer com que o Festival Folclórico de Parintins chegasse às dimensões atuais. A produção do evento, a cada ano que passa, se esforça para dar maior dimensão mercadológica e o setor turístico estuda estratégias para atrair ainda mais turistas. O interesse de patrocinadores de grande porte tem sido um dos fatores que marca a exploração da festa como produto de mercado. Em 2008 a empresa Adidas, uma das colaboradoras, criou um modelo de tênis com as cores dos bois Garantido e Caprichoso. Em 2010 a Coca-Cola completou 16 anos patrocinando Parintins. E disputas por prioridades entre os patrocinadores são uma das consequências da influência de poderosas marcas no Festival. Empresas de engenharia estão sendo contratadas para dar maior sofisticação aos aparatos e efeitos de luz da festa. O boi Garantido importou, no ano de 2006, uma tecnologia da Nasa para montar a apresentação do “homem voador” em seu espetáculo. Atenção da mídia, divulgação e campanha das agências de turismo e os patrocínios

foram os três fatores que contribuíram para o crescimento do Festival Folclórico de Parintins (SILVA, 2007, p.22).

Wilson Nogueira (2008) fala que as festas populares podem ser compreendidas em três momentos em relação ao capitalismo: distanciadas, em processo de integração e integradas. Conforme essa classificação, o Festival Folclórico de Parintins enquadra-se no último quesito, nos quais as manifestações “expressam um sentimento local, mas que se realizam sob uma dimensão desterritorializada e dominada por leis mercadológicas” (NOGUEIRA. 2008, p. 37).

Se observarmos os componentes da festa de Parintins e das festas de boi-bumbá, que deram origem ao Festival, veremos que elas em pouco se assemelham. Na festa de origem, as pessoas saíam às ruas encenando o auto do boi, no qual a lenda de boi-bumbá era contada. As pessoas se caracterizavam conforme os personagens lendários (pai Francisco, mãe Catirina e os demais que compõem o rito), cantavam músicas conforme o enredo da história e dançavam ao redor do boi. Uma festa extremamente popular, na qual as fantasias (incluindo o boi) eram feitas artesanalmente pela comunidade - ver mais sobre o enredo da festa em Reis (1980). Além disso, a presença essencial da lenda (com forte presença de figuras que representavam a estrutura da sociedade à época da lenda e que davam um importante caráter político que contava sobre a realidade social vivida) está dispersa em uma série de outros discursos que constam nas apresentações do Festival. O mais visível na festa de Parintins é a encenação da vida da floresta mostrando os elementos que fazem parte da realidade do caboclo amazônico. Os índios, animais e costumes são cultuados, em um processo de afirmação da identidade, tanto para os que vivem na região como para os que desejam entender como funciona a cultura local (SILVA, 2007)

Em Parintins, apesar da figura central ser o boi-bumbá e o enredo das apresentações serem baseados nessa lenda, esta é apenas uma parte dentre todas outras que ganham destaque no espetáculo. Um misto de adequações culturais e estéticas foi realizado para que o evento ganhasse grandes dimensões e alcançasse sucesso econômico, a exemplo do bem sucedido Carnaval do Rio de Janeiro (NOGUEIRA, 2008). Conforme Nogueira, a inspiração maior do Festival vem do

Carnaval Carioca, festa que ele diz ser a “matriz deflagradora da especialização televisiva”. Sobre o exemplo e as influências dessa festa, o autor ainda diz:

Foi no carnaval carioca que artistas de Parintins se inspiraram para pôr luxo nos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, que, antes do festival folclórico, a exemplo das escolas de samba, apresentavam-se em terreiros apertados ou nas ruas sem energia elétrica. O artista plástico Jair Mendes, que trabalhou em escolas de samba do Rio de Janeiro, foi o precursor das alegorias e fantasias de luxo nos bumbás, introduzindo-as, primeiramente, no Garantido. (NOGUEIRA, 2008 p. 41)

A introdução de tecnologias, grandes alegorias e roupas de luxo, a exemplo do Carnaval, mostram que o Festival passou por um processo de hibridização cultural afim de adaptar-se a um modelo de produção cultural, situando-se hoje entre o tradicional e popular boi-bumbá e a indústria carnavalesca.

Assim sendo, os bumbás de Parintins são hoje uma importância turística, de lazer e entretenimento, rendendo ao Estado uma movimentação média de cerca de R\$ 40 milhões por mês, de março a junho, conforme dados de Nogueira (2008).

2.5 DO SURGIMENTO DE CAPRICHOSO E GARANTIDO AO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS

O Festival Folclórico de Parintins trata da dramatização dos bois-bumbás Garantido (o boi vermelho e branco, identificado como do povo e do coração) e Caprichoso (o boi azul e branco, conhecido por diamante negro, de sangue azul). A sua base, em essência, está composta em um sistema de significado que se articula entre o mito e o rito, reconstituindo a identidade cultural da região (BRAGA, 1992).

Os dois bois surgem das festas de boi-bumbá em Parintins. Não se sabe a data exata em que surgem Caprichoso e Garantido. De acordo com Silva (2007), sabe-se que a história remonta às tradições culturais parintinenses do início do século XX, mas nem mesmo eles têm certeza sobre quando aparecem as duas figuras. O ano de 1913 é uma suposta data.

Na região, a festa acontecia de forma que o grupo de pessoas participantes, representando os personagens da lenda, juntamente a um boi-bumbá, saíam pelas ruas e batiam nas casas das pessoas com mais dinheiro para oferecer a esses a língua do boi. Para assistir a encenação da matança do boi, o dono da casa compra a língua como forma de retribuição pela cerimônia. A brincadeira rendia então uma quantia em dinheiro aos participantes.

Os bois funcionam como duas agremiações, e não existem registros sobre qual dos dois surge primeiro. A rivalidade entre Caprichoso e Garantido é o motim da festa, e não acontece apenas nos dias da apresentação, no bumbódromo (nome do local onde acontecem as apresentações do Festival). A disputa começa pelos torcedores, que querem defender para si o mérito de ter o bumbá mais antigo. Debates surgem, de tempos em tempos, buscando a origem e ancestralidade dos bumbás, seja em depoimentos ou documentos.

A tradição em Parintins conta que, no início do século passado, algumas pessoas colocavam os bois de sua propriedade na rua. Comentários dizem que na época circulava os bois Fita Verde e Galante (SILVA, 2007, p.25).

Sobre a origem do bumbá Garantido, conta-se que ele nasceu de uma promessa de Lindolfo Monteverde que, estando doente, prometeu a São João Batista que, se ficasse curado de sua enfermidade, colocaria um boi todos os anos nas ruas, nas festas juninas, para homenagear o santo. O Garantido é simbolizado por um coração e conhecido pelos seus torcedores como o boi de promessa. Tradicionalmente, ele sai às ruas no dia 12 de junho para comemorar a sua fundação. E no dia 24 os devotos e torcedores realizam uma ladainha em comemoração ao santo que inspirou a promessa do boi do povão, outro nome pelo qual é chamado. Sobre a origem da cor vermelha, uma das explicações seria a relação com São João. A imagem do santo costuma ser acompanhada por fitas vermelhas. Quando o boi saía às ruas, seus chifres eram enfeitados também com fitas nessa cor.

O bumbá Caprichoso possui uma estrela ostentada em sua cabeça e seu nome remete a capricho, honestidade e trabalho, atributos daqueles que torcem por ele. Caprichoso também teria nascido de uma promessa. Sua história remonta ao ciclo da borracha e à prosperidade vista na exploração das seringueiras. Nesse contexto, muitos

nordestinos migraram para Amazonas na esperança de uma vida melhor. Os irmãos Cid teriam fugido de uma seca que assolava o Ceará buscando uma nova vida no norte brasileiro. Durante sua viagem, ao chegarem no Pará, souberam da decadência econômica da economia da borracha. Ainda assim resolveram continuar até seu destino final, que seria a região do Alto Solimões e Juruá, no Amazonas. No entanto, acabaram parando em Parintins e decidiram permanecer na cidade. Roque Cid, um dos irmãos, era muito devoto de São João Batista e prometeu que se alcançasse seu sonho de uma vida melhor, ofertaria ao santo um boi de pano como os das festas de bumba-meu-boi que conhecera ao passar pelo Maranhão. Realizado seu pedido, o Caprichoso passou a brincar pelas ruas de Parintins nas noites de São João. A cor azul estaria associada a uma outra festa que os irmãos Cid conheceram ao passarem pelo Pará, a Marujada. O azul e o branco eram as cores usadas nos trajes dos marujos.

Ambos os bois ganharam adeptos pela simpatia do povo durante as festas de rua, quando eram levados para as brincadeiras. O Caprichoso, por exemplo, era partilhado de ano em ano, ficando sob a guarda de alguém que o levava para casa (normalmente era cuidado por um chefe de família), circulando por vários locais da cidade. A identidade de quem os segue está representada nas suas cores. É através dela que se sabe quem é o oposto. Em Parintins, o torcedor de um dos bumbás nunca se refere ao outro pelo seu nome, usando a palavra "contrário" quando quer se falar do opositor. Vaias, palmas, gritos e qualquer outra demonstração de expressão quando o "contrário" se apresenta são proibidas. Nessa duplicidade se constrói o confronto, que é o fundamento do Festival Folclórico.

No entanto, em pesquisa de sua tese de doutorado em Literatura Brasileira pela UFPB, José Guilherme dos Santos Fernandes foi a campo para procurar mais a respeito da origem dos bumbás de Parintins. Em conversa com algumas pessoas ele descobriu que há uma versão alternativa a predominante. Em conversa com Almeida (professor de Letras residente em Parintins), que conviveu com o fundador da agremiação do Boi Caprichoso, descobriu que os bois nasceram de uma "importação" do Maranhão. No relato de Almeida à Fernandes ele diz que "o Boi nasceu sozinho" e que "foi do Maranhão que o Furtado Belém trouxe esse Boi para cá. Então era uma brincadeira muito diferente do que é agora" (FERNANDES, 2007, p.31). Esse boi

trazido por José Furtado Belém, homem da alta sociedade, era chamado de Galante. A origem dos bumbás, dessa forma, não teria alguma relação de proximidade com as tradicionais histórias do povo humilde que os oferta aos santos. Ainda na história contada por Almeida, um outro homem da elite, Lindolfo, que andava pelas festas das classes baixas com Furtado, brigou com esse e “eles ficaram inimigos mortais. Então foi o tempo que acabou o Boi, o Galante, e seu Luís fundou o Caprichoso. Já quer dizer, pegou a ideia do Boi e criou outro” (FERNANDES, 2007, p. 32). Os bumbás seriam resultado da cisão dos comandantes do Galante. Luís passa a chamá-lo de Caprichoso. Furtado cria o seu e lhe coloca o nome de Garantido.

Essa é uma versão que desmistifica toda a origem popular da festa, já que os Bumbás teriam sido invenção de cidadãos de alta classe na sociedade da época, tirando o caráter da origem popular e da influência da cultura cabocla da região na lenda de bumba-meu-boi. Fernandes ainda relata que havia um preconceito pelas brincadeiras populares por parte da elite, que não participava delas. Eles então pagavam as pessoas, como em uma espécie de patrocínio, para que a festa acontecesse.

Independente de qual versão sobre a origem corresponda com a realidade, a rivalidade um fator presente. Episódios dessa disputa entre Garantido e Caprichoso, conhecidos como desafios, aconteciam pelas ruas. As duas agremiações se encontravam e um versador fazia versos para criticar o boi contrário. Por fim havia o enfrentamento dos bois. Até o ano de 1964 os bois “brigavam” pelas ruas. As encenações eram acompanhadas pela batida de tambores e o confronto entre os bumbás muitas vezes acabava em tumultos generalizados e brigas. Nesse ano a rivalidade passa a ser disputada em estádios, apresentando-se como tradição folclórica. Em um dos episódios, lembrado por brincantes mais velhos, a polícia entrevistou e levou Caprichoso, queimando em um praça no outro dia.

