

Fabrcia Melo das Neves

***“Aí fizemos um boi”*: um estudo sobre a festa popular no Boi de Garrote em
Manaus**

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional/UFMG

2016

Fabrcia Melo das Neves

***“Aí fizemos um boi”*: um estudo sobre a festa popular no Boi de Garrote em
Manaus**

Dissertaçãõ apresentada ao Curso de Pós-Graduaçãõ em Estudos do Lazer da Escola de Educaçãõ Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtençãõ do título de Mestre em Estudos do Lazer.

Orientador: Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli

Belo Horizonte

Escola de Educaçãõ Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional/UFMG

2016

N513a Neves, Fabrícia Melo das
2016 “Aí fizemos um boi”: um estudo sobre a festa popular no Boi de Garrote em
Manaus [manuscrito] / Fabrícia Melo das Neves. – 2016.
123 f., enc.:il.

Orientador: José Alfredo Oliveira Debortoli

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de
Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.
Bibliografia: f. 118-123

1.Lazer - Teses. 2. Bumba-meu-boi – Teses. 3. Danças folclóricas brasileiras -
Teses. 4. Folclore – Manaus (AM) - Teses. 5. Cultura – Teses. 6. Folclore e crianças –
Teses. 7. Folclore – Amazônia – Teses. I. Debortoli, José Alfredo Oliveira. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e
Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 398 (811.3)



ATA DA 101ª DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado

FABRÍCIA MELO DAS NEVES

Às 09h00min do dia 15 de julho de 2016 reuniu-se na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG a Comissão Examinadora de Dissertação, indicada pelo Colegiado do Programa para julgar, em exame final, o trabalho *Aí fizemos um boi: um estudo sobre a Festa Popular no Boi de Garrote em Manaus* requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para a candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovado	Reprovado
Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli (Orientador)	X	
Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga (UFMG)	X	
Prof. Dr. Cleber Augusto Gonçalves Dias (UFMG)	X	

Após as indicações a candidata foi considerada: Aprovada

O resultado final foi comunicado publicamente, para a candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 15 de julho de 2016.

Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli (Orientador) José Alfredo Oliveira Debortoli

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga (UFMG) Arnaldo Leite de Alvarenga

Prof. Dr. Cleber Augusto Gonçalves Dias (UFMG) Cleber Augusto Gonçalves Dias

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus que tem caminhado comigo e estado presente em cada momento da minha vida, mesmo sendo dias maus ou bons. Agradeço a meu companheiro mais que fiel, meu marido Éber, pelo apoio, carinho e compreensão em todos os momentos. Por estar comigo na defesa da minha dissertação em 2016. Meu eterno obrigada.

A meu orientador, José Alfredo Debortoli, por ser a pessoa certa, no momento certo. Obrigada por me acolher e acreditar nessa estranha pessoa vinda de outro Brasil. Obrigada pela gentileza, ternura e paciência. Por assumir esse projeto mesmo desconhecendo, pessoa e objeto.

Aos amazonenses, meu povo, minha gente, que com tanta hospitalidade me recebeu em suas casas e me contou um pouco de suas vidas. Sou apaixonada por essa terra cheia de calor, também humano.

Agradeço a meus pais que sonharam em ver as filhas seguirem seus caminhos. Aqui estamos nós em 2016. As duas, mestras. Minha irmã querida que me entende como ninguém, obrigada.

Aos amigos da Redê que suspiraram comigo em cada etapa deste projeto, que perguntaram, se importaram e fizeram preces a meu favor.

Agradeço às amigas de longe, Raquel Bell, e de perto, Isabela, Carol, Paula Davis, Erica Diniz.

Aos colegas de turma que há muito tempo não vejo, mas estão presentes no grupo de WhatsApp quase todos os dias, trocando informações e confidências.

Aos professores do Programa de Estudos do Lazer que contribuíram para me apresentar este campo tão rico de possibilidades.

Aos professores Arnaldo Alvarenga e Cleber Dias pela disponibilidade e gentileza nos pareceres e na banca.

E a todos os meus alunos que me fazem amar ser professora, desde Manaus até Belo Horizonte. Muito Obrigada.

RESUMO

O boi-bumbá no Amazonas guarda vários universos de práticas de acordo com sua região. Estudamos neste trabalho um deles, o boi de Garrote, praticado por crianças e adolescentes na cidade de Manaus. Para muitos esta é uma prática que não existia mais. Contudo, mostramos como o Garrote é uma prática viva e atuante e que revela modos de interações sociais entre crianças e vizinhança que fogem a uma lógica da contemporaneidade. Embora tenha sofrido as variações do tempo, se reinventou através do evento, do espetáculo, e passou a ocupar outros espaços além do terreiro ou quintal, como a arena e a escola. Essa renovação traz consigo algumas tensões, como a institucionalização da prática popular e conseqüentemente à exotização da dança, um dos elementos fundamentais da manifestação de Boi-bumbá.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi. Danças folclóricas brasileiras. Folclore – Manaus (AM). Cultura. Folclore e crianças. Folclore – Amazônia.

ABSTRACT

The ox - bumbá in the Amazon guard multiple universes practices according to the region it happens. We studied in this work one of them, the ox Garrote , practiced by children and adolescents in the city of Manaus. For many, this is a practice that did not existed anymore. However, we show how the Garrote is a living and active practice and reveals ways of social interactions among children and neighborhood fleeing to a logic of contemporaneity. Although it has been the weather variations, reinvented through the event, the show, and went on to occupy other spaces beyond the yard or backyard, as the arena and school spaces. This renovation brings some tensions, as the institutionalization of popular practice and consequently to the dance exoticization , one of the essential elements of the manifestation of Boi- bumbá.

Keywords: Ox-bumbá. Brazilian folk dances. Manaus folk. Culture. Children and folk. Amazon folk.

LISTA DE ABREVIATURAS

SEC – Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas

FFA – Festival Folclórico do Amazonas

CCPA – Centro Cultural Povos da Amazônia

AGFAM – Associação de Grupos Folclóricos do Amazonas

AGFM – Associação de Grupos Folclóricos de Manaus

LIGFM – Liga Independente de Grupos Folclóricos de Manaus

AMBM – Associação Movimento Bumbás de Manaus

IPHAM – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

CDA – Corpo de Dança do Amazonas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – Sobre a origem do boi como brincadeira	14
1.1. Nas civilizações antigas.....	14
1.2. No Brasil	15
1.3. No Norte	16
1.4. Parintins	23
1.5. Em Manaus	26
1.6. Considerações históricas	33
CAPÍTULO 2 – O Garrote comunitário	38
2.1. A festa e a diversão	38
2.2. Três Garrotes	48
2.3. A dança no Garrote comunitário	56
2.4. O Garrote nas escolas	58
2.5. Só para meninos	61
2.6. O sumiço do Garrote	63
CAPÍTULO 3 – A criança e o brinquedo do boi de pano na brincadeira do Garrote	66
3.1. Criança, cultura popular e sociedade	66
3.2. A criança no Garrote	68
3.3. Como as crianças aprendem o boi	71
3.4. A presença da família	74
3.5. O brinquedo do Garrote	75

CAPÍTULO 4 – O Garrote no evento	84
4.1. A participação de grupos de Garrote no festival	85
4.2. As associações	90
4.3. Formas de ingresso no festival	93
4.4. Lugares, tipos de festivais e arraiais	95
4.5. O regionalismo da dança em Manaus	100
4.6. O curso superior de Dança da UEA	101
4.7. A dança de boi na arena	107
4.8. O risco da exotização da dança no Boi-bumbá	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116

Introdução

O boi de Garrote é um tema que surgiu ao fazer aproximações com o universo do Boi-bumbá em Manaus. Um tema que traz uma aproximação da criança num universo cultural tão específico e tão próximo dos manauaras. Dançar o Boi é uma prática recorrente desde a primeira infância, pois é festejada nas escolas públicas como parte das comemorações juninas, além de ser uma das principais opções de lazer quando se fala de música, dança e entretenimento.

Contudo, mesmo sendo amazonense, a cultura do Boi-Bumbá não foi parte de minha formação devido a uma educação religiosa que proibia tais práticas. Mas já no magistério, foi necessário conhecer esse universo mais de perto para trabalhar aspectos da cultura local com as crianças de educação infantil na rede pública municipal de Manaus.

Nesse contexto escolar era costume reproduzir uma mini festa de boi durante a festa junina. Ensinávamos coreografias de Boi, confeccionávamos indumentárias e ensaiávamos rituais indígenas com as crianças de um a seis anos. As famílias dos alunos esperavam com expectativa a apresentação dos alunos e esse clima gerava um desejo de superar a apresentação do ano anterior, entre a equipe técnica da escola.

Essa experiência veio contribuir anos depois para trabalhos de dança realizados numa escola particular em Belo Horizonte, na qual fui contratada para elaborar festas juninas com temas regionais de várias partes do Brasil. Essa amazonicidade de repertório em danças me permitiu elaborar trabalhos coreográficos de cunho popular para alunos dessa escola.

A cada ano de trabalho uma questão em torno da minha prática se repetia: Como realizar um trabalho de mediação que apresentasse a dança, vivenciada de forma espontânea e festiva na cultura popular, para os alunos dessa escola?

Essa questão se deve à observação das apresentações que as crianças realizavam. A partir de propostas coreográficas que eu apresentava à escola, as professoras referência e os professores de educação física realizavam um trabalho em parceria de contextualização do tema. Contudo percebia que mesmo com todo o trabalho realizado em meses, algo me incomodava. A movimentação dos alunos parecia

descontextualizada. Em meu olhar o que se vivia era uma dança fragmentada de sua lógica de procedência.

Não digo estereotipada, pois os alunos se envolviam de tal maneira que a estrutura coreográfica era bem assimilada e bem executada para seu fim, que era a apresentação aos pais e familiares. Contudo, alguns elementos culturais eram difíceis de serem apresentados para as crianças, como a paixão ao boi e a rivalidade ao boi contrário nas danças de Boi-Bumbá. Embora tentasse fazer aproximações com o contexto de cada dança ensinada, o aspecto comunitário e o sentido da razão de ser da festa, não afetavam esses alunos da mesma forma que eu via acontecer em Manaus.

Por mais óbvio que sejam as diferenças culturais, é comum que as escolas queiram fazer ou promover essas aproximações culturais nas atividades relacionadas à arte e à dança, assim orientam alguns documentos curriculares.

Os jogos populares de movimento, cirandas, amarelinhas e muitos outros são importantes fontes de pesquisa. Essas manifestações populares devem ser valorizadas pelo professor e estar presentes no repertório dos alunos, pois são parte da riqueza cultural dos povos, constituindo importante material para a aprendizagem.

A dança, assim como e proposta pela área de Arte, tem como propósito o desenvolvimento integrado do aluno. A experiência motora permite observar e analisar as ações humanas propiciando o desenvolvimento expressivo que é o fundamento da criação estética. Os aspectos artísticos da dança, como são aqui propostos, são do domínio da arte (BRASIL, 1997, p. 50).

Falar de minhas experiências docentes é necessário, pois permite que o leitor perceba o ponto de vista desta pesquisadora, que tem proximidades (e distanciamentos) com o objeto, e que experimentou nuances que, diferente de olhar e ouvir, sentiu e transpirou a energia desse lugar¹.

Essas experiências aqui relatadas partem do olhar de uma profissional de dança manauara que enxergava a cultura do boi de uma maneira pouco entusiasta. Quando se observa os divertimentos promovidos pelas esferas públicas vemos que as festas e celebrações em Manaus têm o Boi-bumbá como principal elemento de

¹ Ao propor a teoria da Autopoiesis, Maturana e Varela revelam que se faz importante compreender a realidade, partindo do princípio de que é preciso compreender como compreendemos, o modo pelo qual nós seres humanos fazemos uso da nossa própria compreensão enquanto observadores. (ANDRADE, 2012).

diversão nos eventos de páscoa, natal, carnaval, aniversário da cidade. E se a opção for assistir a trabalhos cênicos² de dança percebe-se a recorrência de temas regionais.

Essa imersão na cultura local só foi percebida diante da sua ausência. Depois de mudar para Belo Horizonte é que ouvi os sons, dancei as danças, vi o colorido da festa, senti o cheiro e sabor das comidas. Tudo pela memória afetiva. Saudade.

Os novos horizontes me levaram para outros caminhos de mãos dadas com a dança. Nesse percurso, docência e pesquisa se misturaram, até encontrar nos Estudos do Lazer um campo no qual pudesse ancorar minhas questões sobre educação, cultura, dança e infância e que resultaram nesta pesquisa.

O processo se deu primeiramente pela aproximação (mesmo de longe) com a empiria do objeto. Depois que o Garrote se revelou a nós, orientanda e orientador, iniciamos o aprofundamento de leituras sobre o contexto do Boi-Bumbá e (com)textos de antropologia. Essas leituras estiveram presentes em todo o período da pesquisa.

Percebendo a temporalidade que os grupos de Garrote iniciavam a mobilização na preparação da festa/brincadeira/apresentação que acontece antes do período junino, verificou-se a necessidade de estar mais “de perto e de dentro” Magnani e Torres (2008).

Mesmo não sendo possível estar em Manaus no período das festas, duas viagens foram feitas, uma em abril e outra em outubro de 2015. Em cada uma delas foi possível conhecer alguns trabalhos coordenados pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas – SEC e visitar lugares, como arenas, quintais, terreiros, becos e ruas de bairros da periferia, nos quais o Garrote é praticado.

Também conversei com ex-brincantes, líderes de grupos e algumas crianças que participam do Garrote. Os caminhos que me levaram a essas pessoas partiu de uma lista da SEC sobre os grupos que estavam cadastrados para participar do principal festival da cidade, o Festival Folclórico do Amazonas.