Um dos idealizadores do festival foi Raimundo Muniz que, em 1965, em reunião com Xisto Pereira, Lucinor Barros e Reverendo Padre Augusto na sede do JAC (Juventude Alegre Católica) teriam fundado Festival Folclórico Oficial de Parintins. A primeira edição aconteceu no dia 12 de junho de 1966. O local foi a quadra da Catedral da cidade, onde foram realizados os oito festivais seguintes. A partir desse momento as apresentações dos bois passam a ser de caráter competitivo, passando por um

juízo para conquistar o título de campeão. O objetivo sempre foi o de ganhar a simpatia do público. Com a consolidação da “competição” o evento ganhou um número de adeptos e dimensão não imaginadas. A interação do público foi um dos fatores importantes nesse primeiro momento de expansão. Em 1975 e 76 o evento aconteceu em um terreno do Instituto de Previdência e Assistência Social do Amazonas (IPASEA). Em 1977 foi na quadra da Comissão Central de Esportes da Paróquia do Sagrado Coração de Jesus (CEE). Em 1978 e 79, no terreno do Clube da Ilha Verde.(informações de Braga 1992)

Os organizadores, nesse momento, com seus próprios recursos, resolvem construir um local específico para a realização do evento, mas só conseguem concretizar o projeto com incentivo de verba pública. Nos anos de 1980 a 82 o evento ainda não acontece em local próprio, nessas vezes o Estádio Tupy Canhede. Em 1988 é que finalmente o bumbódromo é inaugurado. Seu nome oficial é Centro Educacional e Desportivo Amazonino. A partir de então as agremiações passam a serem denominadas associações folclóricas (Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso e Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido). Desenhado em formato de cabeça o bumbódromo tem capacidade para cerca de 40 mil pessoas e tem arquibancadas divididas igualmente para as torcidas dos dois bumbas, com um lado vermelho e outro azul.

Embora aconteça apenas no fim do mês de junho, a festa começa a ser organizada já no início do ano. São cerca de cinco meses de trabalho. Esse período de preparação é conhecido por aqueles que contribuem para a organização do evento como ciclo do boi-bumbá.

Há quatro momentos importantes nessa preparação até o dia das apresentações. A preparação, que começa logo após o Carnaval, é o momento de fechar a produção artística. São realizadas festas e feitos ensaios e treinamentos. Um disco de cada bumbá, com suas toadas para o Festival, também é lançado. Essa fase abrange todo mês de junho e é o momento de organizar a cidade para receber os turistas, quando o “clima” de espera pelo Festival começa a se difundir. E, por fim, o encerramento do ciclo, com os três dias de festa e após, a apuração das notas e o resultado final que divulga qual bumbá foi o vencedor do ano. São realizadas também algumas cerimônias que marcam a saída do boi da cidade. Desde o momento preparatório, os meses

anteriores à competição, é possível identificar a rivalidade entre as agremiações. Essa rivalidade, assim sendo, não está restrita à apresentação no bumbódromo. A disputa está presente durante todo o ciclo do boi-bumbá.

Nos dias do Festival, as apresentações têm início às nove horas da noite e acabam próximo das três horas da madrugada, fechando um total de seis horas de festa por dia. Cada bumbá tem até três horas para sua apresentação. A representação conta com cerca de três a quatro mil pessoas. Os figurantes que fazem parte do espetáculo encenado não são oriundos apenas de Parintins, mas também de cidades vizinhas e, sobretudo, de Manaus. A apuração das notas atribuídas pelos jurados é feita no dia seguinte ao fim das apresentações e imediatamente divulgada. O bumbá com a maior pontuação nas três noites é proclamado campeão. Como parte das comemorações da torcida vencedora estão os deboches ao boi perdedor. Ao perdedor, resta aturar as gozações do vencedor.

Um regulamento guia a preparação e é com base nele que os jurados fazem sua avaliação, atribuindo notas aos quesitos julgados, definindo assim o vencedor do Festival. As principais regras de apresentação são: cada agremiação tem de duas horas e meia e três horas, por noite, para fazer sua apresentação; a ordem das apresentações é definida em sorteio realizado em cada noite; as notas dadas pelos jurados vão de 7 a 10; são proibidas manifestações e vaias da torcida contrária ao boi que está se apresentando, podendo haver penalização caso isso aconteça.

Músicas, alegorias, fantasias, coreografias e encenações compõem o conjunto da apresentação. As exhibições narram lendas, mitos, costumes, que devem estar enquadrados de acordo com o tema definido para o ano. Os quesitos avaliados pela comissão julgadora somam vinte e dois ao todo. Dez deles referem-se ao desempenho de personagens obrigatórios na composição do conjunto e os outros doze desempenhos em grupo.

O corpo de jurados é escolhido a cada ano, sendo que eles devem ser oriundos de outros Estados que não sejam da região norte, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Os quesitos são divididos em três para facilitar a avaliação dos jurados. Assim, um jurado nunca vai dar nota a todos os quesitos. A comissão é composta por dois presidentes (um de cada agremiação), seis jurados e dez fiscais. Eles são proibidos de escrever

com caneta preta, azul ou vermelha, tão forte é a identificação dos bumbás às cores. Os nomes daqueles que vão compor a comissão são divulgados minutos antes do começo do Festival. Eles são pré-selecionados pela sua competência, local de origem e experiência em assuntos culturais e da arte. Os componentes avaliados pelos jurados são os seguintes:

- Música: conhecida também por Batucada ou Marujada, é a toada que acompanha durante todo o tempo a apresentação. É executada por um conjunto de cerca de quatrocentos a seiscentos e cinquenta ritmistas;

- Tribos indígenas masculinas: constituída de trinta a cinquenta pessoas, vestem-se com fantasias que caracterizam um determinado grupo de índios. Cada agremiação pode ter até quinze tribos;

- Tribos indígenas femininas: formam-se como as tribos masculinas;

- Figura típica: podem ser um índio ou um caboclo, por exemplo;

- Vaqueirada: representada por cavalos feitos de pano. São ao todo quarenta vaqueiros;

- Tuxaua originalidade: a fantasia é uma armação chamada capacete, nela são bordadas temáticas regionalistas;

- Tuxaua luxo: fantasias são produzidas com material brilhoso, mostrando luxo;

- Lenda: nesse quesito são narradas histórias da região, encenadas por alegorias;

- Galera: esse quesito avalia a participação dos torcedores e a interação durante as apresentações;

- Alegorias: são os carros e peças artísticas que simbolizam animais, lendas, personagens e fazem parte da construção do significado da encenação;

- Organização: avalia o conjunto da apresentação do boi durante sua exibição;

- Ritual: é o momento mais importante de toda apresentação, é quando acontece a apoteose;

- Apresentador: comanda todo o espetáculo;

- Levantador de toadas: faz a trilha sonora das apresentações;

- Boi-bumbá: figura central da festa

- Amo do Boi: exalta a tradição do folclore, fazendo soar o berrante que faz a chamada do Boi para o bailado;
- Porta-Estandarte: personagem feminina com vestimentas indígenas e que se apresenta acompanhando o boi;
- Sinhazinha: representa a filha do dono da fazenda;
- Rainha do Folclore: está presente toda a vez que o boi encena o quesito Lenda Amazônica;
- Cunhã-Poranga: representa a beleza feminina;
- Pajé: representa a figura presente na lenda. Sua presença está ligada ao quesito Ritual;
- Toada: é avaliada a letra da música e a interpretação dos levantadores

Atualmente, as manifestações de boi-bumbá estão resumidas a serem lembradas pelo Festival Folclórico de Parintins, por sua grande difusão. É fato que, como citado anteriormente, as manifestações de boi-bumbá e bumba-meu-boi tem grande força de atualização, pela característica da lenda de ser uma crítica à ordem social. No entanto, as adaptações feitas à manifestação não se deram conforme o contexto social de origem das festas populares. Foram advindas de influências de origem extra cultural e regional. A partir do momento em que manifestação cultural deixa de ser uma produção de origem nas classes sociais marginalizadas (tal qual de quando a lenda surgiu e por quem, anos depois era executada) e passam a ter patrocínios de grandes empresas, ganhando um viés também econômico, então deixam de ser objeto da folkcomunicação.

Com a dimensão atingida, vamos procurar entender se o Festival Folclórico de Parintins, que se originou de festas populares, ainda é cultura popular ou se transformou em uma festa de cultura massiva, tendo em vista a disseminação e popularização (aqui não no sentido de povo, mas de tornar conhecido à população, de divulgar) que se deram em boa parte por ação dos veículos de comunicação e como a construção da identidade amazonense é representada, tendo em vista a inserção de elementos diferentes da cultura e produção local.

3 A MÍDIA COMO MECANISMO DA INDÚSTRIA CULTURAL E SUA RELAÇÃO COM AS CULTURAS POPULARES

As manifestações folclóricas, como vimos no capítulo anterior, são carregadas de informação e capazes de transmitir conteúdo. Em um mundo globalizado, em que lugares longínquos parecem ter uma distância mínima e o alcance de conhecimento não tem fronteiras, os veículos de comunicação são ferramenta essencial no andamento desses processos e podem cumprir a função de disseminar, e tornar conhecido a um grande contingente de pessoas, tradições e hábitos locais de um povo que antes estavam restritos ao âmbito em que existia. Nessa relação de extensão da cultura popular pelos meios de comunicação de massa encontramos uma dualidade que pode ser conflitante.

Neste capítulo vamos observar a relação da cultura local com o mundo e a função dos meios de comunicação nesse processo, entendendo o caminho da cultura desde suas características de base nas manifestações das comunidades até que ela se torne conhecida pelo mundo afora, consumida e tomada como referência para identificação de um povo (por ele mesmo e pelos que estão do “lado de fora” dessa vivência), refletindo sobre como a cultura popular pode ganhar uma configuração diferente a partir do momento que essa passa a ser mediada pelos veículos massivos, passando a fazer parte da cultura massiva.

Partindo do pressuposto da indústria cultural, avançamos para uma observação sobre como essa cultura, de cerne no povo, midiaticizada e massificada, pode então ser transformada em produto. E uma vez tornada produto massivo, como os hábitos e as tradições de um povo são representados pelos veículos e de que forma participam da construção da identidade de um povo, seja para os aqueles de onde provém a referência cultural, seja para aqueles que passam a conhecer determinada cultura pela mídia. Em resumo, vamos tentar compreender, a partir de um produto audiovisual, como o Festival Folclórico de Parintins (que principia como manifestação folclórica regional) torna-se um produto cultural de expansão mundial buscando entender qual a contribuição dos veículos de comunicação nesse processo e como essa manifestação, que já não pode mais ser dita do povo, reproduz a identidade da comunidade a que se refere.

3.1. CULTURA POPULAR E FORMAÇÃO DA IDENTIDADE EM CONTRAPOSIÇÃO A UMA CULTURA HEGEMÔNICA GLOBAL

Inseridas em um mundo globalizado, no qual os meios de comunicação são o maior responsável pela consolidação desse sistema (ORTIZ, 1996), em que tudo pode ser um possível objeto de comercialização, as festas populares, como o Festival Folclórico de Parintins, tornam-se mais um produto a ser conhecido por todo o globo terrestre. Nessas condições, a cultura dos povos e a cultura das massas se misturam, visto que diante da apresentação pelos meios massivos, as culturas populares necessitam se adequar ao sistema de comunicação.

Há vários sentidos ao qual podem se referir a expressão cultura popular. Se analisada sob o viés político, ela pode ganhar um olhar marxista, de acordo com o qual é a cultura de classes sociais subalternas. Esses grupos sociais seriam “os portadores de uma cultura radicalmente distinta, contrastante de uma elite esclarecida”. (ORTIZ, 1992, p.5). Ortiz vê que a outra forma de entender a cultura popular é tratando-a como popular por ser derivada do povo. De uma forma ou de outra é possível observar que existe uma visão elitizada sobre a classe referida. Como diz Marilena Chauí, o povo (do qual provém a cultura popular) não designaria suas próprias manifestações como sendo “do povo” (CHAUÍ, 1986 p.121). O povo a que se refere a cultura designada popular (e como entenderemos nesse trabalho) costuma ser de classe social desprivilegiada, marginalizada, enquanto existiria uma cultura de elite em contraponto.

Quando a cultura popular e o folclore passam a ser objeto de estudo da sociedade, existe uma forte influência iluminista que considera que as práticas populares são irracionais (ORTIZ, 1994, p.16-17). Como um exemplo, Ortiz cita que

“os estudiosos do século XVII têm um desdém manifesto para com a fala popular; veementemente eles denunciam os erros gramaticais que a afasta dos cânones reconhecidos da língua oficial. Os sacerdotes protestantes crêem ser sua tarefa principal, combater as crenças supersticiosas” (ORTIZ, 1994, pag.15)

Uma posição conservadora é apontada por Florestan Fernandes (1978), que diz que a exploração da cultura popular e do folclore, como objetos de estudo científico, teria surgido pela necessidade de uma burguesia européia positivista do século XIX, que ao definir o saber tradicional, peculiar das classes subalternas (tal qual fez Thoms ao cunhar o termo folclore), estariam invariavelmente colocando sua impressão de atraso sobre as manifestações do povo. A teoria desses intelectuais era de que “o “progresso” não se processa uniformemente na sociedade, havendo por isso camadas da população que não participam do desenvolvimento da mesma sociedade ou apenas o acompanham com retardamento evidente” (FERNANDES, 1978, p.39.). Portanto, a partir desse pensamento, as classes populares, por não estarem nos padrões sociais entendidos como mais evoluídos (em um sentido de riqueza), representam um atraso dentro do avanço da sociedade, e tudo que parta dela também representa atraso, como a sua cultura.

Ortiz (1994) diz que, antes dessa instituição de um campo de estudo dedicado exclusivamente às manifestações culturais das classes subalternas (às quais Florestan Fernandes se refere), cultura de elite e cultura popular nos séculos XVII e XVIII se misturavam

Os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos; as autoridades possuíam ainda uma certa tolerância para com as práticas populares. Vários esportes, considerados violentos, eram patrocinados pelos senhores da terra, o gosto pelos romances de cavalaria era generalizado, e as baladas e a literatura de cordel não eram associadas, pela minoria educada, ao povo inculto (ORTIZ, 1994, p.15)

Deve-se considerar que, no entanto, o fato da nobreza participar das práticas culturais do povo não implicava na inserção deste no universo dos hábitos nobres. Todavia, com a ascensão do argumento racionalista do Iluminismo, práticas como a feitiçaria passam a ser vistas como ignorância e abominadas pelos intelectuais. As práticas culturais populares são entendidas como irracionais e tratadas como de menor valor.

Na visão de Stuart Hall (2003), há que se tomar cuidado ao trabalhar com o termo cultura popular, quanto as diferentes interpretações que podem ser dadas. Uma conceituação comum, que Ortiz também lembra e é citada anteriormente nesse texto, é

dizer que cultura popular se trata das coisas vindas do povo. Para Hall (2003) isso seria simplista e apenas descritivo. Um sentido óbvio dado pela definição da palavra. Ele diz que

não podemos simplesmente juntar um uma única categoria todas as coisas que o “povo” faz, sem observar que a verdadeira distinção analítica não surge da lista – uma categoria inerte de coisas ou atividades – mas da oposição chave: pertence/não pertence ao povo. Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular (HALL, 2003, p.256)

A definição da cultura popular estaria essencialmente ligada a uma questão de posição em uma escala social. As tradições e hábitos próprios das classes subalternas seriam uma maneira de conservar um padrão de vida que é diferente daquele imposto por um modelo capitalista. É uma resistência à destruição de antigos estilos de vida causados por inovações sociais, pelas quais coisas foram descartadas para que novas tomassem seu lugar (HALL, 2003). Em tempos em que uma rápida mudança de hábitos de vida para a formação de um novo modelo, a retomada de uma “substância de cultura” pertencente ao passado faz parte dessa reação que Hall fala. O historiador Eric Hobsbawn fala também sobre uma “invenção de tradições” (HOBSEBAWN, 1984), que conferiria a ilusão de perenidade das tradições. Sendo assim, entendemos aqui a definição de cultura popular como as atividades oriundas de classes específicas, as quais se encontram em tensão com uma cultura dominante (HALL, 2003). A cultura, sob esse viés, acompanha o status econômico e social das classes, tal qual diziam os positivistas do século XIX.

À cultura popular está associada um outro conceito: o de identidade nacional. Estão próximos porque ao tratarmos de nação estamos também tratando em essência sobre o povo que a forma, o mesmo do qual se originam as tradições populares. Uma identidade nacional tem, portanto, sua fonte em manifestações e hábitos da população que a compõe. Descobrir o que caracteriza o nacional é a grande busca quando a identidade entra em questão. Stuart Hall coloca que “uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto novas ações

quanto a concepção de que temos nós mesmo” (HALL, 2006, p.50). Seguindo essa mesma linha de pensamento, Ortiz diz que “toda identidade é uma construção simbólica” (1994, p.8), ou seja, na verdade formar a identidade nacional é interpretar o que são traços símbolos do brasileiro e de seus hábitos culturais de forma a construir um quadro que caracterize a nação e com os quais nos sintamos, como parte da população nacional, identificados nessa composição do que vem a ser o nacional. Em um tom discriminador e elitista, o frankfurtiano Leo Lowenthal diz que “a cultura popular sanciona e glorifica o que quer que lhe pareça merecer o seu eco” (1950, pg. 301)

Na estrutura social que surge no século XX e XXI em que o mundo é a referência maior de sociedade, no qual relações entre lugares longínquos são traçadas tal qual fossem em uma pequena comunidade, convém observarmos como as culturas locais e nacionais são vistas e colocadas. Em uma sociedade global (termo cunhado por Gurvitch em 1950) os fenômenos sociais ultrapassam os grupos, as classes sociais e os Estados. Stuart Hall (2006) cita o teórico Anthony McGrew explicando que:

a globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado (HALL, 2006, p.67)

Essa sociedade maior, que engloba todas as demais presentes no mundo, “tem vida e características próprias” (GURVITCH apud ORTIZ, 1996, p.17). Mas é formada por muitas partes diferentes, então sua configuração se dá como “um mosaico, composto por elementos interligados, mas independentes um dos outros” (ORTIZ, 1994, p.17,). A dinâmica do mundo atual, portanto, se compõe assim: partes heterogêneas fazem parte de um grande globo que se relaciona de acordo com uma coletividade na qual há uma ordem internacional que serve como referência padrão a todos (ORTIZ, 1994).

Culturalmente falando esse padrão internacional implica em hábitos mundializados, ou seja, praticados e conhecidos por todo o mundo. A sensação de compressão das distâncias e tempo surtem efeitos principalmente no comportamento e hábitos culturais. (HALL, 2003). A consequência é o processo de desterritorialização

através do qual pessoas estrangeiras a um país encontram pilares pelos quais podem se orientar. São lojas, marcas, a maneira de vestir e a arquitetura de prédios que possui um padrão global e que possibilita a localização e das pessoas onde quer que elas estejam.

Pela força de expansão desses padrões culturais e de hábitos colocados mundialmente para que a sociedade global funcione é que a questão da formação de uma identidade nacional se torna uma busca com afinco, já que encontrando essas características, que tornam o local especial em comparação com o mundo, o país se distingue do exterior, do global (ORTIZ, 1985). É o seu diferencial, que nasce “desta insistência em buscarmos uma identidade que se contraponha ao estrangeiro” (ORTIZ, 1985, p.7). É nessa insistência que se define o que há de especial nas nações.

As culturas nacionais, de acordo com Stuart Hall (2006), estão dominando a modernidade e tendem a se sobrepor a outras fontes de identificação cultural. Assim como a “invenção das tradições”, da qual fala Hobsbawn, a necessidade de construir uma identidade nacional é uma reação a uma cultura hegemônica, consequência de um mundo globalizado e de uma cultura mundial que cumpre a função de unificar o mundo (ORTIZ, 1994). Sob um viés marxista, a cultura popular seria transformadora. “Na luta contra a invasão e a colonização estrangeira, ela seria uma espécie de alimento na constituição da autenticidade nacional” (ORTIZ, 1994 p.6).

Em meio a tantas informações as quais está exposto na complexidade da sociedade global o sujeito forma sua identidade com base na interação. As identidades oferecidas por um mundo de opções entram em diálogo com o indivíduo moderno que encontra um lugar em meio à diversidade de opções.

Esses fluxos e laços se estreitam de maneira tão concisa que há dúvida sobre quais são as reais consequências disso. Se é o fortalecimento das identidades locais e nacionais (em oposição ao mundo de relações internacionais), se as identidades nacionais estão se perdendo e dando lugar a uma cultura global ou se as identidades nacionais estão cedendo lugar para a formação de novas culturas híbridas. Ao invés de se pensar no global como substituto do local, devemos pensar em uma articulação entre esses dois âmbitos. Essa tendência é a que alguns teóricos chamam de hibridização cultural. Hall diz que esse fenômeno de hibridização não é um fenômeno da atualidade.

Ele ressalta que nenhuma nação moderna possui uma cultura pura, tendo em vista que a grande maioria é resultado da fusão de diversos povos. No caso do Brasil, a convivência entre povos africanos, europeus e os próprios índios que habitavam o território antes da chegada desses demais grupos, compuseram o que hoje é o povo brasileiro e a cultura nacional.

As transformações culturais, portanto, não é algo recente. A diferença é que atualmente as manifestações populares passaram por um processo de adaptação diferente, no qual elas são exploradas como objeto de consumo capitalista, ou seja, como fonte de renda. Esse fenômeno corresponde a mudanças de ordem estrutural na sociedade (ORTIZ, 1994), que deixa de estar apenas restrita à nação e passa a ser de ordem global. A evolução capitalista, a formação de uma sociedade global e suas mudanças consequentes, como a mundialização cultural, impactaram em novas interações entre o que existia em uma antiga estrutura com o que passa a existir em uma nova estrutura. No caso da cultura, a grande mudança está na forma de sua produção. O surgimento da indústria cultural não só passou a implantar novas tendências culturais como fez com que antigos hábitos de cultura popular se adaptassem a esse novo sistema, fazendo com que suas características se modificassem e tornando-a produto dessa indústria. A difusão do consumismo contribui para o que Hall determina como “supermercado cultural” (HALL, 1992), no qual a cultura é traduzida em moeda global, homogeneizada. As identidades e as culturas nacionais passam então pelo processo de hibridização do qual Hall falava e que Canclini (1997) também explora que é a influência da globalização nas identidades e na produção cultural.

3.2. AS CULTURAS POPULARES NA ATUALIDADE: A ADAPTAÇÃO À INDÚSTRIA CULTURAL E A PROPULSÃO DADA PELA MÍDIA

De acordo com esses teóricos, o local adapta-se aos moldes de produção cultural atual e atua conforme a ordem global. (CANCLINI, 1997; HALL 2003). O caso do Festival Folclórico de Parintins é um exemplo claro dessa tendência. Uma festa de

cerne popular que durante muitos anos era comemorada pelas ruas da cidade de Parintins foi, a cada ano, ganhando maiores dimensões, passando de uma festa feita pelo povo para uma festa para esse povo assistir. Aquele que antes era seu criador, passa a ser expectador. Assim, nessa relação da cultura popular com a indústria cultural o povo não está mais na ponta produtiva, mas do lado consumidor.

A identidade cultural construída como um aspecto de resistência não foi enfraquecida ou reduzida. O que acontece é uma modificação na maneira como as identidades são anunciadas (CANCLINI, 1997), ou seja, como estão representadas. Valdir Morigi diz que os estilos locais resistiram ao consumo, no entanto, acabaram sendo apropriados pela indústria do consumo (MORIGI, 2004). E diz ainda que “o desenvolvimento moderno não suprimiu as culturas populares tradicionais (o folclore não se apagou com o desenvolvimento moderno, como os estudiosos pensaram), elas desenvolveram-se e se transformaram” (MORIGI, 2004, p.22). Nesse caso o nacional passa a se identificar com o mercado.

É impossível imaginar, após a afirmação da indústria cultural e de todos os hábitos de vida e de consumo que surgem predominando na sociedade atual, que alguns fenômenos sociais fossem permanecer isolados e intactos a essa nova maneira de produzir cultura. Havia um

receio disseminado pelos modernizadores neoluministas de que a cultura popular deixaria de ser tradicional e perderia suas raízes com sua disseminação pelos *mass média*, não passa de um conservadorismo que nega a circularidade de saberes e retira do popular seu caráter inovador, uma vez que o popular se apropria dos instrumentos da cultura de massa para se difundir na busca de um regionalismouniversal (SANTOS, 2007 apud NEVES; LÉVY, 2009)

Sobre isso, Canclini (1998) também diz que os tradicionais “imaginaram culturas nacionais e populares autênticas, procuravam preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras” (CANCLINI, 1998, p.21). No entanto, as festas e culturas populares também entraram no processo. Não que as formas culturais tradicionais tenham se extinguido. Muitas permanecem, mas foram suprimidas por outras que permitiram se adequar pelo espírito da indústria cultural moderna e, seguindo por essa vertente, deram origem a manifestações culturais de

diferentes configurações, aos moldes de uma nova maneira de vivenciar a cultura, em uma construção entre passado e presente. Sobre isso, Canclini diz que

do lado popular é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos (CANCLINI, 1998, p. 22)

O resultado dessa coexistência e relação entre as culturas populares e a modernidade resulta no que Canclini chama de hibridismo cultural. O popular, o culto e o moderno não são mais identificáveis facilmente. Encontram-se fundidos, e isso caracteriza o hibridismo.