Figura 1: Lista de entrevistados

² Refiro-me a trabalhos de dança voltados para o contexto da cena teatralizada, aquela executada por companhias de dança e que produzem espetáculos para serem vistos por uma plateia.

Nome	Atuação	Qual Garrote
Pedro	Ex-brincante	Corre-Fama
Nonato	Ex-brincante	Pena de Ouro
Gleucemir	Líder de Garrote	Esplendor
Viola	Líder de Garrote	Tira-Fama
Chiquinho	Líder de Garrote	Estrelinha
Valdeci	Líder de Garrote	Corre-Fama
Sérgio Ivan	Professor universitário	----
Moacir Andrade	Escritor	----

Fonte: Registro da pesquisa

Ao entrar em contato com os líderes de grupos e apresentar a pesquisa, fui bem recebida por alguns, outros, porém, preferiram não participar. Algum tempo depois fui informada de que esses líderes fazem parte de um tipo de Garrote chamado “tradicional”. As pessoas que aceitaram receber-me pertencem ao tipo de Garrote “regional”.

Ao me aproximar das pessoas, dos lugares e das coisas, alguns temas sobressaíram, como a história, as práticas comunitárias, os eventos frequentados, a dança e a criança em relação com a brincadeira do Garrote. Mesmo que essas temáticas pareçam incongruentes entre si permitem que se conheça aspectos de uma totalidade da vida, Mauss (2003), que não pode ser contada a partir de um único aspecto.

Com base nessas questões desenvolvemos um diálogo com o campo dos Estudos do lazer, para compreender como o contexto da festa e do divertimento podem trazer elucidções sobre uma das práticas de uma determinada cultura e seus modos de estar no mundo.

Vale ressaltar que a pesquisa propõe apresentar um cenário de experiência do Garrote que acontece dentro de um percurso histórico e dinâmico de relações sociais. Se propõe revelar a presença dessa manifestação de divertimento, se dedicando ao universo da criança nesse ambiente culturalmente tão demarcado, apontando para esse envolvimento social, educativo e constitutivo de identidade que se dá no contexto do lazer.

No Capítulo um abordamos um percurso histórico sobre a presença da figura do boi na história das civilizações e como ele chegou ao Brasil associado à igreja católica no processo de colonização. Posteriormente, apresentamos algumas fontes sobre a inserção da brincadeira de boi na região amazônica, mostrando, dentre as muitas cidades que também brincam de boi-bumbá, a cidade de Parintins que sedia o principal Festival e Manaus, a capital amazonense.

No Capítulo dois retratamos alguns aspectos da prática do boi de Garrote vivenciado no contexto da comunidade. Apesar dos grandes festivais atraírem a maior parte dos grupos, ainda existem aqueles que se dedicam a uma prática da rua, do quintal, do terreiro, no contexto da vizinhança.

No Capítulo três trazemos a criança, sua relação com a brincadeira de Garrote e com o brinquedo do boi, revelando como uma prática comunitária dessa natureza, caminha contra uma correnteza de práticas que, na contemporaneidade, são marcadas pelo isolamento e individualização da criança.

No Capítulo quatro trazemos algumas dimensões da prática de Garrote nos festivais da cidade de Manaus. Essa inserção na festa de evento traz consigo algumas transformações da brincadeira que tem sua origem na esfera comunitária. A institucionalização da festa ao mesmo tempo em que contribui para uma propagação da cultura regional também é responsável por um processo de reprodução estereotipada da brincadeira. Além disso, mostramos como a burocratização presente nesse sistema institucionalizado inclui os grupos folclóricos na dinâmica de eventos de lazer e turismo da cidade, mas também exclui alguns outros que não atendem aos requisitos.

Ainda neste capítulo fazemos uma reflexão sobre a presença da dança na cidade de Manaus que levou à criação do primeiro curso superior da região norte do país. Também mostramos como o aspecto regional influencia fortemente as produções locais. A dança artística que é apresentada nos teatros tem um percurso histórico de afirmação da identidade regional pautada nos elementos da natureza, do indígena e do ribeirinho. As danças populares, por influência de um processo de espetacularização, passam por outro processo, o de exotização das suas práticas.

Capítulo 1 Sobre a origem do boi como brincadeira

1.1 Nas civilizações antigas

A figura do boi sempre esteve presente em outras civilizações, como a grega e a romana como retrata Bulfinch (2003) através das mitologias, pois foi um dos primeiros animais selvagens a ser domesticado para o desenvolvimento do homem tanto na lavoura como para alimento, sempre remetendo à fartura e a tempos de colheita. Esses povos antigos utilizaram o animal boi nas técnicas de arar a terra, o que impulsionou um tipo de produção de alimentos em larga escala, marco fundamental da economia das civilizações.

Na Grécia, o boi é representado na mitologia em diversas ocasiões. Vemos no mito de Europa que Zeus se transforma num touro alvo e belo para se disfarçar da ciumenta esposa Hera e se aproximar de Europa, a princesa filha de Agenor, rei fenício de Sídon. Zeus rapta Europa e a leva para a ilha de Creta Bulfinch (2003, p. 112). Desse romance nasce Minos que herda toda a ilha de Zeus. Com uma obsessão pela riqueza faz um pacto com Poseidon para ter mais poder, mas acaba trapaceando. Para se vingar, Poseidon pede ajuda a Vênus que coloca um amor incontrolável por touros no coração de Pasifae. Assim ela gera um filho de um touro, o mostro Minotauro, Bulfinch (2003, p. 186-188).

Outros registros antigos da presença do animal estão nas passagens bíblicas do velho testamento. No livro de Levítico constata-se que o povo hebreu tinha uma série de rituais religiosos que incluíam o uso de bois e outros animais como sacrifícios, representando uma oferta importante. No livro de Êxodo, dentre as dez pragas do Egito, a quinta se referia à morte dos rebanhos, afetando fortemente o sustento daquele povo em tempos de crise. Também se vê um bezerro de ouro que foi transformado em ídolo pelo povo de Israel na ocasião em que Moisés, o líder espiritual, se ausentou do meio deles³. Vemos como a figura do animal boi é significativa na história de povos do ocidente, seja no aspecto religioso, na economia doméstica ou nos aspectos educativos.

³ Como constatado no Livro de Levítico 1 e Êxodo capítulo 9 ao 23, na Bíblia.

1.2 No Brasil

A influência da colonização portuguesa trouxe consigo a tradição da religião católica na arquitetura, nos hábitos e nas festividades joaninas e natalinas. As missões católicas jesuítas que aqui se instalaram, eram encarregadas pela conversão e catequização de índios e escravos negros. É nesse contexto que a narrativa do “auto do boi” pode ter sido inserida entre a população negra e indígena como instrumento de evangelização (MONTEIRO, 2004).

O auto do boi é a narrativa de uma história sobre um casal de negros escravos que vivem numa grande fazenda. A mulher, *Mãe Catirina* que está grávida, sente desejo de comer a língua do boi e pede ao marido, *Pai Francisco*, que lhe traga o ingrediente. Então ele mata o boi mais bonito e querido do dono da Fazenda e traz a língua para sua esposa. Desnorteado, o dono da fazenda manda que os cavaleiros procurem e matem o assassino.

Pai Francisco pede piedade e recorre ao padre para benzer o animal e tentar ressuscitá-lo. Sem sucesso, recorre ao curandeiro dos índios que faz uma ritual e consegue fazer o animal reviver, não de carne e osso, mas de pano para alegrar a fazenda. Todos festejam com comidas e bebidas⁴ como descreve Braga (2002, p. 27 - 28), ao som de músicas acompanhadas de danças. Na narrativa, a morte e ressurreição do boi podem ser relacionadas com a figura de Cristo, que na crença cristã, é o filho de Deus que veio ao mundo como humano libertar e salvar o seu povo (Israel) dos males deste mundo. Cristo foi morto a mando do rei Pôncio Pilatos, mas ressurgiu depois de três dias⁵.

O auto do boi foi sendo apropriado de diversas maneiras e o folguedo se espalhou por diferentes regiões do Brasil, celebrado de inúmeras maneiras e com nomes diferentes:

Ao se disseminar por todo o Brasil, a brincadeira assumiu formas diversas, cada uma com seu nome: boi-bumbá, no Amazonas e no Pará; bumba-meu-boi, no Maranhão, boi surubim, no Ceará; bumba de reis ou reis de boi, no Espírito Santo; boi pintadinho, no Rio de Janeiro; boi de mamão, em

⁴ Essa é a base narrativa para toda a brincadeira de boi-bumbá acontecer e que era praticada desde suas origens. Nos festivais atuais esta estrutura se mantém associada a outros elementos como a inserção dos personagens da índia guerreira cunhã-poranga, porta-estandarte e a sinhazinha da fazenda.

⁵ Como constatado no livro de Lucas capítulo 22 e 23, na Bíblia.

Santa Catarina. Em todos eles, a matriz original é, basicamente, a mesma: dança dramática, teatro popular, encenado por grupos de brincantes em torno de uma trama que, direta ou indiretamente reproduz a lenda da morte e ressurreição do precioso boi. (VALENTIN, 2005, p. 91-92)

1.3 No norte

Com tantas expressões envolvendo o Boi como brinquedo⁶, enfatizaremos o Boi-bumbá praticado no Amazonas, na cidade de Manaus. Cada boi representa uma comunidade que os integrantes chamam de “grupo folclórico”. Dentre os vários grupos existentes na cidade, elegemos o boi de Garrote, que é brincado por crianças de cinco a dezessete anos em pequenos espaços comunitários como quintais e terreiros ou em arraiais e festivais juninos.

Para darmos início a uma descrição dessa prática envolvendo o Garrote, é preciso apresentá-lo no contexto de sua presença histórica, percebendo que ele se origina no Boi-bumbá. A partir dessa contextualização histórica faremos um percurso para apresentar algumas transformações e como a criança passa a ser um elemento importante na prática do Garrote.

No processo de catequização do índio na região amazônica o tripé de colonização “fé cristã, trabalho e educação”, foi aplicado como ferramenta de controle sobre a população indígena da região. Nesse cenário, o auto do boi como destaca Monteiro (2004) é inserido nas comunidades indígenas e vilas, Este fato explica como se deu a origem do boi a partir da inserção do homem europeu português na região em 1787, e não pelos nordestinos que chegam por volta de 1877-1888-1940 em migração não-seletiva.

Segundo Monteiro (2004), em suas pesquisas documentais na prefeitura de Manaus foi encontrado um documento que se refere à prática de festejos relacionados às procissões de Corpus Christi, indicando quais procedimentos deveriam ser tomados na ocasião. Este documento provinha de circulação das autoridades na cidade de Barcelos, antiga aldeia de Mariuá no final do século XVIII, e é considerado o registro mais antigo sobre a existência da brincadeira de boi na região. Percebe-se então

⁶ Para uma melhor noção do brinquedo e sua dimensão cultural, recorreremos à Brougère (2005), e este termo será tratado no capítulo três.

uma clara presença da manifestação do boi nas festas profanas e religiosas na Amazônia mesmo antes da chegada dos nordestinos.

Da competencia do illmo s. presidente da Camerá de dezenove de abril do na. Vrio, de Nostro sr. Jesu Christo de 1787 que ficam desde já de subravisos os ills. Ss. Paroco Joseph de Villares, ó meirin Gustaf Sobral o procu.dor. De câmera Antonio Salustiano Salcedo Cabral E demas gente de officios tanueiro, mação ferreiro pescador Caboquero serrador y pera que requer ss. Exas. Pera compor a proscricção de ginete armado e dumonho boy de s. marques mais sua dansa de tourina e rondade jocquins e pegu.ros, alaudos, viola. Insinia uma não devergas pera des figuras de marítimos, uma alegre dansa de salloyos com sanfona panderete uma charola de parada com sua allegoria da coroa de s.m. balção rialq. são obrgdos. Todos vareadores offissais mechanicos encomenda.re etarraia miúda advertindo s. exa. Sr, dr, Governador pera o prestito de louvação do sancto sangue seja todo bem corregido y sem defeytos e vergonhas das pançadas. Eu escrevetes secretario – escrevy de meu próprio punho – Esanthyago. (MONTEIRO, 2004, p. 154-155)

Em 1840 aparece o primeiro registro em jornal da brincadeira de boi no Brasil no artigo do jornal “O Carapuceiro” de Recife, no qual o frei Miguel do Sacramento Lopes Gama descreve a brincadeira com deveras críticas aos praticantes do bumba-meu-boi.

De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido *Bumba-meu-boi*. Em tal brinco não se encontra um enredo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates.

Um negro metido debaixo de um baeta é o boi: um capadócio, enfiado pelo fundo dum panucu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardado, sob lençóis, denomina-se burrinha: um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora; há além disto outro capadócio que se chama o Pai Mateus. O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus.

Todo divertimento cifra-se em o dono de toda esta súcia fazer dançar ao som das violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi, que com efeito é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. Além disso o boi morre sempre, sem que nem para que, e ressuscita por virtude de um clister, que pespega o Mateus, cousa muito agradável e divertida para os *judiciosos* espectadores.

Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos pra cá não há Bumba-meu-boi, que preste, se nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola, para servir de bobo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um bregueirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa até o mais nojento e ridículo; e para complemento escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é

natural, dando muita chicotada no sacerdote! O Carapuceiro (1840 *apud* CASCUDO, 2002, p. 186 e 187).

Na Amazônia, o boi é citado em texto jornalístico no ano de 1850 no jornal “A Voz Paraense” no qual fala sobre o Boi Caiado de Belém. Nas duas ocorrências citadas acima, os autores das matérias enfatizam a baderna do folguedo realizada pelos escravos, um bando de moleques que atentavam contra a moral e a segurança pública.

Os registros dos jornais mostram que a brincadeira tinha uma carga de negatividade e como ela era prejudicial aos jovens rapazes da melhor sociedade local. Era um folguedo de gente negra, pobre e discriminada, e que apesar disso, brincava e se divertia na perpetuação de suas músicas e danças⁷.

Outro registro importante sobre a presença do boi na região é a descrição feita pelo médico alemão Robert-Christian-Berthold Avé-Lallemant em sua obra *Viagem pelo norte do Brasil* na metade do século XIX, e citada por Câmara Cascudo, em seu livro *Antologia do Folclore Brasileiro*. Especificamente no ano de 1859 em visita à cidade de Manaus o autor relata momentos da festividade junina da cidade.

Esta descrição⁸ é fundamental para perceber temas importantes sobre esta festa como os lugares percorridos, quem eram as pessoas que transitavam nesses lugares, quais as características dessas práticas corporais, que tipo de sons se escutava, quais personagens faziam parte da narrativa da brincadeira.

Além desses elementos, é perceptível a presença masculina na brincadeira em si, fato que se repete em outras fontes como em Andrade (1978) e na fala dos entrevistados Pedro e Nonato. Isso revela que inicialmente, o boi era brincado exclusivamente por homens, mas atualmente, as personagens femininas ganham maior destaque, o que amplia as possibilidades de meninas participarem da brincadeira de forma coletiva ou nos principais itens (elementos obrigatórios nos grandes festivais).

⁷ Como possibilidade de diálogo com outros trabalhos, trazemos a pesquisa de Nigri sobre a capoeira, a qual também sofreu o rechaço da sociedade brasileira por ser uma prática que envolvia as camadas mais pobres e marginalizadas.

⁸ A descrição de Avé-Lallement é citada como referência para vários livros e pesquisas relacionadas ao boi bumbá: NOGUEIRA (2014), BRAGA (2002), VALENTIN (2005) etc.

Segue a descrição de Avé-Lallement:

Vi um outro cortejo, logo depois da minha chegada, desta vez em homenagem a S. Pedro e S. Paulo. Chamaram-no bumba.

De longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo **a rua**, uma grande multidão que fez alto diante da casa do chefe de polícia, e pareceu organizar-se, sem que em nada se pudesse reconhecer. De repente as chamas dalguns archotes iluminaram **a rua** e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variegados trajes de mascarados, mas sem máscaras – porquanto caras fuscas eram melhores – colocaram-se diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher, esta era uma rapazola bem proporcionado, **porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte na festa**. Essa senhora tuxaua exibia um belo traje, com uma sainha curta, de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. O traje na cabeça e nos quadris dum dançarina atirada teria por certo feito vir abaixo toda uma plateia em Paris ou Berlim. Diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega essa carcaça na cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões. Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque, entoando uma espécie de *bocca chiusa* monótona, o pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para o seu par e canta: O boi é muito bravo. Precisa amansá-lo Avé-Lallement (1961 *apud* CASCUDO, 2002, p. 13 , grifo nosso)

Neste trecho o autor faz descrições importantes para se compreender a constituição da festa como prática constituída socialmente e num ambiente comunitário. Conseqüentemente, nos ajuda a perceber diversas nuances que abordaremos nos capítulos seguintes. Em primeiro lugar deve-se atentar para o lugar da descrição da manifestação: a rua. Nela e de sua janela o autor via toda a movimentação dos brincantes, a forma como se organizavam as filas e as personagens. As pessoas se juntavam e pareciam já saber como se colocar na brincadeira, pois de imediato se viam filas, coros e batuques sincronizados com a fala e dança do pajé. Apesar de estarem na rua, um ambiente público e de descontração havia uma organização da brincadeira no qual as pessoas já participavam como que iniciadas ou acostumadas àquela experiência.

Outro fato importante extraído do texto é a presença masculina e a ausência feminina⁹ na brincadeira em si. Segundo o relato, entre as personagens há um casal, que provavelmente se referiam à Mãe Catirina e Pai Francisco, e no qual a figura feminina é interpretada por um homem. Isto é confirmado em outros textos

⁹ A presença da mulher no Garrote será discutida no capítulo dois.

(ANDRADE, 1978) e na fala de alguns moradores de Manaus consultados durante o desenvolvimento da pesquisa. Antigamente, só homens brincavam, só eles podiam se vestir e participar do auto do boi, enquanto as mulheres ficavam somente de expectadoras ao redor da ação. Esse fato era bastante recorrente nas brincadeiras de ruas, porém com o processo de transformação da brincadeira em evento-espetáculo, a figura feminina foi inserida aos poucos até ocupar lugares centrais, como a participação em performances em grupo ou em solo.

O autor prossegue:

O boi não gosta disso e empurra com os chifres seu par, também dançando, para trás, para o lugar do tuxaua. Mas, com a mesma fórmula amansadora, o pajé dança e empurra o boi novamente para trás; e depois este o pajé, e assim durou a singular dança, em meio de toda sorte de voltas e trejeitos de ambos os atores, diante de cuja exibição, mesmo o mais mal-humorado dos solteirões não poderia ficar sério por muito tempo e indiferente ao ritmo do maracá e ao canto dos circunstantes. Por fim, o boi fica manso, quieto, absorto, desanimado, cai por terra, e no mesmo instante tudo silencia. Reina em volta o silêncio da Morte! Que aconteceu ao boi? Está morrendo ou já morto, o bom boi, que ainda há pouco representava tão bem seu papel? Chamam depressa outro pajé para socorrê-lo; dantes iam mesmo buscar um padre, que devia meter-lhe na boca o santo viático. Isso, porém, é proibido agora, e tem de contentar-se com o pajé. Este começa a cantar diante do boi uma melodia muito sentida que, porém, não produz efeito. O boi não se mexe. Ensaia uma melodia esconjuratória ainda mais eficaz, mas em vão; o boi, imóvel! E depois de sozinho, nada ter conseguido, toda a companhia ajuda, infelizmente, porém, com o mesmo resultado. O boi está morto. Avé-Lallement, (1961 *apud* CASCUDO, 2002, p. 134-135).

Pode-se perceber que há uma espécie de teatro popular¹⁰ da brincadeira que envolve os participantes em momentos de descontração pelas interpretações cômicas e em momentos de pesar pela morte do boi. Há uma dramatização sobre a história de Mãe Catirina e do Pai Francisco, interpretada pelos personagens envolvidos, mas também há a interpretação do boi, que assume a centralidade da narrativa.

Esse animal de pano sofre com a morte e vibra com a festa, ou seja, também mostra ser carregado de sentimentos que provocam emoções, como medo e pesar, nos brincantes em volta. Toda cena envolta da morte diz respeito ao caráter ritualístico da brincadeira que perdura até hoje, abrangendo as figuras religiosas do padre e do pajé curandeiro.

¹⁰ Como descrita na citação de Valentim (2005, p. 91-92), no início deste capítulo.

Irrompeu então, acompanhada de cânticos, uma dança de roda, em saltos regulares e cadenciada, que exigia certamente apurado estudo e ensaios. As mãos na cintura, formando uma longa cadeia, todos os dançarinos dão a um tempo um passo para frente e outro para trás com o pé direito, fazem então a pausa dum compasso inteiro, e repetem os mesmos movimentos com o pé esquerdo, com graciosos meneios do corpo para o lado que faz os movimentos. Dançam assim em volta do centro, perto dos archotes atirados junto do boi, o que faz com que os variegados vultos animados produzam maravilhosos efeitos de luz. Cantam particularmente sobre a palavra lavadeira, como pronunciam o vocábulo lavadeira, que lhes dá um lenço limpo, para que se possam fartar de chorar, e que provavelmente deverá lavar também o boi. O pajé, porém, canta sempre, nos intervalos, versos aparentemente improvisados, exatamente como num descante vienense, levando nisso muito tempo. E como, por fim todos devem estar convencidos da triste realidade da morte do boi, decidem-se, como último grande ato, por uma intimação geral cantada:chora. O boi já vai embora. Isto é, vai ser enterrado. Avé-Lallement, (1961 *apud* CASCUDO, 2002, p. 135).

Observa-se assim uma melhor descrição das danças que pelo grau de complexidade, fazem o observador inferir que seriam necessários apurados ensaios para que a execução atingisse a aparente sincronia. De fato a dança descrita por Avé-Lallement em nada se parece com a coreografia executada nos atuais festivais, era uma dança mais simples para que fosse de fácil apreensão pelos brincantes.

A rotina de ensaios se confirma nas falas dos líderes de diferentes grupos Silva (2011). Nos meses que antecedem as festividades juninas era, e ainda é comum grupos se reunirem para ensaiar e organizar as apresentações. Com isso fica evidente a formação de um núcleo constituído pelos principais personagens e pelos dançarinos-cantores que ficam em volta da ação teatralizada, e que de certa forma mediam a entrada de outros brincantes no ato da brincadeira.

E partem, cantando e batucando, com seu boi, enquanto este, exatamente como um herói morto de teatro, depois de cair o pano, resolve, por uma louvável consideração, acompanha-los com os próprios pés, isto é, com os que o tinham trazido; para na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, correndo cinco ou seis vezes na mesma noite.

Até onde se vislumbram aí, o espírito e alusão ou reminiscência duma antiga festa na selva, não posso dizer. Para mim, porém, representava, com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem. Se o boi parece representar um papel prosaico, então aconselho ir a Paris, pelo carnaval, e procurar por lá o *boeuf gras*, atrás do qual toda Paris corre, sobretudo os Fauborgs St. Marceau e St. Antoine, aonde a alta sociedade olha pelas janelas, tensa, como se aguardasse a passagem de um herói, dum César. No carnaval, porém, o parisiense contenta-se em deixar viver o *boeuf gras*, enquanto em Manaus, na véspera de S. Pedro e S. Paulo, o que agrada é o boi bravo. A propósito devo consignar que o odor do povo de Paris, por ocasião dessas

aglomerações, é extraordinariamente penetrante, e se deve chamar fétido, ao passo que o do bom povo de Manaus, sobretudo das raparigas fuscas, com os cabelos escorrendo, cheira à água do Rio Negro ou a uma odorífera flor do jenipapeiro, presa atrás da orelha. Avé-Lallement (1961 *apud* CASCUDO, 2002, p. 135-136)

Por fim vemos o caráter itinerante da manifestação do boi, que atuava na rua e que continuava sua narrativa pelas outras ruas da cidade sem hora definida para terminar. Sem lugar nem hora pra acontecer a festividade tinha contornos de espontaneidade no qual os participantes desfrutavam gratuitamente, momentos de divertimento e promoção de sua própria cultura e identidade. Além disso, onde o boi passava era visto por qualquer transeunte que estivesse nas redondezas, não sendo possível uma seleção ou delimitação de público.

Mesmo havendo semelhanças com outras festividades relacionadas ao boi, o autor ainda destaca a diferenciação em Manaus de Paris, na França, pois na primeira cidade, a centralidade estava sobre a dramatização da morte do boi e sua luta pela vida, ou brabeza, enquanto que em Paris, no carnaval, o *boeuf gras* consistia simplesmente no desfile do animal vivo, sem uma narrativa aparente e na contemplação da alta sociedade.

Posto em cena este panorama sobre a origem da brincadeira¹¹, podemos dizer que o cenário deste trabalho é o estado do Amazonas, mais especificamente a sua capital Manaus e a manifestação popular mais praticada: o Boi-Bumbá.

Considerando que as manifestações de cunho popular não obedecem necessariamente a um espaço geográfico definido, pode-se afirmar que várias atividades culturais no Amazonas também ocorrem, por exemplo, no estado do Pará, seu vizinho, que até 1889 formava um território unificado, o Estado do Grão Pará, composto em seu período áureo pelos atuais estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Amapá e Roraima.

Por isso, culinária, danças, músicas e diversas outras tradições se confundem entre esses territórios. Esta mistura nos lembra que o Boi-Bumbá também é praticado fora do estado e de diversas maneiras com muitos outros bois de pano animando comunidades isoladas pela vasta região amazônica.

¹¹ O termo brincadeira será abordado no capítulo três.

Faz-se necessário verificar que no senso comum, quando se fala de Boi-Bumbá no Amazonas, o Festival Folclórico de Parintins é imediatamente lembrado. Esta festa mostra a rivalidade entre dois bois: o Garantido representado pela cor vermelha e um coração e o Caprichoso, representado pela cor azul e uma estrela na cabeça.

Figura 2: Localização da cidade de Parintins em relação à capital Manaus.



Fonte: http://artesanatoparintinese.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html

Mesmo que o foco do trabalho seja em Manaus, importa - e isso só foi percebido no decorrer do trabalho em campo - recorrer às práticas que acontecem em Parintins, por influenciarem diretamente as manifestações folclóricas de Manaus, seja no calendário, nas produções artísticas ou mesmo pelo fato de muitos parintinenses participarem das brincadeiras na capital como brincantes ou como artesãos.

1.4 Em Parintins

Em Parintins a origem dos bois Garantido e Caprichoso é indefinida, mas segundo relatos de moradores colhidos por Braga (2001, p. 268), o boi surgiu a partir da promessa de um maranhense a São João Batista. Caso houvesse a recuperação de sua saúde, ele colocaria um boi pra dançar e assim nasceu o Garantido por volta de 1920.