Eventos de origem na cultura popular que ganham visibilidade na mídia passam então a ter como preocupação o seu desenvolvimento econômico e buscam enquadrar-se a elementos culturais atuais, a exemplo do Festival Folclórico de Parintins. Em princípio, essa era uma festa de rua feita pelo povo que dela participava, na qual a preocupação primeira era o divertimento dos participantes. Atualmente a preocupação passou a ser quanto investimento será feito para tornar a apresentação nos três dias de festa ainda mais espetacular e mais perfeita técnica e tecnologicamente que no ano anterior. O fato de ter se tornado um grande produto turístico é uma amostra de como o evento moldou-se ao sistema e tornou-se um produto cultural com objetivos econômicos e que possui como alavanca fundamental os veículos de comunicação, que contribuem para a divulgação do evento. Para isso foi necessário que Parintins fizesse adequações para ser um evento melhor avaliado como televisionável.

Essa situação é um fenômeno da atualidade e resultado dessa relação entre popular e o moderno. Dentre as características que foram implementadas e adaptadas para que a festa passasse a um padrão de destaque, a primeira delas e que representou o pontapé inicial, foi a construção de um lugar que concentrasse e reunisse as festas de rua: o bumbódromo. A exemplo do sambódromo do Rio de Janeiro, local onde acontece o carnaval brasileiro de maior destaque, o bumbódromo também por função apresentar em seu território as agremiações que compõem a festa (Boi Caprichoso e Boi Garantido). As apresentações são compostas por carros alegóricos (ainda um exemplo

de inspiração no carnaval carioca), fantasias luxuosas e tecnologias importadas do exterior. Na edição de 2006, o Garantido contou com a encenação do “Homem Voador”, um momento de espetáculo possibilitado por uma tecnologia importada da Nasa (NOGUEIRA, 2008). Observando as vestes desse mesmo “Homem Voador” é possível perceber que, composta com muitas penas, fazem referência ao indígena (que é um dos personagens de maior caracterização do Festival e de identificação amazonense). No entanto, sua roupa lembra as que os índios norte-americanos usavam, caracterizada pelo uso de calças. A beleza e sensualidade feminina (chamariz do carnaval do Rio) também é encontrada na figura da personagem Cunhã-Poranga. Uma adaptação muito importante feita na festa do bumbódromo é referente a dança. A dança tradicional do boi-bumbá, tal qual era exercida enquanto festa de rua, tinha uma coreografia que estava muito próxima de uma encenação, contando a morte e ressurreição do animal. As danças folclóricas costumam fazer parte e acompanhar ritos e manifestações culturais, e estão extremamente ligadas à questão da identidade e cultura regional (GARCIA; HAAS, 2003). No boi-bumbá os participantes, em passadas (de ritmo que lembra as músicas e danças indígenas) e deslocamentos conjuntos faziam reverências ao boi que dançava em meio às pessoas. No bumbódromo a dança tradicional não é executada. As danças foram modificadas, ou seja, são uma adaptação para que a *galera* possa acompanhar da arquibancada e compõe-se basicamente de movimentos de braços elevados de um lado para o outro enquanto o corpo balança ao som da toada. Atualmente, o propósito do Festival é mostrar a vida da floresta amazônica e todos os elementos culturais da região. A figura do Boi permanece, mas não é puramente uma representação da lenda do boi-bumbá. Através da lenda propulsora, hoje o Festival Folclórico de Parintins é uma festa de composição diferente, em um misto de símbolos e diversidade cultural. Essa é a confirmação da tendência de hibridização da cultura concretizada nesse festival. Valdir Morigi (2007) fala da invenção de novas tradições, consideradas tão originais quanto as que de fato o são e é dessa forma que o Festival de Parintins se encontra.

Frente às diferenças entre como era feito antes e como são agora, esses eventos não podem ser categorizados como populares, pois o povo já perdeu o controle e as festas não tem mais espontaneidade. E também não são de origem massiva porque não

surtem como produto exclusivo da indústria cultural. São, em seu âmago, populares. Pela mistura dessas influências é que festas como o Festival Folclórico de Parintins não pode ser considerados como um objeto puro. Nem puramente popular, nem puramente massivo. Portanto, de um evento popular, do qual pessoas de baixa classe social eram as festejantes, a festa do boi-bumbá é agora um evento dirigido às massas e que ganha a dimensão de espetáculo, aderindo à lógica da indústria cultural, que é o fio condutor para a compreensão da problemática cultural na sociedade global. Douglas Kellner (2001) fala que a comercialização e transformação da cultura em mercadoria causam conseqüências importantes:

a produção com vistas ao lucro significa que os executivos da indústria cultural, tentam produzir coisas que sejam populares, que vendam, ou que – como ocorre com o rádio e a televisão – atraiam a audiência das massas. Em muitos casos, isso significa produzir um mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um máximo de compradores (KELLNER, 2001, p.27)

Sob o viés frankfurtiano, o problema na sociedade de consumo está na irracionalidade do consumidor. Os produtos da indústria cultural exigem pouca crítica do público, gerando um consumo desinteressado, apenas para lazer e sem conteúdo. E o espaço para a racionalidade de quem produz fica limitado a condições e padrões de comercialização (Ortiz, 1988, p.147). Christoph Türke (2010), diz que a indústria cultural trabalha com um esquema sensacionalista e que há um “lixo” que é apenas reproduzido, mas não produzido por ela. E considera que o espaço público aberto por ela é impossível de ser anulado, sendo impossível viver uma vida imune à indústria cultural. (in Cult 151, 2010, p. 37). O panorama atual, então, se estruturou e se alimenta em um ciclo que começa com a formação de uma sociedade de consumo – industrializada – que parte para a homogeneização de padrões culturais, resultado de um processo de massificação, e que se concretiza através do seu grande motor difusor, responsável pelo sucesso desse ciclo, que são os veículos de comunicação. Por esse motivo é que a mídia é tão associada à indústria cultural (ORTIZ, 1988).

A sociedade de massa se consolida com a difusão da mídia, um dos articuladores mais potentes da indústria cultural e do processo de globalização, e é através dele, mediados pelos veículos de comunicação, que eventos regionais podem se

tornar conhecidos massivamente, por todo o mundo. Mais um produto que faz parte da sociedade global. Mundializado, portanto. Douglas Kellner (2001) diz que é na mídia que está presente a forma dominante de cultura, sendo ela a responsável pelo seu fornecimento e propagação de uma homogeneização cultural.

Para ser veiculado pela mídia, o produto deve ser pensando e elaborado nos padrões midiáticos para que ganhe espaço. A festa de Parintins fez suas adaptações para ser digna de representação e, através do potencial desses veículos, serem divulgados e ganharem grandes dimensões. Chegando a esse patamar, conseguem então atrair mais turistas e lucrar mais. Kellner diz que “a cultura da mídia e a de consumo andam de mãos dadas” (2001, p.11). Cantores famosos da música brasileira, como Jorge Aragão, Daniela Mercury e Fafá de Belém (que interpretou a canção Vermelho, dedica ao boi Garantido) são convidados a interpretar canções e participarem da festa, na finalidade de atrelar esses nomes conhecidos ao Festival e assim atrair mais público. O Grupo Carrapicho, do Estado de Amazonas, era conhecido na região por suas toadas, mas ganhou repercussão mundial (e mesmo no Brasil), levando consigo a divulgação da festa de Parintins, quando um produtor francês, Patrick Burel, lançou a música *Tic-Tic-Tac* em seu país, se tornando sucesso de audiência na Europa.

O principal momento do Festival Folclórico de Parintins na mídia acontece na época do festival. A partir de 2007 a Rede Bandeirantes compra os direitos de transmissão do Festival, que ainda não havia sido televisionado por nenhuma emissora de sinal aberto. Desde então os três dias da festa são mostrados na íntegra pela emissora. Reportagens em programas como Globo Repórter (Rede Globo) e notícias sobre o evento em telejornais como Jornal Hoje e Jornal Nacional (Rede Globo) e Jornal da Band (Rede Bandeirantes), dentre as emissoras de maior audiência no Brasil, até programas especiais na TV Brasil (programa Caminhos da Reportagem) abrem espaço para falar da festa. A TV Cultura do Amazonas exibia todos os sábados o programa Tucumã e Toada, em que o tema era o Festival Folclórico de Parintins.

A maior função da mídia, para eventos que chegam à dimensão do Festival Folclórico de Parintins, é o de divulgação (MORIGI, 2007). Sendo a expansão uma preocupação dos organizadores da festa, é lógico privilegiar as necessidades televisivas

e dos demais veículos de comunicação, mas principalmente os da televisão, que tem um impacto audiovisual que “nos inunda com representações sensoriais já prontas que se impõem diretamente ao sensorio” (TÜRCKE in Revista Cult 151, 2010, p. 36), sendo capaz de transmitir em tempo real os acontecimentos. Por isso o caráter mercadológico da festa é tão perceptível.

O olhar que os veículos de comunicação lançam, ou seja, a representação dos acontecimentos e que transmite ao público, a sua narrativa, privilegia a sedução do público. Segundo Morigi “a mídia, ao narrar o evento, participa da síntese das mediações dos sentidos, responsável pela construção da identidade cultural” (MORIGI, 2007, p.125). Nessa citação, a referência do autor é ao seu estudo sobre a narrativa da mídia no evento turístico O Maior São João do Mundo (de Campina Grande, Paraíba). Sua avaliação é completamente aplicável ao Festival Folclórico de Parintins, evento também de origem popular e que passou pelos mesmos processos de inserção na indústria cultural. Conforme essa afirmação é possível entender porque o evento ganha características de espetáculo, uma vez que a referência midiática é dar privilégio a esses pontos.

Incorporando elementos da antiga tradição e aderindo a novas culturas, surge uma nova tradição através da qual os habitantes da região sentem-se representados e com o qual se identificam (MORIGI, 2007). E além de servirem como parâmetro cultural para a região, é também referência da identidade regional para os turistas e todos os que associam a festa ao norte brasileiro e o Estado do Amazonas.

4 O CONTEXTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS NO FILME FOLIAR BRASIL

No espaço da mídia audiovisual, o Festival Folclórico de Parintins se encontra muito presente em matérias de programas jornalísticos, principalmente no período que precede o evento, cumprindo uma espécie de serviço de agenda cultural ao espectador, dando informações sobre a festa. Além disso, também é possível assistir ao Festival em tempo real em seus três dias de acontecimento. No entanto, no setor de produção fílmica há também espaço para uma narrativa sobre o Festival Folclórico de Parintins. O objeto de análise desse trabalho é o filme Foliar Brasil. A opção por escolher o filme e não um material audiovisual parte do pressuposto que, apesar das escolhas midiáticas feitas para que o produto (Festival) se adeque aos padrões de transmissão, sendo abordado de acordo com os parâmetros televisivos. Até o presente momento, não conhecemos outras obras de ficção que, assim como o filme Foliar Brasil, usem como contexto da diegese fílmica a festa dos Bumbás de Parintins. Por isso, vamos analisar essa obra específica de ficção para entender, a partir da visão dos autores do filme sobre a festa, como a mídia, analisando o caso desse filme, pode construir uma

narrativa e representar aspectos culturais do Festival Folclórico de Parintins e a relação deste com a cultura da região.

4.1 O FILME

O filme Foliar Brasil é um longa-metragem dirigido por Carolina Paiva, lançado no ano de 2005. O enredo é composto de três histórias que tem diferentes festas brasileiras como plano de fundo das narrativas. Os roteiros são independentes e não possuem relação entre si. O episódio Colombina e Pierrô acontece na Bahia, durante o Carnaval de Salvador. Banzeiro é outro episódio, que acontece em Manaus e Parintins, Amazonas, onde acontece o Festival Folclórico de Parintins. E por fim, o episódio Nordeste Country acontece em um forró, em Aracaju, Sergipe. Em comum, as narrativas são compostas por romances que acontecem entre casais que se envolvem em meio às folias. Os personagens principais são Lucas Ajuriacaba (interpretado pelo ator Tiago Fragoso) e Linda Cunha Poranga (interpretado pela atriz Ewe Pamplona)

A obra é classificada por seus autores como semi-documental, por ter utilizado locações externas, usado o ambiente das ruas como cenário real, em situações reais (as festas) para contar as histórias, fictícias. O filme possui personagens fictícios e personagens reais, os primeiros fazendo parte da construção da história e os seguintes compõe o cenário real onde acontece a narrativa. No episódio Banzeiro, um jovem catarinsense, Lucas Ajuricaba, viaja ao Estado de Amazonas, onde conhece Linda Cunha Poranga, por quem se apaixona e a segue em seu destino, seguindo até a ilha de Parintins, quando acaba participando da apresentação do Boi Caprichoso no Festival Folclórico de Parintins.

4.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho é resultado de uma pesquisa empírica e teórica dirigida ao entendimento das culturas populares e regionais em tempos de consolidação de uma sociedade globalizada constituída por uma cultura hegemônica e fundamentada em alguns pilares sobre os quais se sustenta e que foram construídos também como consequência dela. A mídia, ao mesmo tempo que se consolida como produto dessa cultura hegemônica é também propulsor dela. O objetivo é entender o conflito cultural centrado em um representante originário da cultura popular (o Boi-Bumbá de Parintins) e um representante da cultura hegemônica, os veículos de comunicação.

A pesquisa teórica, por si só, no entanto, não é suficiente para comprovar as hipóteses articuladas no discorrer dessa produção. Por esse motivo fazemos uma análise prática relacionada à discussão teórica, para completar o trabalho e trazer novos argumentos à tona. O contrário também não pode também ser imaginado. Uma pesquisa analítica necessita de uma base teórica para ser realizada.

John B. Thompson (1995) defende este elo entre debate teórico e análise de objeto nas pesquisas relacionadas à identidade cultural, ideologia, comunicação de massa. Os fenômenos sociais, para esse teórico, são construções repletas de significados compostas por formas simbólicas às quais estão presentes no contexto social das pessoas, fazendo parte da vida social, e que exigem uma interpretação. O teórico destaca que as produções de sentido só podem ser compreendidas se as condições sociais e históricas específicas, em que elas estão inseridas e da qual partem, forem também compreendidos. Para Thompson (1995) esses fenômenos devem ser estudados a partir do referencial que ele chama de “hermenêutica da profundidade”, que se preocupa com a compreensão e não age como um método exclusivo a outros. Completando com as palavras do autor, a hermenêutica está “interessada primariamente com problemas de significado e compreensão, com as maneiras como o mundo sócio-histórico é criado por indivíduos que falam e agem, cujos discursos e ações podem ser compreendidos por outros” (THOMPSON, 1995, p.361). Portanto, pesquisas focadas em entender construções significativas e o contexto em que elas são produzidas são próprias para o referencial metodológico da hermenêutica da profundidade. E destaca que a construção de mensagens deve levar em conta que há um meio transmissor para essas. Por isso uma pesquisa como essa, que pretende

observar a representação simbólica através de um veículo de comunicação, se enquadra na proposta de Thompson.

O método da hermenêutica da profundidade compreende três fases que fazem parte de um processo analítico complexo. Um pesquisa que siga os parâmetros da hermenêutica deve conter uma momento de análise sócio-histórica, uma análise formal ou discursiva de seu objeto de estudo e, por fim, a interpretação, feita com base na análise. Na primeira fase deve ser feita a reconstrução histórica do tema tratado e um levantamento de estrutura social, que demanda uma reflexão teórica. Após, a fase é de desconstrução do objeto analisado. É o momento da análise discursiva. E por fim a interpretação, facilitada pelos dados obtidos na análise descritiva da fase anterior. Essa, para Thompson, é a fase mais importante da pesquisa, pois é onde surgem novos significados, pois como ele diz, as formas simbólicas

são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem alguma coisa sobre algo. É esse aspecto referencial que procuramos compreender no processo de interpretação. Localizado dentro do referencial da HP, o processo de interpretação pode ser mediado pelos métodos da análise sócio-histórica (THOMPSON, 1995, p.375)

Portanto, o momento de análise desse trabalho vai buscar, a partir dos dados obtidos, entender a que se referem e o que querem dizer sobre aquilo que representam e, quando necessário, revisitando a teoria.

Assim, este presente trabalho exerceu, de maneira geral, uma pesquisa social baseado na hermenêutica de Thompson, tendo em vista a busca de significados, e correlacionou teoria e análise prática. Para a parte prática, vamos trabalhar o objeto fílmico através de um procedimento analítico qualitativo, consistindo basicamente na interpretação do discurso fílmico através da técnica de análise fílmica. A hermenêutica da profundidade justifica a elaboração empírica e teórica presentes respectivamente nos capítulos um e dois desse trabalho e o uso dessa teoria no momento da interpretação dos dados obtidos da análise, não excluindo a possibilidade de utilizarmos, juntamente a ela, outros referenciais metodológicos.

Para delinear a pesquisa, é importante esclarecer que vamos tratar o filme como base para coleta de dados, que serão obtidos através da transcrição do material

audiovisual. Após essa etapa, é dado um tratamento para as informações coletadas. Nesse momento utilizamos a teoria para a interpretação da análise prática, buscando os sentidos produzidos pelo filme e de que forma eles são expostos. (GOLIOT; LÉTÉ, 1994)

O método para coleta e avaliação dos dados pode ser de natureza qualitativa ou quantitativa. Uma pesquisa quantitativa supõe um trabalho numérico para explicar seus dados, com a intenção de mensurar categorias a serem estudadas. Em uma pesquisa qualitativa avaliamos os objetos de maneira interpretativa, sem a ajuda de números (BAUER; GASKELL, 2002). Vamos optar pela análise qualitativa por parecer mais adequado para alcançar o objetivo de entender como é mostrada o Festival Folclórico de Parintins e a relação desse com a cultura da região. Enumerar determinados aspectos do filme não nos parece suficiente para entender como se dá a construção simbólica da festa e dos elementos vinculados a ela. Na aplicação metodológica qualitativa que faremos aqui, serão expostas cenas em que houver um maior caráter representativo que façam referência a festa do boi bumbá de Parintins, ou de aspectos da cultura amazonense que estejam relacionados ao evento.

Por fim, obtendo um conteúdo da análise, aplicamos as considerações referentes ao interesse de nosso conhecimento, como dizem Bauer e Gaskell e Allum (2002) referindo-se a teoria de Jürgen Habermas. De acordo com as três categorias de conhecimento propostas pelo teórico (BAUER; GASKELL, 2002), esse trabalho é uma pesquisa de interesse histórico-hermenêutico. A “compreensão hermenêutica tem como finalidade restaurar canais rompidos de comunicação” (VERSTEHEN apud BAUER; GASKELL; ALLUM, 2002, p.31), sendo que a preocupação é estabelecer um entendimento mútuo. Tal qual Thompson diz, trabalhos preocupados em entender relações entre fenômenos compreendidos em um âmbito social podem ser considerados uma pesquisa de caráter definidos por Habermas como histórico-hermenêutico.

Considerando que estamos trabalhando com um filme, é importante esclarecer que, ao se realizar a análise, não será feita uma observação de imagens estáticas, frames do vídeo. Observaremos as cenas e sua sequência de imagens cinéticas, tendo em vista que nos interessa entender o decorrer da narrativa. E como identifica Iluska Coutinho

nas análises da imagem como narrativa não há uma predominância do estudo de registros visuais estáticos, mas a existência de significativo número de trabalhos que se dedicam à análise da imagem em movimento, seja ela televisiva, em vídeo ou ainda de filmes (cinema) (COUTINHO, 2006, p.333)

Para a análise do filme usaremos o método de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété, exposta no livro “Ensaio sobre a Análise Fílmica” (1992) e que parte do pressuposto da desconstrução e reconstrução dos componentes das cenas “de acordo com uma ou várias ações a serem precisadas” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, pg.10). Os autores consideram que devem ser observadas as partes do filme referentes às hipóteses de análise do trabalho. Por esse motivo, o propósito aqui não é analisar todo o momento do filme que se dirige ao Festival Folclórico de Parintins, mas apenas as cenas que parecem mais relevantes aos objetivos aqui estudados. Com os dados obtidos a partir do processo de análise vamos procurar responder as questões centrais dessa pesquisa.

O objetivo da desconstrução dos elementos de um filme, motivo pelo qual o faremos com Foliar Brasil, é “estender o registro perceptivo” (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p.12), ou seja, a partir da desconstrução é que podemos entender como, de que forma, o filme constrói seus sentidos. Pois como dizem os autores

a análise vem relativizar as imagens “espontaneistas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p.13)

Assim, um filme é uma construção, um produto fabricado de forma a exibir uma mensagem ao seu expectador. Ao fazer o trabalho inverso ao de construção desse produto já finalizado, formatado de acordo com nossos objetivos, observaremos de que formas estão expressas determinadas mensagens no filme. O objetivo desse trabalho é entender como o contexto do Festival Folclórico de Parintins foi representado nesse filme. Tendo em vista que o filme é uma obra de ficção, na qual um roteiro não real, mas baseado em um evento real, porém inventado, veremos como a realidade está sendo

mostrada nessa obra e como a obra fala sobre a cultura da região em seu discurso, pois como dizem os autores

qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) pontos(s) de vista sobre o mundo real (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p.61)

Entendendo que, como citado no capítulo anterior, os veículos de comunicação escolhem um olhar através do qual comunicam determinada realidade, no caso do filme de ficção (que está inserido no universo midiático) a construção sobre um determinado objeto pode ser livre para diferir do real. A ficção não tem a obrigação de ser fidedigna à realidade. Porém, de acordo com Vanoye e Lété (1994) “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico [...] os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que o produz” (1994, p.54). Assim, podemos analisar o filme com o intuito de observar a sociedade exposta nele, lembrando, no entanto, que ele oferece representações da realidade e não a realidade já que no filme “a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos [...] constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o real” (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p. 56), sendo um ponto de vista sobre a sociedade. Por esse motivo é interessante saber como a festa é apresentada por aquele que constrói o texto fílmico.

4.3 ANÁLISE FÍLMICA

A análise, de acordo com os autores, se trata de decompor os elementos constitutivos de determinado objeto de estudo. É “denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade” (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p.15) fazendo uma avaliação do que se exprime e de que forma é exprimido. Essa etapa corresponde a um processo de descrição dos elementos das cenas selecionadas de acordo com o interesse da pesquisa. Em um segundo momento é necessário

observar a relação entre esses elementos destacados do texto fílmico e reconstruir o fragmento. Essa nova construção gera também a possibilidade de uma nova criação, porque cria significados que talvez não estivessem sendo imaginados pelos autores da obra. Quando a reconstrução é feita, Vanoye e Goliot-Lété indicam que se deve voltar ao filme para que não seja feita a construção de uma obra diferente e que não condiz com a inicial. Assim “o filme é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p.15). É a etapa referente à interpretação daquilo que foi descrito e que se interessa em entender a produção do sentido. Neste presente trabalho vamos entender o sentido como algo produzido pelo autor. Vindo de suas intenções e do seu projeto e seus propósitos ao produzir e construir o filme. É preciso que fique definido aqui que esse será o foco dado à análise porque há ainda duas outras possibilidades de observação do texto fílmico propostas por Vanoye e Lété e que entendem que o sentido do texto não necessariamente se constrói de acordo com a vontade do autor ou ainda que o sentido vem do leitor do texto fílmico, que esse produz a sua significação, referente a sua forma de compreender o que está exposto na obra. São outras duas posições completamente válidas para avaliar, mas nosso objetivo é entender a produção do sentido elaborada por quem detém os meios para a produção e está inserido no universo dos veículos midiáticos.

Dentre os aspectos a serem levados em conta no momento da descrição, os autores fazem referência ao padrão proposto pelo professor e pesquisador em cinema, Michel Marie, seguindo sua linha de análise para filmes. De acordo com essa forma de analisar vamos fazer, introdutoriamente, uma breve descrição da cena, contando seu tempo de duração, junto a um resumo da sequência. Seguiremos em uma descrição detalhada dos principais planos (aqueles com maior conteúdo visual, sonoro e narrativo), indicando seu tempo médio. As cenas escolhidas serão aquelas entendidas como fundamentais para a compreensão do filme (em nosso caso, apenas o episódio Banzeiro, que refere-se ao Festival Folclórico de Parintins).

Os aspectos aos quais vamos dedicar nossa atenção na análise são o cenário (e a relação de seus elementos com os acontecimentos, como eles ajudam a, inconscientemente, reforçar uma idéia no expectador), os personagens (fisicamente explícitos ou implícitos na cena), a encenação (dos personagens) e o ritmo (esse é

ligado à intensidade emocional da interpretação cinematográfica, associada à trilha sonora apresentada). Para Vanoye e Lété, o cenário cumpre uma função semântica, mais do que estética, apenas. Os elementos devem ser observados por que desempenham um papel de significação que podem colaborar para a coerência narrativa na cena e por isso fazem sentido em sua relação com os personagens. Não nos deteremos, no entanto, apenas nos elementos imagéticos da obra. O fato de trabalharmos com uma obra audiovisual não implica que o foco será exclusivamente a observação de imagens, pois como diz Rose “as representações da mídia são (...) um amálgama complexo de texto, escrito ou falado, imagens visuais, e as várias técnicas para modular e seqüenciar a fala, as fotografias, e a localização de ambas” (DIANA ROSE in BAUER e GASKELL, 2002, pag. 345). Por esse motivo, levaremos em conta todos esses elementos que pareçam relevantes na construção de sentidos da narrativa.