Já o boi Caprichoso surgiu a partir da sucessão do boi Galante, primeiro rival do Garantido. Foi criado em 1913 sob a administração de dois irmãos cearenses que também fizeram uma promessa de colocar um boi na rua caso seus negócios comerciais dessem certo. Há outras versões contadas por moradores inclusive a de que este nome tenha sido uma cópia do boi Caprichoso que já existia em Manaus.

A origem da brincadeira aparece desde o início do séc XX, que segundo BRAGA (2002) moradores representando personagens do auto do boi saíam pelas ruas da cidade festejando nas casas de pessoas mais abastadas a venda da língua do boi ao som de toadas, batidas de tambor e palminhas (matracas) e o dono da casa retribuía a visita festiva em dinheiro. Aos poucos a preferência dos parintinenses foi se repartindo, criando uma genealogia familiar na simpatia a este ou aquele boi.

Até a década de 60 do século passado os bois não se “apresentava”. Eles eram convidados a dançar e brincar nos quintais das casas, iluminados pelas *porongas*¹² e pelas fogueiras, recebendo em troca, iguarias juninas e, às vezes, também uma pequena soma em dinheiro (VALENTÍN, 2005, p. 17).

No caso de Parintins, a brincadeira dos dois bois era partilhada pelos mesmos brincantes. Uma situação em particular levou ao início das rivalidades entre o Garantido e o Caprichoso. Segundo a fala de alguns brincantes e filhos dos primeiros donos do boi, relatadas no documentário *Brincar de boi – O centenário do Bois-bumbá de Parintins*, houve um mal entendido entre os líderes do boi. Numa ocasião de confraternização entre amigos, um dono derrubou mingau no outro dono sem querer, mas os simpatizantes do boi deste último tomaram a ofensa para si e iniciaram uma discussão. No documentário um integrante do boi Garantido conta essa história:

Uma Vez a dona Antônia Monteverde que era esposa do Mestre Lindolfo, criador do Boi Garantido me contou uma história (...) Ela me disse que essa rivalidade, na realidade ela aconteceu por causa de uma cuia de mingau quente (...) O Seu Lindolfo se dava bem com o seu Luiz Gonzaga do Caprichoso. Um visitava o outro porque o seu Lindolfo nunca gostou de briga na rua. Quando eles iam visitar, eles faziam ¹³caxiri, tarubá, eles

¹² Tipos de lamparinas.

¹³ Comidas típicas: Caxiri, bebida doce ou fermentada à base de mandioca; Tarubá, bebida fermentada também à base de mandioca ; Tacacá, espécie de caldo quente indígena feita do tucupi

faziam tacacá, beiju, e davam aquilo que se tinha na época pra tratar bem o outro boi. Acontece que um brincante, ele tomou caxiri demais, caxiri é uma bebida fermentada de mandioca. E aí ele teve um atrito com um outro brincante do Garantido e jogou uma cuia de mingau no rapaz. O rapaz desvoiu e a cuia quase bate no rosto, mas bateu no peito do Mestre Lindolfo Monteverde. E aí a turma do Garantido, ofendida, começou um pé de briga que até hoje ninguém conseguiu terminar. Essa é justamente uma das histórias da rivalidade dos bois de Parintins.

A partir de então se instaurou a rivalidade entre os brincantes do Garantido e do Caprichoso, e as gerações que se seguiram passaram a se apropriar do amor ao boi da mesma forma como a aversão ao boi contrário.

Os bois em Parintins também eram brincados em pequenos terrenos, mas a rivalidade entre os brincantes crescia. A partir da intervenção da Igreja católica, a celebração dos bois ganharam novos contornos. Em 1955 a missão PIME- Pontifício Instituto das Missões Exteriores da Itália chega a Parintins para criar uma diocese e começar um trabalho que mobilizou toda a cidade. Iniciaram a construção de hospitais, colégios de segundo grau, olarias para construir casas, fábricas e até um festival junino com quadrilhas.

Neste contexto resolveram incluir o boi, que era uma prática local. Na verdade, havia um intuito civilizatório, no sentido de que a igreja queria dar ordem ao caos que este boi gerava, era uma brincadeira de pescadores, lavradores, vaqueiros e bêbados que envolvia algazarra, brigas e danos materiais às famílias.

Em 1966 acontece o primeiro festival de Parintins com disputa, um acontecimento cercado de acaso e intencionalidade que originou, nos anos seguintes, o festival mais importante da região norte. No início as apresentações aconteciam num tablado de madeira, mais foi crescendo e ganhando destaque e importância entre os parintinenses.

Vendo o crescimento da festa, a prefeitura iniciou uma intervenção com a participação de dinheiro público. Para isso, era necessária a criação de associações

(caldo da mandioca), folhas de jambú (uma erva que adormece a língua) e camarão; Beiju, um tipo de biscoito endurecido, feito da farinha de mandioca.

para gerenciar esse tipo de negociação entre o poder público e os grupos de bois. E assim foram criadas as associações folclóricas do boi Garantido e do boi Caprichoso.

Depois do apoio da prefeitura, houve também a intervenção do estado do Amazonas. Na segunda gestão (1987-1990) do então governador Amazonino Mendes, a atual arena do Bumbódromo (Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes) é construída e inaugurada em 1988, com capacidade para trinta e cinco mil pessoas.

1.5 Em Manaus

Na cidade de Manaus o Boi-Bumbá está inserido num conjunto de atividades folclóricas que unem vários grupos folclóricos que se apresentam durante o ciclo das festas que se inicia depois do carnaval e se estende até o mês de setembro.

As tradicionais festas do período junino em todo o Brasil ganham tom regionalizado no Amazonas, unindo elementos da cultura local e também internacional em virtude da grande presença de imigrantes de origem portuguesa e libanesa na região. Nas festas em Manaus é comum ver apresentações de quadrilhas seguidas de boi-bumbá, danças árabes e nordestinas, uma mistura que fala a respeito da própria constituição da cidade e seus múltiplos diálogos com outras culturas.

Escolas públicas como o Colégio Estadual Marquês de Santa Cruz são responsáveis por grandes festivais que compõe um calendário festivo da cidade levando moradores de diferentes bairros a assistir o Festival Marquesiano e seu tradicional *menu* de danças internacionais. Diante de uma detalhada etnografia, Silva (2011) descreve o calendário festivo:

... as festas juninas de Manaus constituem-se, para além dos eventos circunscritos ao mês de junho, em um ciclo que tem seu início a partir do carnaval, com o processo de organização e produção dos grupos folclóricos, tem seu ápice no mês de junho com o Festival folclórico do Amazonas e se estende até os meses de julho, agosto, setembro e outubro, quando muitos grupos ainda estão seguindo agendas de apresentações em muitas festas “juninas” na cidade Manaus, bem como nas comemorações do Dia Nacional do Folclore, 22 de agosto, em escolas da rede pública de educação e em escolas particulares e, também, nos desfiles de 5 de

setembro¹⁴ realizados nas ruas dos bairros da cidade, nas adjacências das escolas de ensino fundamental e médio. (SILVA, 2011, p. 19)

Essas atividades folclóricas são presentes na cidade há muitos anos como brincadeira de rua entre vizinhos nos bairros durante o período junino. Mas foram sendo transformadas e organizadas no que hoje configura os sindicatos e associações de grupos folclóricos que regulam as atividades atuais. Essas organizações sociais são fundamentais pois mediam a relação entre poder público e grupos folclóricos, principalmente no que tange a distribuição de verba pública.

Ao considerar o processo de estruturação dos sindicatos e associações, percebemos como a brincadeira popular foi impulsionada a se regulamentar para fazer parte de um festival competitivo patrocinado pela prefeitura da cidade.

Vale ressaltar que para além desta organização formal, ainda ocorrem brincadeiras não oficiais pelas ruas da cidade e em escolas que realizam suas brincadeiras sem o tom da competição, apenas para festejar ou reunir amigos e vizinhança, além de proporcionar a alunos e seus familiares eventos menores e mais restritos.

Para entender a importância que os festivais folclóricos têm na cidade de Manaus, é necessário recorrer a dados históricos sobre os lugares de divertimento de Manaus no início do século XX¹⁵. Eram lugares pequenos como clubes e sedes comunitárias que faziam eleição dos melhores grupos folclóricos da região. Estes eventos cresceram até sair desses pequenos espaços privados para a praça pública, a praça General Ozório.

Neste novo formato de eleições dos melhores grupos folclóricos, os próprios grupos precisaram se organizar melhor para receber uma verba da prefeitura para produzirem suas apresentações. Este processo de regulamentação dos grupos também aconteceu em Parintins, como dito anteriormente. Era necessário que os grupos se organizassem em forma de sindicato e associações para receberem os benefícios públicos.

¹⁴ Data da elevação do Amazonas à categoria de província.

¹⁵ É necessário perceber, no entanto que esta data é um dado encontrado em trabalhos de outros autores e por isso faço um panorama histórico a partir desta data. Não significa que em períodos anteriores não tenha dados sobre a brincadeira de boi ou outras formas de divertimento.

A organização dos grupos na forma de associações e sindicatos se mantém até hoje e revela como o festival ganhou importância na cidade. Para muitos grupos, a razão de sua existência se deve ao principal festival da cidade, o Festival Folclórico do Amazonas. Eles se reúnem, pesquisam e ensaiam para se apresentarem, principalmente, neste festival com o intuito de disputar a primeira colocação de sua categoria: Bumbás, Garrotes, Quadrilhas, danças nordestinas, danças internacionais etc.

Por isso trazemos um percurso de como este evento começou a ser organizado na cidade. Percebe-se como a partir de uma reunião comunitária com caráter festivo deu-se o início a um evento público de grande dimensão e repercussão na cidade.

Em 1948, um tradicional clube de futebol¹⁶ da região central da cidade organizou um concurso, dentre seus bailes e eventos sociais, para eleger o “Melhor Boi-bumbá de 1948”, com o objetivo de angariar fundos para o clube. Isso mostra que a brincadeira já era comum na cidade e provavelmente havia muitos grupos para que a direção do clube vislumbresse sucesso de público. Também mostra como o futebol, o baile, os encontros sociais e a brincadeira de rua configuravam um rico cenário sobre o lazer na cidade, e a festa também se alia a este circuito de lazer, pois nela a celebração de diferentes divertimentos se consolidava, como as danças, a música, a comida e o encontro de pessoas e lugares.

Vários outros festivais de cunho competitivo foram organizados nas décadas de quarenta e cinquenta em bares e clubes recebendo algum apoio das prefeituras, mas sem o reconhecimento e patrocínio oficial.

Em 1957, têm-se a institucionalização com o que se chamou de I Festival Folclórico do Amazonas, realizado em Manaus, no mês de junho com recursos da prefeitura e da iniciativa privada. Este festival gerou para os grupos folclóricos um espaço de disputa formal, adquirindo a condição de comportar aquilo que os grupos consideram como o local da mais importante apresentação do ano. E, para a cidade, um espaço público de entretenimento no período das festas juninas. (SILVA, 2011, p. 94-95)

Alguns fatos no cenário nacional e local nos ajudam a perceber o contexto da criação deste festival. Em junho de 1957 o General Craveiro Lopes então presidente

¹⁶ Internacional Futebol clube, localizado no Boulevard Álvaro Maia.

de Portugal tinha o Amazonas em seu roteiro de viagem em visita ao Brasil, o que teria motivado as autoridades locais a organizar um evento para recebê-lo.

Toda a cidade está se preparando, debaixo da maior expectativa, para o espetáculo do dia 21 do corrente, no majestoso Estádio “General Osório”, quando serão julgados os “Bumbás”, “Pássaros”, e Danças Regionais e exibida, excepcionalmente, a “Quadrilha Etemiense”, dos alunos da Escola Técnica de Manaus, tudo isso em homenagem ao presidente de Portugal, general Higino Craveiro Lopes, que estará presente, juntamente com o nosso presidente, dr. Juscelino Kubitschek (DIÁRIO DA TARDE, 1957, p. 4)

Também neste período o Brasil vivia o movimento folclorista¹⁷, item que passa a ter grande importância na agenda política nacional, estadual e municipal. Na capital, se assistia a ascensão do movimento trabalhista que estendia relações com os grupos folclóricos vislumbrando o próprio festival Folclórico como lugar para dar visibilidade a seus ideais. Por último, um fator relevante para a criação do Festival, era a necessidade de dar racionalidade às rivalidades existentes entre os diferentes grupos, que causavam brigas e desordem nas ruas da cidade.

Antigos jornais registraram fatos dessa natureza em que algumas vezes apareceram brincantes de ambos os lados vitimados por facadas e pauladas nesses encontros fatais. Os inimigos mais conhecidos de antigamente eram o “Caprichoso” e “Mina de Ouro” com vários e sangrentos encontros registrados nos livros policiais. No silêncio da noite era comum ouvirem-se os cânticos de guerra dos bois que desfilavam mais à procura de um encontro do que para u’a “matança” “Arreda recôa lá vai guerra pela Prâ” ou então: “é ferro é aço, eu te procuro e não te acho”, outra: “é hoje, é hoje, é hoje que eu quero eu quero. Eu botei meu boi na rua, contrário me trata sério”. “É hoje, é hoje, é hoje, já mandei anunciar esse é Boi Tira-Prosa campeão desse lugar”. (ANDRADE, 1978, p. 161)

O primeiro estival público, de maior participação de pessoas, o Festival Folclórico de Manaus, foi criado por iniciativa do Grupo Archer Pinto, proprietários de *O Jornal e Diário da Tarde* em parceria com a prefeitura. Desde seu início os organizadores

¹⁷ O Movimento Folclorista (1947 a 1964) que visava a criação de uma instituição, a Comissão Nacional de Estudos do Folclore. Vilhena (1997) descreve os trâmites governamentais para que o assunto ganhasse relevância acadêmica, pois era um tema desprezado e pouco explorado, principalmente por um núcleo específico de estudiosos das ciências sociais ligados à *sociologia paulista* na figura de seu maior teórico Florestán Fernandes. Esse grupo criaria uma concepção pejorativa do folclore partindo da lógica de estudiosos europeus que entendiam o folclore como antiguidade e norte-americanos, que baseavam o termo na premissa da oralidade. Os folcloristas tinham uma ideia clara sobre ciência e institucionalização do folclore relacionada a um projeto de nação que eles defendiam. Vislumbravam um programa de folclore como identidade nacional.

pensaram nos critérios de julgamentos e na ordem das apresentações juntamente com os “donos das brincadeiras” para escolherem os melhores grupos.

Por muitos anos o festival aconteceu na Praça General Ozório no centro da cidade, mas esta passou a ser encampada pelo Colégio Militar, obrigando os organizadores do evento a transferir o festival para a Bola da SUFRAMA, uma região mais afastada do centro e próximo ao distrito industrial. Essa mudança de endereço provocou descontentamento da população e uma queda na participação.

Vale ressaltar que nos primeiros anos de existência do Festival vários grupos folclóricos se apresentavam como, Quadrilha, Tribos, Pássaros e Boi. Nos jornais¹⁸ da época não foi identificado uma subdivisão envolvendo os grupos de boi, como podemos verificar na descrição da matéria *Três dias de esplendor e sucesso no “General Osório”* do jornal *Diário da tarde* de 25 de junho de 1957, que descreve como foram os três dias do primeiro festival. Na matéria vemos que sete grupos de boi participaram – As de Ouro, Mina de Ouro, Canarinho, Mineirinho, Rica Prenda, Corre Campo e Flor do Campo, e que o ganhador foi o Corre Campo. Mas todos eles eram denominados de Bumbá, sou seja, bois maiores.

(...) Dentre os sete Bumbás inscritos, (“As de Ouro”, “Mina de Ouro”, “Canarinho”, “Mineirinho”, “Rica Prenda”, “Corre Campo” e “Flor do Campo”) logrou o primeiro lugar o “Bumbá” CORRE CAMPO da Cachoeirinha, **título esse que pela terceira vez consecutiva consegue arrebatá-lo**¹⁹. Em segundo lugar, o “Rica Prenda”, da Praça 14 de Janeiro e em terceiro, o “Mina de Ouro” do Boulevard Amazonas (DIÁRIO DA TARDE, 1957, p. 4, grifo nosso)

Dessa forma, a categorização dos Bumbás pode ter começado alguns anos depois do primeiro festival de 1957. Isso quer dizer que a participação das crianças no evento foi instaurada num contexto de práticas que envolviam predominantemente adultos. Essa evidência nos indica que as práticas dos adultos poderiam influenciar, de alguma forma, os jeitos de como as crianças passariam a praticar/brincar esse Boizinho na arena do Festival.

¹⁸ Os jornais citados nesta pesquisa são parte de um acervo de dados cedidos pelo professor Pedro, um dos entrevistados. Na época das entrevistas ele que reuniu algumas fontes para escrever um artigo para o IPHAM, diante de um projeto da Secretaria do Estado de tentar candidatar o Boi de Manaus como patrimônio Imaterial. Ao saber de nossas buscas compartilhou conosco desse material.

¹⁹ Segundo Silva (2011), antes do primeiro Festival Folclórico de Manaus, alguns clubes realizavam pequenos eventos para a escolha do boi mais querido. Isso nos leva a supor que antes do primeiro Festival, o Corre Campo pode ter ganhado a competição desses pequenos eventos.

Figura 3: Matéria sobre o primeiro Festival Folclórico de Manaus



Fonte: Foto do jornal Diário da Tarde

De certa forma a inserção de crianças em práticas festivas de adultos é uma questão anunciada por Rosa (2004)²⁰.

Aqui, é interessante destacar um ramo do mercado que desponta com base, principalmente, em grandes festas nacionais: o infantil. Na festa dos adultos, são proporcionados, simultaneamente, locais similares aos da festa principal, mas com características que atendem a esse público específico, em dimensões e atrativos. Situação importante que demanda estudos, pois estão sendo gerados/educados novos consumidores (ROSA, 2004, p. 92).

Vemos que inserção de crianças nas festas populares pode ser de duas ordens, uma na qual a criança participa da produção da festa como no caso do Garrote em que as crianças efetivamente dançam e mostram os trabalhos de um determinado grupo folclórico. A outra na qual a criança consome essa festa seja pela visita dos arraiais juninos, ou como espectadora da festa em que outras crianças se apresentam.

A inserção de crianças se apresentando no Festival Folclórico de Manaus, é confirmada num registro no jornal O Jornal de 1962. Nela, encontramos pela primeira vez a palavra Garrote. Essa matéria se referia ao sexto ano de existência

²⁰ A autora anuncia a relação das festas populares com o turismo, evidenciando como isto gera um perfil de consumidores. Neste sentido, o mercado infantil surge como um ramo desse tipo de festa, fazendo com que as crianças sejam vistas como potenciais consumidores.

do festival na Praça General Osório, no centro da cidade, e que atualmente corresponde aos ginásios do Colégio Militar de Manaus.

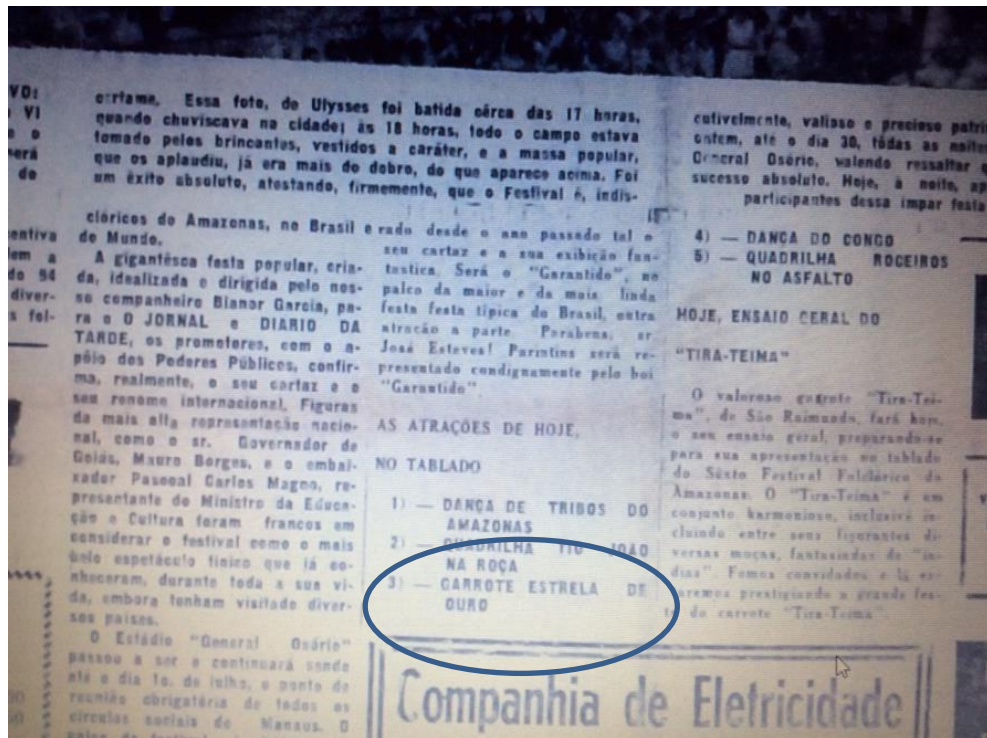
Nas figuras três e quatro, vemos a fotografia de toda a matéria com a foto do local do festival e o detalhe aproximado da mesma matéria em que aparece a palavra Garrote anunciando a participação deste pela primeira vez no festival.

Figura 4: “Cinco Belíssimos Conjuntos Folclóricos Hoje, à Noite, no Tablado do Festival”.



Fonte: Foto do jornal O Jornal de 20 de Junho de 1962

Figura 5: Detalhe da mesma matéria. No destaque: 3) *Garrote Estrela de Ouro*.



Fonte: Foto do jornal O Jornal de 20 de Junho de 1962

Anos depois, podemos ver a evidência dessa participação já em 1969:

Em imenso tablado, exibem-se durante 15 dias, os principais conjuntos folclóricos do Amazonas, perante uma assistência que alcança as centenas e aos milhares, formada, principalmente, por forasteiros. **Na parte da tarde apresentam-se os grupos infantis**, e à noite os mais importantes conjuntos concorrem à premiação, disputada com o mesmo empenho com que as escolas da samba do Rio de Janeiro lançam-se à conquista dos primeiros lugares (...) (CORREA, 1969, p. 92, grifo nosso).

Outros lugares da cidade também abrigaram o Festival até que em 2005 foi criado o Centro Cultural Povos da Amazônia na Bola da SUFRAMA, o mesmo lugar que já havia sediado o evento logo depois de ter sido deslocado da Praça General Ozório no centro da cidade.

1.6 Considerações históricas

O percurso aqui apresentado sobre a presença da figura do boi em diferentes povos e a representação desse animal como figura de conversão religiosa e depois em

folguedo popular, revelam aspectos sociais e culturais importantes que se construíram ao longo da história de constituição do povo que vive na região norte do Brasil.

Primeiramente é preciso observar como a brincadeira do boi foi inserida na região amazônica de uma maneira civilizatória, ou seja, para impor ao outro (o negro e o indígena) um padrão de fé e de conduta baseada na tradição da igreja católica. E esses negros e índios se apropriaram do auto do boi para criar um contexto festivo que passou a caracterizar a forma deles próprios se divertirem.

Então a brincadeira do boi começou a ser marginalizada, pois era praticada por gente pobre, negra, indígena que era reconhecida socialmente não só pela sua raça, mas também pelas atividades que exerciam: lavradores, pescadores, gente bêbada e baderneira. Por isso pessoas, comportamentos e crenças relacionadas ao universo do boi eram marginalizados pela alta sociedade, pelas famílias tradicionais, pelas autoridades religiosas e políticas da época.

Aos poucos, essa brincadeira começou a ser gerida e controlada pelo mesmo grupo de pessoas que a condenavam. Iniciou-se a instauração de competições e festivais que necessitavam ainda mais de ordem e gestão. Então o governo público se apropria da manifestação popular do boi com o discurso de que esta ação promove a cultura e a tradição local.

Percebe-se uma mudança de status da brincadeira que passa a ganhar visibilidade social e uma maior organização política entre os grupos que se nomeiam de grupos folclóricos. Essa consciência política permite que os grupos tenham necessidade de domínio de algumas ferramentas que dialoguem com o processo burocrático da Secretaria de Cultura do Estado, a fim de participar da distribuição de recursos públicos²¹.

Essa lógica de manifestações populares que se transformaram de uma atmosfera marginalizada para um contexto de práticas reconhecidamente identitárias e aceitas pela sociedade, pode ser vista, por exemplo, no samba, na capoeira. Podemos

²¹ Um exemplo é o sistema de ingresso no principal festival da cidade de Manaus. Para participar, é necessário que o grupo se inscreva por meio de um projeto escrito. Porém este é um sistema problemático, pois os grupos são localizados nas periferias da cidade e muitos integrantes sequer dominam a leitura e escrita. O que acontece é que alguns grupos ou pagam para alguém produzir o projeto ou confiam a construção deste a algum conhecido da comunidade.

perceber como essas práticas estão historicamente relacionadas ao divertimento, ao ócio, ao lazer.

Tomaremos aqui uma concepção de lazer que se relaciona com experiência, O lazer como uma das importantes manifestações da cultura construída socialmente, assim como o trabalho, a educação, a família, dentre outras mais Gomes (2004).

... a cultura institui uma expressiva possibilidade para se conceber o lazer em nossa realidade histórico-social... a cultura constitui um campo de produção humana em várias perspectivas, e o lazer representa uma de suas dimensões: inclui a fruição de diversas manifestações culturais. O lazer compreende, dessa maneira, a vivência de inúmeras práticas culturais, como o jogo, a **brincadeira**, **a festa**, o passeio, a viagem, o esporte e também as formas de arte (pintura, escultura, literatura, **dança**, teatro, música, cinema), dentre várias outras possibilidades ...(GOMES, 2004, p. 124, grifo nosso)

Ao traçar esse caminho percebemos a relevância de evidenciar como práticas populares acabaram ganhando destaque na sociedade brasileira e como foi alvo de apropriações pela indústria do entretenimento. Assim aconteceu com o boi-bumbá, mas também com o samba Nigri (2015) e com a capoeira Melo (2013). Esta última prática teve um percurso histórico no qual foi considerada uma prática criminal e hoje é definida como esporte nacional.

Ao observar o contexto social da Amazônia fica clara a identificação da população negra com o enredo da brincadeira de boi-bumbá pois trata de dois personagens centrais que é Mãe Catirina e Pai Francisco, um casal de negros e escravos de um senhor fazendeiro. No chamado auto do boi, é possível verificar a presença do elemento religioso no caso do padre e do curandeiro indígena além das raças europeia, indígena e negra.

Ao longo dos anos, houve várias modificações na forma como a brincadeira é praticada. Da rua e dos quintais ela começou a ocupar lugares maiores e a se institucionalizar. Conforme vários grupos de boi aparecessem pela cidade maior foi a possibilidade de competição entre eles e esse fato deu início a uma tradição de competição entre grupos folclóricos.