4.4 ASPECTOS GERAIS DO FILME

As cenas selecionadas para este estudo são aquelas que, à primeira vista, parecem conter mais informações referentes à questão da representação da identidade cultural ligada ao Festival Folclórico de Parintins e à cultura amazonense.

Antes de fazer uma análise específica de partes do filme, se faz necessário que algumas observações gerais sobre elementos que persistem durante toda a narrativa do episódio Banzeiro sejam apontadas. Primeiramente é preciso esclarecer que a construção narrativa é feita a partir da história de dois protagonistas, que se envolvem em uma história amorosa: o turista Lucas Ajuricaba e a amazonense Linda Cunhã Poranga. Lucas chega na cidade de Manaus, no Amazonas, e lá começa a conhecer expressões linguísticas específicas da região, bem como a maneira de falar, comidas típicas e manifestações culturais. Por onde passa, Lucas pergunta sobre essas especificidades aos personagens reais (como dito anteriormente aqui nesse capítulo, são aqueles que não estão inseridos na construção da história fictícia, mas fazem parte

do cenário real no qual se constrói a narrativa) que explicam detalhadamente ao turista, em um tom educativo.

O personagem do turista é um dispositivo narrativo utilizado pelo diretor para fazer uma apresentação ao espectador de todas as características regionais que costumam ser destacadas para qualquer visitante que não conhece a região, reforçando um discurso que contribui para afirmar as tradições disseminadas e cultivadas. O personagem de Lucas representa o espectador do filme que, na pretensão do diretor, serão apresentados a uma parte do Brasil que eles, não conhecem (personagem e espectador). Assim, esse episódio do filme se dirige a um público estranho ao Amazonas e seus hábitos, por isso há a insistência durante todo o filme de explicar em tom didático todos itens diferentes da região

Na abertura de Banzeiro, a primeira cena é um plano aberto com vista de cima do Rio Amazonas. Esse tipo de plano é comum na abertura de filmes e serve para localizar o espectador e situá-lo de onde se passará a história a seguir. Mas nesse caso, completando com a trajetória turística de Lucas, a sensação que se tem é de que o filme todo é uma apresentação do Amazonas. Uma apresentação principalmente cultural, pelo fato de que o personagem não percorre muitos lugares físicos do Estado. O destaque principal se dá à influência indígena na cultura amazonense (após a cena de abertura com imagens do Amazonas, seguem cenas de uma tribo indígena, dançando ao som de uma música também indígena) destacando música e lendas. Termos lingüísticos também são insistentemente trabalhados nos diálogos ao longo de todo o filme, bem como a apresentação de comidas típicas. Portanto, o filme funciona como um roteiro turístico para aqueles que não conhecem pessoalmente o Estado do Amazonas, focado em apresentar traços culturais que fazem parte de um discurso turístico, que não é diferenciado do que se está acostumado a ouvir quando se fala da região. O tom didático que está preocupado em reforçar ideias predominantes.

Ao longo de todo o filme são encontrados diálogos com discursos prontos que confirmam essa afirmação. As situações entre os personagens também não parecem acontecer naturalmente. São encontros forçados, onde ideias são encaixadas para tratar de determinado assunto. Há um momento, por exemplo, que Cunhã chega ao barraco do boi Garantido onde estão sendo preparadas as fantasias que serão usadas no dia da

festa e Cunhã pergunta a uma das mulheres que está trabalhando “qual a sensação de confeccionar essas fantasias” e em seguida acrescenta que sente orgulho de ter origem indígena pelas suas raízes. E logo depois conversa com outro componente de Garantido questionando há quanto tempo ele participa do Boi. São diálogos forjados que exemplificam o tom explicativo do texto narrativo.

Além desses aspectos, também convém observar o relacionamento amoroso do estrangeiro (embora brasileiro, há um momento que um dos personagens diz que Lucas parece um europeu) Lucas Ajuricaba e Linda Cunhã Poranga. Depois de muito seguir Cunhão, Lucas a encontra, e ela facilmente se apaixona por ele. No dia da apuração dos votos que decidiriam o Boi vencedor, Cunhã morre baleada por seu ex-namorado ao tentar defender Lucas. Depois do fato, Lucas vai embora, voltando para a sua terra. A relação lembra o romance de José de Alencar, Iracema, em que a índia se apaixona pelo português Martim e, ao fim, também morre. Portanto, o romance de Lucas e Cunhã é também o reforço da idéia do estrangeiro que chega ao rico e exótico território brasileiro e destrói suas riquezas, indo embora sem sair lesado.

A personagem de Cunhã não possui nome próprio, ela é a personificação de uma figura lendária da região. Sua identidade como pessoa não existe. Ela é mais um componente característico tradicional. E representa também a beleza da mulher indígena local, já que Linda Cunhã Poranga é uma personagem da lenda de boi-bumbá que se destaca por sua beleza. Em meio a tantos aspectos culturais, o Festival Folclórico de Parintins aparece apenas como mais uma produção da região.

4.5 DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DAS CENAS

Optamos por descrever, conforme as técnicas já dissertadas, 4 cenas do episódio Banzeiro, que compõe o filme Foliar Brasil e nas quais o Festival Folclórico de Parintins é o foco da narrativa (visual ou falada). Apenas os planos mais importantes para a análise serão descritos. Como o filme é composto por três diferentes histórias que se intercalam (após alguns minutos do primeiro episódio entra outro, que após mais

alguns minutos, dá lugar a outro), deixamos claro que os tempos a que nos referimos são do Foliar Brasil como um todo, e não referente apenas ao tempo de duração do episódio (cerca de 30 minutos).

Cena 1: Procissão até Parintins

Duração: 3'10"

Resumo da sequência: Cunhã Poranga passa por Lucas, que a segue. Ela chega em um local com muitos barcos e entra em um deles. Lucas pergunta para alguém para onde levam todos aqueles barcos e descobre que eles partem a Parintins. Ele então embarca em um deles e nesse momento começa a obter informações sobre o Festival Folclórico de Parintins.

Dos tempos 24'26 a 24'46" são planos rápidos, de cerca de 2" a 4", com imagens mostrando os barcos e o movimento de pessoas, Cunhã Poranga se deslocando rapidamente até seu barco e Lucas correndo para tentar alcançá-la. No tempo 24'47", Lucas pede informações e compra uma passagem de barco para Parintins e entra no barco do Boi Caprichoso (é possível identificar pela cor, o barco que Lucas está é branco com detalhes em azul, já o barco de Cunhã é branco e vermelho, do Garantido). O trajeto para Parintins, desde a perseguição por Cunhã, tem como trilha sonora uma toada.

Plano 22. 6"

É noite. Dois homens, do lado de dentro de um dos barcos de Caprichoso, apoiados na beirada do barco, soltam foguetes. Há uma pequena bandeira brasileira hasteada no canto esquerdo do quadro.

Plano 23. 1'4"

Em plano americano, Lucas, apoiado à beira do barco, olha em direção ao rio e à lua (quando ele olha, aparece em primeiro plano apenas a lua) e em seguida conversa com um homem, vestido com uma camiseta do Boi Caprichoso.

Diálogo:

Lucas – Como é essa tal festa do boi?

Homem – Você não conhece a festa?

Lucas – Lá no sul do Brasil não se fala muito. Quanto tempo daqui até Parintins?

Homem – Um dia.

Lucas (com espanto)– Mas quantas horas?

Homem – De dezoito a vinte horas

Lucas (ainda espantado) – Nossa Senhora!

Homem (narrativa com imagem do rio) - Eu sempre digo que o Brasil não conhece o Brasil

Lucas (narrativa com imagem do rio) - Eu realmente não conheço o suficiente dessa festa, que é uma festa muito grande, não é?

Homem (volta plano americano mostrando os dois conversando) – Uma das características dessa festa é nos tornar iguais. Nós sentimos que o negro, o índio, o caboclo, que fizeram a miscigenação, é muito presente. (Entra plano com a imagem da bandeira brasileira tremulando com narrativa de fundo, por 2”) Que aqui, no encontro das águas, o guerreiro Ajuricaba, para sair (quis dizer não se render) dos colonizadores (volta plano dos dois conversando) preferiu se jogar na água, morrer afogado, já que ele estava acorrentado, do que se render aos mandos dos colonizadores.

Lucas – É lindo. O meu sobrenome é Ajuricaba.

Plano 24. 50”

Em plano aberto várias pessoas, com camisetas azuis e do Boi Caprichoso, ensaiam coreografias para a festa. Lucas tenta, descordenado, acompanhar a dança. O local onde dançam é aberto, provavelmente a proa ou popa do barco.

Close no rosto de Lucas que olha para os lados na tentativa de copiar os passos. Em plano geral volta Lucas dançando em meio às pessoas, mas agora em um local fechado, como uma sala do barco. Ele tem uma ilusão e pensa ter visto Cunhã Poranga dançar próximo dele, quando se dá por conta de que é apenas uma miragem. Depois de ter ficado desconcertado, um plano aberto mostra o conjunto de pessoas dançando em sincronia.

Análise e interpretação da cena: O turista Lucas começa, nesta cena, a conhecer a festa de Parintins. Ele vai atrás da moça desconhecida (para ele, já que ela já foi apresentada ao espectador no início da narrativa) por quem se apaixonou e que ainda não sabe quem é. Linda Cunhã Poranga é uma das principais personagens da lenda e da festa do Boi-Bumbá. É a partir desse chamariz que ele é direcionado a conhecer o Festival Folclórico de Parintins. Assim, na tentativa de encontrar Cunhã (a Cunhã do Boi

Garantido, como já dito na explicação da cena) vai parar em um barco de Caprichoso. No plano 22, há a presença da bandeira brasileira no momento do foguetório. Os fogos são uma manifestação de alegria e comemoração. E estão sendo lançados no momento de ida à Ilha de Parintins, onde acontece a festa dos Bois-Bumbás (Garantido e Caprichoso). A alegria é de estarem se dirigindo para a festa que, faz parte das coisas do Brasil, por isso a presença da bandeira. Ela indica nacionalidade e tudo que é entendido como brasileiro é identificado em sua bandeira. Pode ser também entendida como uma forma de mostrar que aquela cultura local é uma cultura que deve ser considerada e conhecida em todo o país, na tentativa de mostrá-la como cultura nacional e não regional. Relembrando a citação de Hall (2003), usada no capítulo dois, “uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto novas ações quanto a concepção de que temos nós mesmo”. Assim, essa cultura nacional é também formadora de parte da identidade brasileira.

No plano 23, Lucas quer saber como é a festa do Boi. Esse momento é crucial para entender como os autores da obra representam o Festival. Lucas diz que “lá no sul do Brasil não se fala muito”. Depois de mais algumas frases de diálogo o homem diz “eu sempre digo que o Brasil não conhece o Brasil”. Nesse momento aparece uma tentativa de formação da identidade brasileira, partindo do pressuposto que um melhor entendimento a respeito das manifestações culturais (nesse caso, de Parintins) pode contribuir nessa união. O homem que conversa com Lucas então explica que uma das características da festa “é nos tornar iguais”. E diz que a cultura do negro e do índio é muito presente. Primeiramente é preciso observar que durante todo o filme apenas a cultura indígena é ressaltada. Cunhã Poranga fala de seu orgulho em ter raízes indígenas, lendas indígenas são citadas ao longo do filme e cenas de rituais indígenas são apresentadas no fim do filme. Culturas de origem africana não são citadas em nenhum momento, assim o discurso de que todos são iguais é falho. Há um momento em que Lucas é depreciado pelo ex-namorado de Cunhã, falando que ele é um branquela com cara de europeu. Essa demonstração entra em conflito com a narrativa de que são todos iguais e a sensação de interação cultural nacional que o filme passa. Ao mesmo tempo que isso é pregado, o Festival Folclórico de Parintins é todo relacionado à cultura indígena. É importante lembrar que o sobrenome de Lucas é

Ajuricaba (ele diz isso no fim do diálogo com o homem). Esse é um nome de origem indígena e também nome de um guerreiro indígena citado pelo homem na conversa entre os dois. No nome do personagem estrangeiro, de tipo físico diferente da região, há uma raiz indígena, o que reforça a idéia de unificação brasileira.

Em nenhum momento a lenda que deu origem a festa, e uma explicação histórica são dadas. O Festival é apresentado em meio a cultura regional como sendo algo construído lá. De fato o Festival Folclórico de Parintins tal qual acontece atualmente, nos padrões de grande festa enquadrada aos moldes de uma cultura hegemônica da indústria cultural, foi gerado na região. Mas falta entender a reais raízes dessa manifestação que, essa sim, possui um caráter de igualdade racial.

No plano 24, a toada e a dança são momentos referentes à festa fortemente destacados. São 50 segundos com dança. Lucas fica perdido nos movimentos, o que significa que para quem não está habituado é difícil se acostumar ao ritmo e às coreografias. E que para se integrar, tem de entrar na dança.

Cena 2: Encontro de Lucas e Cunhã

Duração: 1'55"

Resumo da cena: Lucas e Cunhã chegam a Parintins e acabam se conhecendo. Cunhã apresenta os puxadores de toada dos Bois Garantido e Caprichoso a Lucas.

Plano 2: 2": Imagem de uma praça de Parintins onde há um pórtico em formato de cocar com o nome da cidade. Música indígena de fundo.

Plano 3. 5" : Imagem do local onde as fantasias do Boi Garantido são confeccionadas. Cunhã entra. Continua música indígena de fundo.

Plano 4. 1'7": Cunhã cumprimenta as pessoas que estão trabalhando e vai falar com Joelma.

Cunhã: Oi, Joelma, tudo bem contigo? Estás preparada?

Joelma: Mais ou menos. Coração na mão...

Cunhã: Qual é a sensação de confeccionar essas fantasias?

Joelma: A sensação é ótima, maravilhosa. Saber que a gente compartilhou um pouco pra colocar nosso Boi na arena. Só você sabe disso. É dez.

Cunhã: Por isso que eu tenho orgulho de ter origem indígena, por essas simples coisas que ninguém no mundo pode nos tirar. As nossas raízes.

Após falar com Joelma, Cunhã encontra Tony Medeiros, personagem real que representou o Amo do Boi no Festival por alguns anos.

Plano 8: Lucas caminhando passa por Cunhã e a segura pelo braço. Ele a Cunhã qual seu nome, se apresenta. Cunhã explica o que significado de seu nome, de origem tupy (moça bonita) e diz que é uma tradição do boi-bumbá de Parintins. O diálogo segue:

Cunhã: As figuras saídas do imaginário caboclo encenam a vida do homem amazônico.

Lucas: Eu me sinto tão estranho aqui. Ao mesmo tempo que eu estou descobrindo a minha terra, parece que eu já estive aqui antes.

Cunhã: Você veio de azadura?

Lucas: Eu não estou entendendo.

Cunhã: Desculpa, azadura é avião.

Lucas: Não, eu vim de barco motor, quer dizer, eu vim de barco de recreio.

Cunhã: Já é da terra. Já sabe o que é motor e barco de recreio. Pegou banzeiro.

Lucas: O que é banzeiro?

Cunhã: Banzeiro é onda no rio.

Lucas: Peguei algumas. Existe mesmo uma rivalidade entre os dois bois.

Cunhã: Pergunte a eles. Eles são os maiores representantes do boi. (Cunhã apresenta a Lucas o apresentador do Caprichoso, Arlindo Junior, e Davi Assaiag, levantador de toadas do Garantido, que estavam passando por eles. Ambos representam no filme, suas figuras na vida real, assim como Tony Medeiros que apareceu antes).

Lucas (abraçado em Cunhã): O que significa exatamente ser levantador de toadas e apresentador de um boi.

David: O levantador de toadas é como se fosse o puxador de escola de samba do Rio de Janeiro. Faço a parte musical do Boi Garantido.

Arlindo: O apresentador é o mestre de cerimônia. O cara que mostra tudo, que apresenta tudo dentro da arena para que, tanto a galera como os jurados possam entender.

Lucas: Uma maravilha. E existe mesmo uma rivalidade entre os dois Bois? Essa rivalidade é muito grande, sai porrada, sai essas coisas, como é?

Arlindo: Dentro da arena nós somos rivais, mesmo.

Lucas: Entendi, só nos dias mesmo do Festival.

Arlindo: É, mas às vezes as pessoas é que levam a gente a brigar.

Lucas (estende a mão e se apresenta) : Foi um prazer. Lucas Ajuricaba.

Arlindo comenta virado para David (que é cego) em tom descontraído com risadas de todos: Mas um cara branco desses!

Análise e interpretação: No plano 4, quando Cunhã chega ao local da confecção das fantasias, surge no diálogo, na forma de questionar Joelma, a preocupação informativa, quando ela pergunta “qual a sensação de confeccionar essas fantasias”. Nesse momento o filme, se não fossem os diálogos inventados e a narrativa fictícia, se assemelha a um documentário, por mostrar como de fato se dá o trabalho dessas pessoas que colaboram para o Boi Garantido, sem a encenação de uma realidade. Aquelas pessoas ali mostradas realmente fazem aquele trabalho, naquele local, naquelas condições. Os diálogos é que descaracterizam, pois é possível observar a falta de naturalidade nas conversas. Logo após Joelma falar da sua sensação em trabalhar para o Garantido (dando nesse momento um depoimento, esse sim pessoal, verdadeiro e documental), Cunhã diz: “Por isso que eu tenho orgulho de ter origem indígena, por essas simples coisas que ninguém no mundo pode nos tirar. As nossas raízes”. Mais uma vez a festa é relacionada à cultura indígena.

No plano 8, acontece o encontro de Lucas e Cunhã. Ao perguntar o nome dela, Cunhã diz seu nome e em seguida dá a explicação da origem no idioma tupy e explica que ele está associado à tradição do boi-bumbá. O detalhe é que, em nenhum momento na apresentação dos dois, Lucas menciona ser turista. Eles simplesmente se dão as mãos e dizem seus nomes uns aos outros. O espectador sabe que Lucas não é da região, mas Cunhã apenas Lucas dizer seu nome a ela. Apesar disso já explica a ele o significado do nome Cunhã, sem que ele questione. Entre o momento de apresentação dos dois e o momento em que Cunhã explica seu nome, há um rápido efeito que parece representar uma breve passagem de tempo. Nesse momento se supõe que Lucas diz não ser do Amazonas, pois do contrário não faria sentido o que Cunhã fala. Ou então,

pela aparência física de Lucas, ela supõe que ele não seja da região. Logo após a apresentação de seu nome, Cunhã solta uma frase solta na conversa, mas que aparentemente tem conexão com a festa de Parintins: “as figuras saídas do imaginário caboclo encenam a vida do homem amazônico”. Nesse momento, o que Cunhã quer dizer é que a festa do festival de Parintins é a encenação da vida do homem amazônico, sua cultura e hábitos. Assim, conclui-se que o Festival Folclórico de Parintins é uma festa sobre a cultura amazonense, do homem caboclo da região.

Em seguida, Lucas pergunta para Cunhã sobre a rivalidade dos Bois (de acordo com a conhecida tradição da festa, os bois são inimigos, e uma torcida nunca se refere ao outro boi pelo nome, usando apenas a palavra “contrário”). Surgem aí dois representantes reais das agremiações: Arlindo e David. Eles falam sobre a rivalidade dos bois, amenizando uma possível associação da rivalidade com violência. Arlindo diz “dentro da arena nós somos rivais, mesmo”, mas em seguida fala “mas às vezes as pessoas é que levam a gente a brigar”. Assim ele quer dizer que o objetivo das agremiações não é o de intrigas, mas as pessoas da torcida encaram a rivalidade levando a possíveis extremos de brigas de fato.

Cena 3: a apresentação dos Bois Garantido e Caprichoso no Festival

Duração: 4’23”

Resumo: Nesse momento Lucas e Cunhã vão participar da apresentação de seus bois (Caprichoso e Garantido) respectivamente. As imagens foram gravadas durante o acontecimento real do Festival Folclórico de Parintins e compõem um cenário real da festa.

Apresentação de Caprichoso – duração 2’11”

Plano 1 - Plano aberto da arena, com todos os elementos da apresentação.

Planos 2 ao 6 – imagens em primeiro plano da galera do Caprichoso, do Boi Caprichoso em cima de uma alegoria e dos grupos das tribos indígenas que fazem parte da composição da apresentação. No plano 6, em destaque a alegoria de uma índia. A trilha sonora é a toada de apresentação do Boi.

Plano 7 - Durante a apresentação de Caprichoso, Cunhã, na concentração, lança um olhar (close em seu rosto) para os componentes do boi contrário e anda na direção

dessas pessoas, quando Belquior (seu ex-namorado) a segura pelo braço perguntando onde ela vai. Cunhã tenta se livrar dele e, ao fim de uma discussão diz:

Cunhã - Tomara que uma sucuriju te engula. (nesse momento entra a imagem uma alegoria de uma onça, close na cara do animal, e logo volta a imagem dos dois). Uma sucuriju enorme, maior do que o Brasil vai te engolir

Planos 8 a 14– Volta a imagem do rosto da onça, imagem do Boi Garantido, da alegoria da onça (agora em um plano mais aberto mostrando mais detalhes), de blocos das tribos indígenas (componente obrigatório na composição do espetáculo) dançando na arena.

Planos 20 a 26 - Mostra Lucas, fantasiado e com o corpo pintado na cor azul dançando na apresentação de Caprichoso.

Apresentação Garantido – duração 1'27”

Plano 1 ao 9 – Imagem em plano aberto da apresentação de Garantido, galera, alegorias, do Boi Caprichoso dançando (a trilha sonora é a toada de apresentação do Boi) e blocos das tribos indígenas.

Plano 10 – imagens de Cunhã Poranga olhando em direção ao seu lado direito, fazendo com os braços um movimento com o qual para formar um arco e uma flecha. Em seguida entra um close do rosto de Lucas que, da arquibancada, observa, com o rosto virado para seu lado esquerdo os sinais que Cunhã Poranga faz ao dançar.

A partir do plano 11: seguem imagens mostrando os componentes da apresentação.

Interpretação: nas imagens da apresentação de Caprichoso e Garantido são mostrados os mesmo elementos, em um mesmo ritmo. São planos que duram de 2” a 3”. Imagens da galera, das alegorias, dos componente e dos bois sempre com as respectivas toadas tocando. É uma apresentação geral do espetáculo para que se tenha uma noção de como são os componentes da festa, as fantasias, as danças, a música. Um dos momentos mais importantes das duas apresentações é o momento do ritual, quando acontece a chamada apoteose. Essa parte do espetáculo não é apresentada.

São vistas apenas imagens rápidas e supérfluas. O espectador não sabe como se dá o andamento do espetáculo, como é o seu funcionamento, seus critérios de apresentação. Apenas conhece as dimensões da festa que estão expostas no luxo das

fantasias e na quantidade muito grande pessoas que participam do espetáculo na arena e na galera.

É importante lembrar a cena da discussão entre Cunhã e Belquior. Em uma de suas falas, Cunhã diz que gostaria que uma sucuruji (cobra da região norte também conhecida como anaconda) o engolisse. Quando ela fala isso, são mostradas imagens da alegoria de uma onça, outro animal encontrado na região. Aqui são destacados dois animais da localidade, lembrados como sendo outra característica da região e que está representado, no caso da onça, na apresentação do Festival. Como dito na cena do encontro entre Lucas e Cunhã, o Festival é uma mostra das coisas do homem amazônicos.

Cena 4: beijo entre Cunhã e Lucas

Duração: 1'44"

Resumo: Após a apresentação dos Bois, Lucas e Cunhã ficam juntos

Plano 1 - 19" - Ao fim da apresentação de Garantido, uma amiga de Cunhã vai até ela.

Amiga: Quando dois raios se encontram não há trovoadas e tempestades.

Cunhã: Do que tu estás falando?

Amiga: Você sabe muito bem.

Cunhã: Gente, ele é só um caboclo que veio do sul.

Amiga: Você sabe que não é só isso, olha para o seu interior.

Nesse momento Lucas chega por trás de Cunhã, pega a sua mão, a beija e leva a moça consigo. A amiga segue.

Amiga: Quando a floresta junta dois filhos únicos, tempestades virão.

Plano 2 – 1'25" – Esse plano acontece após a interrupção do episódio para a entrada de cenas dos outros dois episódios do filme. Lucas e Cunhã caminham lado a lado, ele puxa ela e a beija. Esse momento é mostrado com um giro de câmera sobre os dois, enquanto se beijam.

Lucas – Desde o primeiro momento eu sabia que eu ia te beijar.

Cunhã – Que convencido.

Lucas – Vem cá, o que aquela sua amiga tava falando? Eu não entendi nada.

Cunhã – Ah, deixa pra lá. Eles acham que você é descendente do índio guerreiro Ajuricaba, chefe da tribo Manaós que...

Lucas – Já sei, lutou contra a colonização portuguesa no início do século XVII.

Cunhã – Como tu sabes?

Lucas – O velho índio, aquele senhor, ele me falou no meio do espetáculo.

Cunhã – E tu sentes isso?

Lucas – Sei lá, eu sinto algo inexplicável dentro de mim. Mas é porque eu sou brasileiro, sabe? E eu sempre quis conhecer minha terra amazônica. Eu sempre quis vir pra cá mesmo antes de ser biólogo. Mas agora eu estou tão confuso, sabe? Será que eu sou o tal índio Ajuricaba?