Diante destas modificações é comum pensar na cultura popular e tradicional como parte de ações locais que ao longo da história perdem sua essência ao permitirem a entrada de elementos de fora do seu circuito tradicional. Na verdade, o que ocorre é

uma espécie de manutenção da própria manifestação diante das transformações sociais para que ela mesma não se enfraqueça e desapareça.

Este fato é constatado quando se vê a espetacularização de um movimento cultural que outrora era restrito ao contexto comunitário. Contudo, ainda que exista uma tendência de espetacularização ou canibalização dessas tradições (CARVALHO, 2010), podemos encontrar algumas manifestações que caíram em descrédito e que não ganharam nem a atenção da indústria publicitária, nem da comunidade acadêmica. Acerca da espetacularização e da canibalização:

Os dois termos procuram exprimir a percepção e a consciência de que as culturas populares estão sendo expostas a um movimento crescente e contínuo de invasão, expropriação e predação, conectando basicamente com a voracidade das indústrias do entretenimento e do turismo e também com a cooptação de artistas populares por parte de políticos regionais populistas. (CARVALHO, 2010, p. 41)

Nesse movimento contrário no qual vemos pequenos movimentos populares insistirem em existir encontramos o boi-bumbá, e conseqüentemente o boi de Garrote. Apesar da avalanche publicitária e turística que cerca o boi, ainda é possível ver a emergência da brincadeira restrita ao cenário comunitário, viva e atuante em escolas, festejos de bairro e festas particulares. Ainda que seja praticada de forma aproximada dos grandes festivais, ela ainda é praticada e reinventada. As roupas que antes pareciam trapos velhos hoje em dia simbolizam objeto de desejo e orgulho de artesãos e brincantes que exibem plumas, sementes e um conjunto de consciência estética sobre sua própria regionalidade.

À primeira vista esta descrição de roupas lembra o estilo festival de Parintins, mas na verdade hoje os grupos seguem uma estética aproximada do festival propositalmente. Ao invés de chão batido de quintais, os grupos dançam em pequenas arenas espalhadas por toda a cidade, além de praças, centros de convivência do idoso e clubes.

Por mais que a brincadeira tenha um caráter comunitário, o elemento “visibilidade” confere à brincadeira novos sentidos. Dessa forma é preciso não só brincar, mas também é necessário mostrar, fazer-se ver aos outros e esses outros podem ser:

moradores de outros bairros, turistas, estudantes de outras escolas, a outra comunidade religiosa ou simplesmente os próprios vizinhos.

Esse elemento da visibilidade agora reflete diretamente a forma como o grupo folclórico pequeno atua nos espaços. Se antes a brincadeira se mantinha nos arredores da própria vizinhança agora ela transita com mais flexibilidade pela cidade como um todo.

Dessa forma é possível verificar que apesar da forte presença dos bois mais conhecidos como o Garantido e o Caprichoso de Parintins, e em segunda instância os três bois Brilhante, Corre-Campo e Garanhão, de Manaus, outros boizinhos circulam pela cidade. Dentre esses pequenos grupos encontramos o Garrote criado para que crianças pudessem brincar com segurança e também serem iniciadas na cultura e tradição do boi.

Em leitura prévia sobre esse boizinho, o Garrote, foram encontradas em literatura amazonense Andrade (1978) e Silva (2011) inúmeras citações sobre a presença deste tipo de brincadeira, com citação de nomes de grupos importantes e suas localidades de origem. Contudo há poucas informações sobre o quê exatamente se constituía esta brincadeira e como era ou é a participação das crianças.

Foi identificado dois tipos de práticas envolvendo o Garrote, uma realizada em pequenos espaços como terreiros e quintais das casas dos próprios brincantes, se assemelhando a um pequeno curral, que por vezes poderia percorrer as ruas próximas. E outra voltada para um evento público e de grande relevância na cidade, o Festival Folclórico do Amazonas.

Capítulo II O Garrote Comunitário

2.1 Festa e diversão

Dentre as várias formas de se vivenciar o Boi-bumbá, elegemos a prática do boi de Garrote²². Seja por meio de cortejo - como citado pelo viajante Avé-Lallement em Cascudo (2002); por meio da brincadeira de quintal - citado por um dos entrevistados²³ Pedro; ou como espetáculo cênico (VALENTIM, 2005), toda a ação nesta festa se dá pela reconstrução de uma história transmitida oralmente por gerações de brincantes e que retratam aspectos da própria cultura amazônica. Com base nesta narrativa do auto do boi, as diferentes comunidades inventaram e reinventaram as formas de brincá-lo e de imprimirem sua identidade.

Nas literaturas pesquisadas sobre esse tipo de boi-bumbá na região, encontramos algumas informações em Andrade (1978) e em Silva (2011), mas não há um aprofundamento sobre esta prática.

... Existem também os chamados “Garrotes” que são os bois menores e brincados por adolescentes ou meninos. Dentre os Garrotes mais conhecidos de Manaus, temos: “Pingo de Ouro”, “Sete Estrelas”, “Pena de ouro”, “Dois de Ouro”, “Campineiro” e “Flor do Campo”, alguns desses produtos são exclusivos do Festival Folclórico de Manaus (ANDRADE, 1978, p. 161).

O Garrote é uma manifestação folclórica que deriva do Boi-Bumbá, possuindo as mesmas características, só difere do bumbá na faixa etária dos brincantes. No Garrote brincam crianças e adolescentes, aos adultos cabe a responsabilidade de acompanhar e cuidar da turma. Pode-se dizer que o Garrote é a versão do Boi-Bumbá para a Garotada (SILVA, 2011, p. 38).

Os Garrotes aparecem no período das festas juninas. Contudo, é importante destacar como a festa junina é vivenciada pelos manauaras, pois existem algumas especificidades. Os arraiais de quadrilhas dão espaço para outros ritmos de danças nacionais e internacionais que compõem uma tradição de festejos de danças típicas. Na verdade, compõe uma agenda que se volta para uma vibrante celebração de

²² No decorrer do texto, adotamos as palavras Garrote e Boi-bumbá com iniciais maiúsculas para seguir o mesmo estilo de escrita de outros autores e pesquisadores como SILVA (2011) e ANDRADE (1978).

²³ Optamos por não identificar os nomes das pessoas entrevistadas, remetendo a elas apenas por indicações fictícias.

tudo que envolve o folclore local. Quando acaba o carnaval vem o folclore, é o tempo das festas juninas (SILVA, 2011).

Quadrilhas, danças libanesas, boi-bumbá e o xote, por exemplo, dividem a atenção do público que vai a esses arraiais todos os anos assistir a apresentação dos grupos folclóricos nos arraiais centrais e de bairros. A predominância de danças tradicionais locais, contudo, marcam uma forma particular de vivenciar a cultura amazônica, na qual o público vê traços de sua identidade regional nas roupas cheias de penas e sementes, no som dos tambores indígenas e nas letras das músicas que evocam a todo instante o imaginário do homem caboclo, da índia guerreira e da geografia banhada de rios.

Nessas festas em território brasileiro, é muito comum que se celebre o mês junino com as quadrilhas, que são danças de rodas realizadas em grandes salões, campos de futebol, escolas e igrejas e que acaba por retratar com humor, uma suposta comemoração de um casamento na roça. Na quadrilha, os participantes buscam interpretar personagens de um imaginário sobre o homem caipira do interior, que dança de forma desengonçada e usa roupas remendadas. A dança acaba por ser uma reunião de ritmos como o xote, o coco, o baião, o galope e outros (CÔRTEZ, 2000).

Essas festas fazem parte de uma tradição brasileira que se manifesta pela dança, pelas homenagens a Santo Antônio, São João e São Pedro, pelas crendices, superstições e adivinhações, pelas comidas, ritmos e músicas. Todos esses elementos caracterizam o modo brasileiro de vivenciar sua própria cultura, reafirmá-la e marcar a passagem de um tempo.

Vemos que o elemento do sagrado, que se refere aos santos da igreja católica, e o elemento profano, que envolve as brincadeiras, comidas e bebidas são partes constituintes da festa junina praticada no Brasil.

Para compreender o contexto da festa e da religiosidade o diálogo com o campo da antropologia nos mostra, a partir do estudo das culturas, como compreender os modos de ser de diferentes grupos sociais.

A antropologia evidencia, desde sua constituição como disciplina, que festas, notadamente religiosas, marcam os tempos fortes, os momentos culminantes, as alternâncias de ritmo e de intensidade da vida coletiva, a

periodicidade das passagens. Pautam, ainda, as formas de agregação e de solidariedade coletiva e indicam as emoções e as paixões comuns ... (PEREZ, 2011, p. 26).

Apesar de o Garrote ser praticado no período das festas juninas, não há uma relação direta com o fator religião. A brincadeira é celebrada pela tradição do brinquedo de boi de forma que, na sua essência, a principal relação das pessoas com esse brinquedo se dá pelo próprio brincar.

É fato que os líderes de grupos têm suas crenças na religião católica ou de origem africana. Muitos deles relacionam a existência do grupo graças a uma bondade transcendente. Reconhecem o fator fé na sua prática da brincadeira.

Em alguns grupos, o trabalho na organização e produção de grupos folclóricos se apresenta de forma mais evidente, é o caso de muitos grupos de boi, sejam esses garrotes ou bumbás. Na atualidade, como no início do século vinte, grupos de boi nascem em comunidades de terreiros ou em grupos de religião de matrizes africanas, como “obrigação” ou como “promessa” e sua continuidade é entendida como “missão” (SILVA, 2011, p. 168).

O nascimento de alguns Bois muitas vezes se devia a uma promessa de um devoto a cerca da cura de uma enfermidade. Caso seus pedidos fossem atendidos “colocariam um boi na rua pra dançar”, para alegrar a comunidade. Silva (2011) evidencia que festa como recreação é também festa como devoção. Contudo, a religião não aparece de forma clara durante as brincadeiras de Garrote. Não é um elemento central como em outras práticas populares como acontece com os Arturos em Minas Gerais. (COSTA, 2013).

Podemos compreender que a prática do Garrote se aproxima de um contexto da diversão. Sobre essa concepção, há muitos sinônimos e confusão no que de fato esta noção representa para o campo do lazer.

O comum é o termo aparecer como sinônimo de palavras como lazer, entretenimento e tempo livre. Em muitos trabalhos, confunde-se diversão com lazer, divertimento com tempo livre, entretenimento com tempo de não trabalho, ócio com ociosidade, etc, permutando-se em combinações diversas. Situação prejudicial para o aprimoramento do debate na área, pois transparece a falta de construção e estabelecimento de conceitos, bem como da explicitação de autores da compreensão de elementos essenciais em suas argumentações e reflexões (ROSA, 2004, p. 64).

As pesquisas históricas no campo do lazer com frequência fazem uso deste termo, especialmente àquelas associadas a períodos pré-industriais. Isso porque o conceito de lazer como um fenômeno moderno, pós-industrial (DUMAZEDIER, 1979) não se aplica com eficácia há tempos outros em que a divisão do tempo do trabalho e do descanso não era tão demarcada.

Para compreender as práticas de diversão desses períodos históricos é necessário recorrer à ideia de divertimento. As práticas de lazer já existiam em tempos passados, como as festas, e deve-se olhar para este fenômeno em consonância com o contexto histórico. Melo (2013) argumenta sobre a necessidade de pensar nas transformações dos tempos sociais nos estudos históricos, ou seja, de observar as práticas sociais de forma diacrônica, considerando a atuação do homem no mundo de forma contextualizada.

Na história, a diversão foi uma prática relacionada a uma negação à racionalidade, reportar-se de algo útil para algo inútil. Especialmente por influência de uma cultura eclesial que valorizava em demasia a sacralidade em detrimento das coisas terrenas e carnis. Como aponta ainda Rosa (2004):

A diversão é, então moralizada, criam-se novos valores associados ao vício, à doença, à inutilidade e ao desonesto. No entanto, existe a diversão lícita – permitida, conforme a lei e aos princípios do direito – e a ilícita – proibida, condenada pela lei e/o pela moral – que convivem, harmoniosamente ou não, nos diferentes tempos e locais. O entendimento da construção social desses valores denuncia permanências e descontinuidades que precisam ser investigados em nosso contexto cultural (ROSA, 2004, p. 67).

A negação da diversão levou o lazer a um processo de institucionalização pelos poderes da Igreja e do Estado, o que gera uma racionalização das experiências de diversão.

Busca-se a racionalidade das experiências de diversão: um afastamento ou distanciamento dos desvios, vícios, desregramentos e excessos, almejando um controle que ocorre simultâneo ao processo de civilização, voltado para o mundo do trabalho. Estabelece-se o que é lícito/moral, racional (ROSA, 2004, p. 68).

Com o trabalho assumindo a centralidade na vida do homem moderno, o lazer passa a ser gerido por órgãos públicos e privados que estabelecem atividades,

equipamentos, públicos-alvo, tempos, animadores, etc. E assim as pessoas são compelidas a assumir algum tipo de atividade no seu tempo livre. Essa nova necessidade alimentou o nascimento da indústria do entretenimento e suas formas de oferta de produtos, serviço e consumo.

O mercado do entretenimento, porém, é apenas uma das possibilidades da diversão. Mesmo que o consumo seja mais estimulado na sociedade atual, é preciso compreender a diversão no contexto de nossa cultura em particular como geradora de criação cultural carregada de significados para essa gente.

Por isso trazemos a noção de divertimento, no campo do lazer, para mostrar como a prática de Garrote é um divertimento cheio de significados identitários para as pessoas que se envolvem com ele e que se relacionam com outros brincantes a partir da brincadeira que ele convida a partilhar no contexto da festa.