Cunhã – Então tá, se tu fores mesmo o tão famoso e idolatrado índio guerreiro Ajuricaba, tu vais fechar os olhos, contar até dez e me achar.

Cunhã fecha os olhos de Lucas, o gira e se esconde.

As cenas que se seguem são longe do bumbódromo e não envolvem mais o Festival.

Interpretação: Nessa cena, que acontece no final da festa, há vários momentos em que elementos de natureza e indígena são citadas. Primeiramente, quando a amiga chega para conversar com Cunhã, ela faz uma espécie de anúncio do que vai acontecer entre os dois, com palavras ligadas à natureza, em tom poético e recitado. Ela fala: “Quando dois raios se encontram não há trovoadas e tempestades” e em seguida “Quando a floresta junta dois filhos únicos, tempestades virão”. São duas frases que não fazem sentido. A primeira diz que não há tempestade com o encontro dos dois (se entende que eles, Cunhã e Lucas, seriam os raios de acordo com a frase). Na segunda, diz que os dois filhos se unem, tempestades virão. São palavras bonitas, que associam o amor à natureza, mas que não completam um significado coerente.

Após o beijo de Lucas e Cunhã há novamente a referência à descendência indígena de Lucas Ajuricaba e sua ligação com o lendário índio guerreiro. E Lucas diz que se sente confuso sobre isso, mas sabe que é brasileiro e por isso se sente parte integrante também desse mundo. Nessas palavras de Lucas o diretor nos mostra que o Brasil é um só e todos brasileiros tem uma descendência comum, apesar de não

conhecer. É o simbolismo que mostra o Brasil como algo único e que as raízes indígenas estão espalhadas por todo o país.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou traçar um percurso que identificasse de que forma as manifestações folclóricas e as culturas locais se adaptaram às novas estruturas sociais hegemoneizadas pela globalização. Focando no exemplo da festa de boi-bumbá, que originou o Festival Folclórico de Parintins, entendemos que essa festa passou por um processo de hibridização, no qual aderiu a novas práticas. A mudança essencial a ser notada é a de pensamento sobre a produção cultural. O tema tratado nesse Trabalho de Conclusão de Curso ainda não foi completamente esgotado e a pretensão é abordar o assunto em outro momento.

A festa de rua do boi-bumbá era uma forma das pessoas se expressarem. Qualquer fenômeno social, como diz Thompson em seu método da hermenêutica da profundidade, produz significado dentro de um determinado contexto e, portanto, carrega informações que de alguma forma são comunicadas, gerando sentido. O folclore, conforme explica a teoria da Folkcomunicação citada no primeiro capítulo deste trabalho, pode falar muito sobre seu povo. No entanto, a transformação da estrutura da sociedade, na qual predomina uma indústria cultural, de raízes capitalistas que visão o lucro, fez com que culturas locais, como a festa do boi-bumbá, nesse processo de hibridização, acabassem se rendendo a esse sistema.

O Festival Folclórico de Parintins teve como motivadora a lenda e as festas de bumbá, mas ao perceber que poderia se tornar um produto rentável, se transformou em um atrativo turístico que rende lucros ao Estado do Amazonas, onde a festa acontece. Para isso, novos componentes foram sendo inseridos e uma nova tradição foi inventada para atender a novos propósitos. A festa atual é uma representação do que um dia foi a festa do boi-bumbá. Os personagens originários da lenda são requisitos que devem estar presentes na apresentação, e são julgados pelos jurados. Mas a isso se sobrepõem símbolos, lendas, costumes e toda a cultura do Estado do Amazonas. Ela é uma festa do povo amazônico, uma encenação da vida da floresta. Assim, o atual Festival Folclórico de Parintins tem como motivador a lenda do bumbá, mas na verdade

é uma festa que não se restringe a isso. É o momento que o Estado do Amazonas reproduz aos turistas seus hábitos e tradições.

Como Morigi diz, a mídia cumpre um papel de divulgação desses eventos culturais. Através de suas lentes transmite a sua visão do acontecimento e “ao narrar o evento, participa da síntese das mediações dos sentidos, responsável pela construção da identidade cultural” (Morigi, 2007 pg.125) .

Essa função do festival fica confirmada com a representação dada pelo filme, que faz uma forte associação da festa à cultura de origens indígenas. A impressão geral que se tem ao assistir o episódio Banzeiro de Foliar Brasil é de que o Festival Folclórico de Parintins é um produto resultante da cultura local, que é um entre os tantos costumes regionais, como o são as comidas típicas e os termos linguísticos. Ao analisar as cenas percebemos que sempre há alguma explicação referente a lendas indígenas, em uma associação da festa à identidade cultural indígena. Os diálogos insistem em utilizar essas referências e ressaltar o orgulho de ter origem indígena, como diz Cunhã Poranga na cena em que conversa com Joelma, a mulher que está confeccionando sua roupa para a apresentação.

Originariamente, a lenda do boi-bumbá fala sobre negros, índios e brancos. A exaltação a cultura indígena se sobressai justamente pelo fato do Festival não se tratar mais de uma festa sobre o boi, mas de ser uma exaltação da Amazônia. O filme reforça essa visão ao tratar o espectador tal qual um turista que vai a Parintins para conhecer esse discurso exposto pela festa. A mídia exerceu uma colaboração fundamental para a expansão desse produto cultural. Como Morigi diz, a mídia cumpre um papel de divulgação desses eventos culturais (2007). Através de suas lentes ela transmite a sua visão do acontecimento e “ao narrar o evento, participa da síntese das mediações dos sentidos, responsável pela construção da identidade cultural” (Morigi, 2007, pag.125).

Assim o filme Foliar Brasil é, dessa forma, um guia turístico, aos moldes convencionais. A festa de Parintins é a representação da identidade do povo amazonense e a película reforça a produção desse sentido através de sua narrativa. Garantido e Caprichoso, figuras centrais da festa, ficam reduzidos a serem entendidos como mais um elemento da cultura local, sem que suas origens folclóricas, que não são amazonenses, fiquem evidentes. Esta festa não possui o mesmo significado que tinha

nos primórdios da brincadeira. E a mídia, essencial para a divulgação dessa festa, é no caso de Foliar Brasil, mais uma afirmativa do discurso turístico predominantemente propagado.

REFERÊNCIAS

ANUÁRIO UNESCO/UMESP DE COMUNICAÇÃO REGIONAL. **Cátedra Unesco de comunicação para o desenvolvimento regional, universidade metodista de São Paulo**. Ano 8, nº8. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo. 2004.

ANUÁRIO UNESCO/METODISTA DE COMUNICAÇÃO REGIONAL. **Cátedra Unesco de comunicação para o desenvolvimento regional, universidade metodista de São Paulo**. Ano 10. nº 10. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo. 2006.

BAUER, Martin. GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis. 3º edição. RJ. Editora Vozes. 2002.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias**. Porto Alegre. EDIPUCRS, 2001.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Festival Folclórico de Parintins: a arte musical do brincar de boi-bumbá na ilha Tupinambarana**. Revista U.A. Série Ciências Humanas, Manaus, v.1, n. 2, pg. 43-62, jul/dez 1992.

BRANDÃO. Carlos R. **O que é folclore**. 4º edição. Editora brasiliense. São Paulo, 1984.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1982.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Caderno Pós Ciências Sociais**. v. 3 n. 6, jul/dez, São Luis/MA, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 1.ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1986.

COHN, Gabriel (organizador). **Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade**. 5.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

COMUNICAÇÃO E PRÁTICAS CULTURAIS. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2004.

DUARTE, Jorge. BARROS, Antonio – organizadores. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2.ed. São Paulo. Atlas, 2006.

FELÍCITAS. **Danças do Brasil**. Gráfica Tupy Ltda. Rio de Janeiro. 1958.

FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **O boi de máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular do boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará**. Belém: EDUFPA, 2007.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para trabalho científico**. 12° ed. Porto Alegre, s.n., 2003.

GARCIA, Ângela. HAAS, Aline Nogueira. **Ritmo e Dança**. 2.ed. Canoas. Ed. Ulbra, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBBSAWN, Eric *et al.* **A invenção das tradições**. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1984.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução: de Ivone Castilho benedetti. Baurú, SP. EDUSC, 2001.

MELO, José Marques de. **Folkcomunicação**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo. 1971.

MORIGI, Valdir José. **Narrativas do Encantamento: o maior São João do mundo, mídia e cultura regional**. Porto Alegre. Armazém Digital, 2007.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas – boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus. Editora Valer, 2008.

NEVES, Soriany Simas. LÉVY, Denize Piccoloto Carvalho. **Entre o popular, o tradicional e o massivo: como as pastorinhas de Parintins fazem repercutir seus processos comunicacionais**. II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação, 01 a 03 de abril de 2009. São Paulo

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5 ed. Editora Brasiliense S.A. São Paulo – SP. 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. 5° edição. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 2° edição. São Paulo. Editora Brasiliense, 1996.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo, SP. Olho d'Água, 1992.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL. **Comunicação e sociedade**. Universidade Metodista de São Paulo. N. 1, JULHO 1979. São Bernardo do campo: Umesp, 2000.

REIS, José Ribamar Sousa dos. **Bumba meu-boi: o maior espetáculo popular do Maranhão**. Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangama. Recife, 1980.

REVISTA **CULT**. N.151. Ano 13 . 2010

ROBERTO, Benjamin. **Conceito de folclore**. In: Seminário Folclore e Cultura Popular, Campinas 2002. Disponível em <http://www.unicamp.br/folclore/>. Acesso em 27/09/10 as 22:30h.

SILVA, José Maria da. **O espetáculo do boi-Bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins**. Goiânia: UCG, 2007. 206 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (organizador). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ. Vozes 2000.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis. RJ. Vozes, 1995.

VALLE, Edênio; QUEIROZ, José J. (organizadores). **A cultura do povo**. 4° Ed. São Paulo-SP. Cortez Editora. 1988.

VANOYE, Francis; LÉTÉ, Anne Goliot. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 4° Ed. Campinas, SP. Papirus, 1994.

ANEXO A – Cenas analisadas do Filme Foliar Brasil.



Cena 1, - barcos do Caprichoso (esquerda) e Garantido (direita)



Cena 1- Lucas embarca (esquerda) e foguetório na partida dos barcos (direita)



Cena 1 – Homem fala a Lucas sobre o Festival (esquerda); Lucas tenta aprender a dançar (direita)



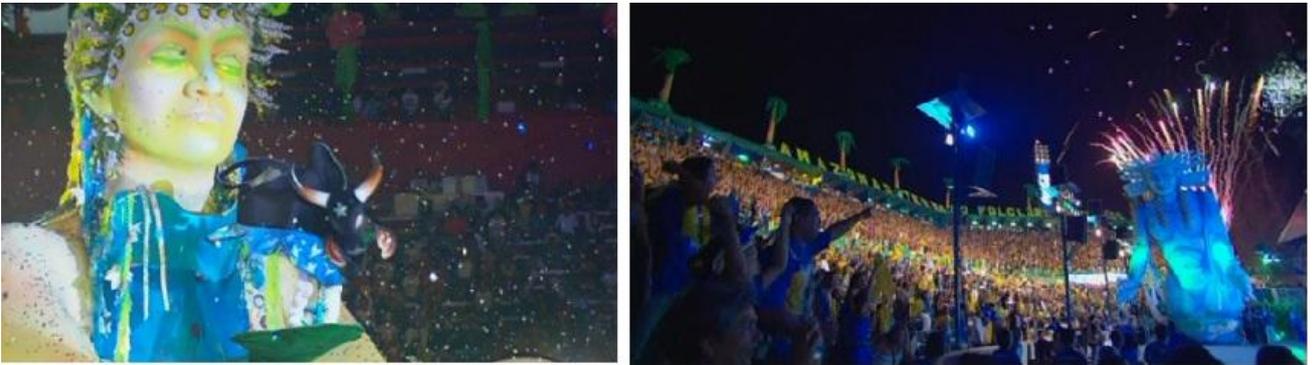
Cena 2 – Praça de Parintins (esquerda); Barraco do Garantido (direita)



Cena 2 – Cunhã e Lucas se conhecem (esquerda); Arlindo e David encontram Cunhã e Lucas



Cena 3 – Apresentação (esquerda) e Galera de Caprichoso (direita)



Cena 3 – Alegoria com Boi Caprichoso (esquerda); alegoria Índia (direita)



Cena 3 – Apresentação Garantido (esquerda) e alegoria (direita)



Cena 3 – Boi Garantido (esquerda) e Galera do Garantido (direita)



Cena 4 – Lucas e Cunhã conversam