Olhando para o festejo é possível perceber nuances que não aparecem no cotidiano das pessoas, as festas populares permitem a liberação temporal de regras, valores, tabus e hierarquias. Seguindo as ideias de Gomes (2011):

O lazer representa a necessidade de fruir, ludicamente, as incontáveis práticas culturais constituídas, socialmente, em cada contexto. Essa necessidade pode ser satisfeita de múltiplas formas, segundo os valores e interesses dos sujeitos, grupos e instituições em cada contexto histórico, social e cultural. Por isso, o lazer precisa ser tratado como um fenômeno social, político, cultural e historicamente situado. (GOMES, 2001, p. 16-17)

Esta noção do lazer como dimensão da cultura contribui para o entendimento de que as práticas sociais pertencem a uma totalidade da vida humana Mauss (2003). Também nos permite dizer que o Garrote é parte inseparável da vida daqueles que vivem em Manaus e praticam a brincadeira do Garrote.

Na compreensão de uma dimensão total da vida, recorreremos a Ingold (2015) que propõe uma nova maneira de olhar questões relativas ao universo social do homem pela janela dos estudos antropológicos, contudo, propondo um repensar de assuntos já bem demarcados nos estudos sociais.

Dentre eles, o autor elege o termo cultura, afirmando ser um termo com data de validade vencida e passa a adotar o termo experiência cultural, mostrando outros

modos de descrever a vida de forma a desafiar uma lógica de mundo que conhecemos. Para ele, a cultura só permanece pelo contato com o outro e se constitui de uma permanência de ações corporais no mundo.

Sua teoria etnográfica baseia-se no envolvimento, na relação, e rompe com um *a priori* da antropologia tradicional que trouxe um legado discursivo de que o conhecimento poderia ser algo objetivado, que estivesse ou no indivíduo ou no mundo. Ingold chama atenção para observar a relação entre esses elementos e perceber que, no encontro deles, é possível enxergar de fato a vida.

O cenário de observação do homem ganha a nuance do movimento, ou seja, para compreender um fato social total, não precisamos de forma laboratorial isolar esse fenômeno e estudá-lo. Mas na medida em que ele existe e tem sua história própria, podemos descrever esse processo, que é o processo da vida no desenrolar do cotidiano.

Se a nossa preocupação é habitar este mundo ou estudá-lo – e, no fundo, as duas coisas são as mesmas, uma vez que todos os habitantes são estudantes e todos os estudantes são habitantes – a nossa tarefa não é fazer um balanço do seu conteúdo, mas seguir o que está acontecendo, rastreando as múltiplas trilhas do devir, aonde quer que elas conduzam. Rastrear esses caminhos é trazer a antropologia de volta à vida. (INGOLD, 2015, p. 41)

A seguir, iremos descrever como essa brincadeira se constituía nos seus primórdios, antes de ser espetacularizada pelos grandes festivais da cidade.

Essa brincadeira praticada de forma comunitária se restringe a um núcleo menor de participantes, geralmente pela vizinhança de um bairro e muito semelhante à noção de *pedaço*, proposta pelo antropólogo José Guilherme C. Magnani em Magnani e Torres (2008), na qual participam pessoas conhecidas e que partilham dos mesmos espaços em sua rotina diária como pontos de ônibus, comércio, igreja e etc. Se refere a um espaço geográfico do bairro e não somente à vizinhança de rua.

O Autor mostra como o lazer praticado na esfera da comunidade reafirma os laços de sociabilidade no núcleo familiar e deste núcleo com os amigos, colegas, parentes e até desconhecidos.

Ao observar as redes de sociabilidade em torno do Garrote fica evidente que o grupo predominante de pessoas que dela participam é constituído por vizinhos em primeiro lugar e de parentes em segundo lugar. É comum que as pessoas envolvidas na brincadeira morem perto umas das outras, o que facilita a organização do trabalho.

Esse fato se torna importante quando percebemos que a brincadeira é uma continuidade da vida ordinária, na qual um grupo de pessoas se devota a uma festa e depois dela, continuam a viver suas vidas normalmente. Diferente da festa espetacularizada²⁴ que é demarcada pelo encontro de desconhecidos, mas simpatizantes de um mesmo boi, e que depois se dispersam.

Para demonstrar a ligação entre as pessoas, por exemplo, alguns entrevistados afirmaram que depois da festa o dono do boi convidava os que trabalharam na festa para uma feijoada, uma celebração mais íntima em torno do alimento, que neste caso tinha sua centralidade em outro animal, o porco.

A brincadeira nesse sentido revela a natureza do envolvimento das pessoas umas com as outras, com o seu ambiente e com as coisas. O Garrote nesse sentido é uma parte da vida que existia naquele e para aquele povo manauara. Ao olhar para ele, conseguimos enxergar o seu entorno, as pessoas, os lugares, os aromas, e a partir desses elementos descrever uma possível identidade de um povo que se constitui no coletivo e numa perspectiva histórica e cultural.

O Garrote do círculo comunitário perpetua uma prática que tem no âmbito social seu alicerce, a brincadeira acontece com a participação das pessoas de forma conjunta entrelaçada a um contexto de vida definido. A festa nesse sentido é mais um elemento dentre tantos, da vida ordinária, porque acontece com os mesmos sujeitos que partilham da mesma dinâmica de vida, espacialidade, tempo e organização no contexto da vizinhança.

Contudo, a prática do Garrote em ambiente comunitário está ameaçada. Há uma indicação de que os grupos que atuam hoje em Manaus são na sua maioria, reprodutores da prática de Boi-bumbá de Parintins. Isso se deve ao fato de que essa forma de prática é mais reconhecida nos arraiais e festas da cidade, pois é mais organizada num formato de apresentação ou encenação.

²⁴ Abordaremos sobre o Garrote espetacularizado no capítulo seguinte.

Embora haja uma forte pressão sobre o Garrote para se adequar aos moldes do festival, a brincadeira de terreiro continua acontecendo e se reinventando, seja no quintal das casas ou em outros pequenos espaços como escolas, ruas, igrejas e praças públicas. De forma independente do festival, a brincadeira continua acontecendo, pois seu poder de fomento se faz mais acessível aos brincantes e está livre da burocracia institucionalizada do festival.

Portanto, foi necessário que buscássemos na memória, através da oralidade das pessoas como o Garrote foi brincado em tempos passados e como ele ainda é praticado fora das grandes arenas. Por isso nos propomos a entrevistar e ouvir ex-brincantes, escritores e pesquisadores que tiveram contato com a prática do Garrote. Essas fontes orais contribuíram para agregar informações aos dados encontrados em leituras prévias como Andrade (1978), Costa (2002), Furlanetto (2011) e em leituras posteriores às entrevistas como Braga (2002), Nogueira (2014) e Silva (2011).

Destacamos aqui certo estranhamento no início da pesquisa, pois as pessoas procuradas por nós se mostravam surpresas pelo objeto de interesse. Para alguns o Garrote não existia mais. Foi muito brincado no passado, mas não se brinca mais disso hoje em dia. Só depois de mostrar algumas fotos tiradas por mim é que aceitaram o fato de que o Garrote continua. Só assim aceitaram as perguntas e perceberam a importância da pesquisa.

Nas figuras cinco e seis vemos o registro feito para a pesquisa. Na parte de cima da casa mora a mãe do dono de um Garrote e na casa ao lado (de madeira), mora o próprio dono com seu filho. O terreiro com cercado de madeira demarca o local de ensaio do grupo, onde as crianças se reúnem. Os pais observam a movimentação da brincadeira do lado de fora do cercado²⁵. A partir dessas e de outras imagens constatamos a existência de um grupo de Garrote em atividade.

²⁵ A presença de um cercado de madeira, como mostrado nas imagens anteriores, remete a tempos passados, como no período em que o entrevistado Nonato brincava no Garrote Pena de Ouro. Ele descreve como era essa estrutura na qual o Garrote era praticado em pequenos cercados imitavam um pequeno curral de boi.:

*Eles se reuniam a família na casa, na frente da casa do dono do boi. Aí eles traziam os cantores, que hoje eles chamam de toadas hoje, as músicas né, era outro estilo totalmente diferente desse de hoje. **E ele fazia um cercado era um cercado mesmo na frente aí tinha a entrada tipo um curral de boi mesmo. Aí tinha a cancela, a porta de entrada, tinha tudinho.** Aí por exemplo, primeiro dançava*

Figura 6: Casa de um dono de Garrote



Fonte: Registro da pesquisa

os índios, aí vinha os rapazes e depois vinha tipo os soldados, tinha os soldados. Aí fazia aquele ritual todinho. Aí depois vinha a Catirina, a personagem, aí vinha o Pai Francisco, aí vinha um outro que matava o boi, e eu não tô mais me lembrando do nome (Cazumbá). Aí fazia aquele ritual todinho: matava o boi, depois o boi ressuscita, tem um que cuida do boi, que alimenta o boi, dá capim, dá sal, tudo aquele ritual. Até chegar a morte dele e depois ele ressuscitar. Mas era feito assim, essa era a brincadeira. **E eles faziam nesse cercadinho, tipo mesmo um curral de boi.**

Figura 7: Terreiro da casa de um dono de Garrote



Fonte: Registro da pesquisa

Algumas pessoas procuradas durante a pesquisa também estranhavam porque adotar o nome de Garrote, pois para alguns dos entrevistados, “boi é boi”, não tem diferença entre o Bumbá e Garrote. Depois de esclarecer que o diferencial entre as duas formas de Boi-bumbá estava na presença da criança é que perceberam a importância de compreender os processos que envolvem essa prática envolvendo os pequenos brincantes.

Dentre as pessoas entrevistadas estão professores, funcionários públicos, ex-brincantes e alguns líderes de Garrote atuantes no Festival. Apesar da fala desses líderes ser mais direcionada para suas participações no evento em si, percebemos o quanto a prática do terreiro ainda permanece fundamental para a comunidade na qual eles estão inseridos. Em alguns bairros da cidade, o Garrote carrega uma identidade daquela comunidade. Além disso, alguns líderes se sentem na obrigação de ensinar o Garrote para as novas crianças.

Com base na memória e na narração dessas pessoas comporemos uma descrição das práticas relacionadas ao Garrote no terreiro relacionando esses dados à literatura estudada e citada anteriormente. Consideramos que essas fontes podem

contribuir de forma significativa para a compreensão sobre a prática do Garrote, seja ele nos modos vividos atualmente ou no passado.

2.2 Três Garrotes

Durante as entrevistas, vimos como os líderes dos Garrotes se referem à participação no Boi como brincadeira, as pessoas como brincantes, e a ação principal se torna o próprio brincar. Esse sentido da brincadeira é enfatizado por eles em detrimento de uma lógica da competição que existe nos grandes festivais. A brincadeira neste lugar comunitário demarca a própria razão de ser desses grupos. As crianças vão para brincar.

*... Às vezes eu falo assim: pode até não gostar do dono do Boi, mas **gosta do brinquedo**, que é o boi de pano, gosta da batucada, gosta de ter os outros amigos em volta.*

- Chiquinho Líder do Garrote Esplendor)

*Então nós criamos dentro de uma escola Municipal, a escola Bom Mestre, que fica aqui no Jorge Teixeira, aqui em Manaus, na rua Laço do amor. **Então a gente começou essa brincadeira**, na verdade começou com uma brincadeira, que foi muito legal, porque os próprios pais das crianças, eles vieram para o nosso lado e a gente abraçou essa causa...*

- Gleucemir (Líder do Garrote Esplendor)

*... Então nós vamos nos apresentando em cada escola, o nosso grupo com os alunos. E alguns convites também, digamos assim, **das mães dos brincantes que tem um arraial na rua**. Ou então um arraial também que é central da nossa comunidade, que a comunidade toda quer assistir, a gente se apresenta também.*

- Viola (Líder do Garrote Tira-Fama)

Há uma clareza que o boi, quando está no contexto da competição, tem vários traços da tradição local que se perdem. Um elemento forte que se perde é a espontaneidade, pois há uma série de obrigações na arena, que no ambiente comunitário são dispensáveis. O Garrote que vai para a arena é um Garrote para o outro ver, por isso o caráter da apresentação não comporta o elemento da espontaneidade presente nas práticas comunitárias. Para os grupos se apresentarem no festival, era necessário aprender um conjunto de códigos da arena. Não podia brincar da mesma maneira que se brincava nos quintais das casas.

Então aí nós começamos a trabalhar a parte do Festival. Mas essa parte de 83 a 89 foram só apresentações de rua e o festival folclórico do Parque 10.

Mas já deu pra ter uma dinâmica e uma noção de como poderia se formar o grupo (para apresentar na arena). Como que o boi poderia se montar para, aí sim, entrar no Festival... Quer dizer, a gente sabia que o boi era dividido em várias etapas. Mas a gente não tinha noção do conteúdo fundado dele... Chiquinho

Na comunidade, os brincantes são aqueles que participam, que tem uma ligação de afeto e de apego. São pessoas do próprio convívio comunitário que entram no curral e participam. Isso expressa, por vezes, uma necessidade que os moradores têm de identificação com um divertimento identitário e comunitário que se inicia com a articulação de um grupo de amigos ou vizinhos para “botar um Boi”.

Figura 8: Líder do Garrote Estrelinha



Fonte: Registro da pesquisa

Primeiramente, destacamos a entrevista do líder do Garrote Estrelinha. Ao chegar à sua casa fomos recebidos por um senhor vestindo uma camisa do seu Garrote que prontamente montou um mini cenário para a filmagem. Trouxe o boi, sentou-se ao lado e atrás arrumou um adereço usado pelo seu grupo para “tampar a parede feia”.

Em vários momentos da entrevista, quando se referia ao boi, apontava para o objeto ao lado com as mãos, como se fosse uma pessoa. Sugerimos que contasse como e de que maneira começou esse Garrote. Deixamo-lo falar e na riqueza da sua fala, percebemos a importância do brincar e como o boizinho, mesmo de caixa de papelão, era um personagem essencial para que a brincadeira fizesse sentido.

*(...) Daí em 83 eu tive a ideia de querer botar um boi. Aí os colegas assim, da idade né, da época dos seus 15, 16 anos também foram acompanhando a ideia. E aí e agora? Como é que vai ser esse boi? Como é que vai ser o nome? Daí citaram vários nomes e nada. E, tá bom. E fomos atrás. Então vamos fazer o boi. **Aí fizemos o boi de caixa de papelão, todo feio, todo... Mas a ideia de fazer era mais importante. (...) Daí montamos o Garrote e começamos a brincar!** Mas aquela brincadeira mesmo de criança, assim como se faz um pula-corda, faz um cabo-de-guerra sabe, mas com a figura do boi. Isso em 1983. De 83 até 89 foi só brincando em ruas né, as pessoas chamavam: Olha a festa junina! Que naquela época não acendia fogueira. As ruas de Petrópolis, também, nem... , eram asfaltadas, mas nem todas. Então a gente ia participar, chamavam o Boi e a gente ia assim mesmo, batendo o tambor de lata. Não tinha instrumento, era a lata mesmo. E levava. **O importante era que tivesse a brincadeira.***

- Chiquinho

Na descrição de Chiquinho vemos em que contexto o Garrote Estrelinha foi criado, envolto de uma esfera do divertimento, do coletivo e da cultura local. A necessidade de fazer o boi se tornara mais importante do que o como, o onde. Para os meninos de dezesseis anos, era necessário brincar. E a brincadeira era feita nas ruas ou onde os chamassem para animar alguma festa. Ainda que sem recursos e materiais para a confecção do boi ou para compor a sonorização das músicas, a brincadeira acontecia mediante o improviso: as caixas, as latas, a rua de barro.

Esse caráter da brincadeira de rua, ou do terreiro chama atenção para um tipo de prática que está ligada ao convívio entre pessoas próximas, como no contexto da vizinhança em que amigos e familiares partilham de um mesmo território. Vale ressaltar aqui, que o boi é uma manifestação demarcada pela tradição amazônica, mas não podemos perder de vista seu caráter urbano e deixar de considerar os diálogos entre o tradicional e a cidade em constante transformação. Nos bairros de Manaus cada brincadeira ou grupo de boi, acontece em pequenos terrenos como quintais, geralmente de propriedade do dono do Garrote, mas também pode acontecer em terrenos vazios da vizinhança. Esses lugares também podem ser chamados de sedes.

De acordo com os entrevistados Pedro e Nonato, a brincadeira acontecia (na época que eles eram brincantes) num terreno de barro batido e em volta, geralmente se construía um cercado de madeira como se fosse um curral. A porta de baixa altura imitava uma pequena cancela, um tipo de porta usada nos currais para guardar o gado. Mas no decorrer da brincadeira as crianças poderiam sair daquele espaço para se esconder do boi que tentava pegar os meninos.

Durante a encenação, o boi podia sair correndo e se esconder nas casas dos vizinhos mais próximos, o que causava alvoroço nos moradores. Também poderia percorrer as ruas próximas para brincar com as pessoas que tivessem na rua, as quais retribuía a brincadeira fazendo de conta que davam comida para o bozinho como grama e sal. *Essa parte a garotada adorava!* Essa esfera da vizinhança, do lugar no qual as pessoas envolvidas na festa podiam entrar e sair das casas umas das outras, traduz um tipo muito particular de convívio social. Segundo Magnani, a vizinhança:

... engloba locais de encontro e lazer – os bares, lanchonetes, salões de baile, salões paroquiais e terreiros de candomblé ou umbanda, campos de futebol de várzea, o circo etc. – que se situam nos limites da vizinhança. Estão, portanto, sujeitos a uma determinada forma de controle, do tipo exercido por gente que se conhece de alguma maneira – seja por morar perto ou por utilizar os mesmos equipamentos como ponto de ônibus, telefone público, armazém, farmácia, centro de saúde, quadra de esportes (MAGNANI e TORRES, 2008, p. 32).

A este espaço que é intermediário entre o privado (a casa) e o público, Magnani deu o nome de *pedaço*. A vizinhança ou o pedaço se refere ao espaço do cotidiano, no qual os moradores se conhecem e partilham do dia-a-dia uns dos outros. É também o espaço do lazer dos fins de semana. Esse espaço carrega em si as regras e costumes relativos à sua própria organização, que funcionam de certa forma, como um sistema de lealdade de seus moradores que é percebido quando alguém está em trânsito num *pedaço* que não é o seu. Isso é muito comum ao percebermos a hostilidade entre moradores de um bairro com outro bairro nas grandes cidades.

Com frequência, a brincadeira acontecia na casa do dono da brincadeira, o responsável por manter o Garrote em atividade, organizar os ensaios e receber os brincantes.

O espaço da casa do “dono do grupo” ou “dono da brincadeira”, que é a pessoa responsável e que dirige o grupo, espécie de líder, é, por excelência, local de convergência das pessoas que participam do grupo. Os

grupos folclóricos de Manaus não possuem sede, que é a estrutura comum a organizações sociais formais. A sede é a própria casa do dono da brincadeira. Em muitos casos, quando o quintal comporta, os ensaios são realizados na própria residência do “dono da brincadeira”. Em outros casos, ensaia-se na rua em frente a casa desta pessoa. Quando o ensaio de um grupo se realiza distante da casa do “dono da brincadeira”, a sua unidade habitacional não perde o significado de ponto de convergência. Reuniões, depósito de materiais, confecção de indumentária entre outras atividades, são realizadas na casa do “dono da brincadeira” (SILVA, 2011, p. 66).

Essas informações apontadas por Silva se confirmaram no período da visita de campo, no qual pude entrar nas casas de alguns líderes e ver a mistura de casa e oficina. Na casa os espaços se confundem entre o privado da vida em família, e o coletivo da vizinhança.

Figura 9: Foto da parte interna da casa do líder do Garrote Esplendor



Fonte: Registro da pesquisa

Depois de outra entrevista na casa de Gleucemir, líder do Garrote Esplendor, fui convidada para entrar na residência e orientada por este a fotografar as paredes, os cantos e o chão. Telha de amianto, paredes de tijolo à vista e chão de madeira. A casa simples de um cômodo com ambientes setorizados por cortinas abrigava objetos grandes e coloridos que contrastavam com a realidade daquela moradia simples. O ordinário da vida se misturava com a fantasia que esses objetos remetiam. A festa de Boi.

Figura 10: Foto da parte interna da casa do líder do Garrote B



Fonte: Registro da pesquisa

Eram indumentárias confeccionadas pelo dono da casa e que descansavam nesses cantos para que a cola secasse. Roupas e adereços que são colocados sob os ombros dos brincantes. Na figura oito e nove vemos uma indumentária característica das coreografias denominadas “tribos”, que foram encomendadas por outro grupo folclórico. Vemos como a casa e a oficina ocupam o mesmo espaço e os moradores convivem harmoniosamente com essa dinâmica.

Também verificamos que as casas dos donos de brincadeiras²⁶ têm uma característica especial de ter um espaço fora dela que aparenta uma varanda aberta à circulação a qualquer transeunte²⁷. É um espaço exterior a uma parede, que muitas vezes faz parte de uma casa simples de madeira, mas que abriga muito da intimidade do dono da brincadeira, como uma mesa de refeições, um sofá ou objetos pessoais da família.

Esta casa parece convidar os que estão em volta para entrar e repartir do que ali é vivido. A casa pode ser do dono da brincadeira, mas o acolhimento faz parte da

²⁶ Os líderes de grupos de Garrote também podem ser chamados de “donos da brincadeira”.

²⁷ É comum que muitas casas tenham um espaço de convívio chamado de jirau, que remete às casas de ribeirinhos, um lugar geralmente arejado que funciona como recepção e em que as donas de casa também podem trabalhar.

rotina de toda sua família. Isso se deve à necessidade da casa estar realmente aberta às pessoas da comunidade, especialmente às crianças.

Na figura dez, vemos que o espaço aberto da casa de outro líder de Garrote está localizada num beco, e as casas ao lado e à frente são de irmãos deste que também são envolvidos com a brincadeira. Neste espaço acontecem as reuniões e a confecção de fantasias. Na casa deste dono da brincadeira, toda a família participa das tarefas do Garrote como na confecção das fantasias, na preparação dos lanches para as crianças, nos ensaios. Os laços de afinidade entre os brincantes, que na maioria são vizinhos, se estreitam e reafirmam a reciprocidade para além da brincadeira, já que depois da festa a vida cotidiana continua.

Figura 11: área externa da casa de um líder de Garrote C



Fonte: Registro da pesquisa

Vemos na figura onze que esse espaço externo pode ter várias outras funções como lugar de ensaio das crianças e lugar de guardar instrumentos musicais e outros adereços utilizados pelos brincantes. Apesar de a casa estar localizada numa região com alto índice de criminalidade, o dono da casa se sente seguro em guardar as peças do Garrote ali, sem portas nem fechaduras. *As pessoas de perto respeitam.*

Figura 12: Parte externa da casa do líder do Garrote Esplendor (Gleucemir)



Fonte: Registro da pesquisa

No alto de um morro e a céu aberto, os moradores podem assistir aos ensaios que são anunciados por uma caixa de som amplificada. Quando começa a música, que o dono faz questão que seja num volume alto, as crianças logo chegam para assistir as filhas adolescentes do dono da brincadeira experimentando e montando coreografias para serem ensinadas às outras crianças.

Figura 13: Brincante de Garrote



Fonte: Registro da pesquisa

2.3 A dança no Garrote Comunitário

Sobre a dança praticada no Garrote comunitário, encontramos pessoas que vivem esta prática, mas que assistiram as transformações da época de antigamente para os dias atuais. Na origem de alguns boizinhos, foi visto que a brincadeira praticada no pequeno espaço, no curralzinho, as falas, a música e a dança eram presenciadas de perto pela vizinhança que cercava a casa do dono do boi.

Entrevistador: *Ah entendi, e como que as crianças brincavam?*

Nonato: *Sim entravam tudo no curralzinho também. Dançavam. Todo dia tinha o ensaio.*

Entrevistador: *Ah tinha ensaio?*

Nonato: *Tinha o ensaio.*

Nesse contexto do Garrote praticado em pequenos terreiros ou quintais, podemos perceber que a dança possui algumas características específicas desse universo. Ela é composta de coreografias coletivas como a cavalgada, em que os brincantes dançam como se estivessem cavalgando em cavalos. Já os brincantes vestidos de índios dançam como se estivessem em uma tribo, agregando os elementos citados anteriormente à batida do boi. Já os personagens centrais como mãe Catirina, pai Francisco e Cazumbá, dançam de acordo com a batida do boi, mas também fazem uso de improvisos.

A brincadeira, na sua origem, era praticada ao som de tambores feito de latões ou madeira e os tocadores faziam um som que direcionava os passos juntamente com a cantoria. Durante uma das entrevistas, alguns ex-brincantes, Pedro e Nonato mostraram-me um tipo de movimentação que se diferencia do “dois pra lá dois pra cá” do boi atual.

Pedro dançou e eu acompanhei seus passos. Na verdade, o passo mostrado se assemelhava à cavalgada, “como se fosse um cavalinho”. Não havia os passos acrobáticos e sensuais que hoje se vê no Boi estilo Parintins. Podemos inferir que essa movimentação de certa forma mais simples, permitia um maior número de pessoas brincarem, como crianças e idosos.

E a dança cara, a dança não é essa dança que tem aí não. O pé era, igual, imitando um cavalinho. É assim! Aí você anda pelo espaço. Girava, o passo é esse. Hoje ninguém mais dança assim não. Hoje já dança. (...) É isso aí é horrível! Isso é Parintins! Aí você tinha a barreira dos rapazes, e dos vaqueiros. Aí tinha os índios. (...) É depende do boi usava índios ou índias né. Aí tinha a batucada e o amo. Aí igual ele falou tinha o Cazumbá, Pai Francisco, Mãe Catirina, e o boi. O negócio era o boi.
- Pedro (ex-brincante do Garrote Corre-Fama)

A dança, nesse lugar da brincadeira, faz parte de um conjunto de práticas que se comunicam e compõe o cenário da festa. Não se trata de dançar com ou sem técnica, mas de dançar para participar dessa prática, de estar com os outros e de dançar com eles, ou mesmo com o próprio boi.

Esse personagem central, o bozinho, convida os brincantes ao movimento, pois, sua “atuação” impele a reação dos que estão ali próximos. Ele é um ser carregado de vida que desperta o afeto dos brincantes e muito mais, das crianças. Como exemplo, é comum o “miolo” fazer movimentos do boi se aproximando das mãos das

peessoas. Isso quer dizer que o boi quer sal, quer comer capim! E as pessoas prontamente interagem fazendo de conta que dão o alimento que o boi quer comer.

Esse jogo também acontece na “matança do boi”, pois os meninos correm atrás dele com a “intenção” de matar para a retirada da língua para a mãe Catirina, e por vezes o boi bravo faz o inverso, dando chifradas nos perseguidores. Como se vê, há várias formas de interação em torno do boi que fazem com que as pessoas participem. A dança é mais uma dessas formas.

A dança característica desse tipo de boi-bumbá é mais lenta, muito em virtude da sonoridade dos instrumentos artesanais e das cantorias. Com a inclusão dos instrumentos eletrônicos, a música se acelerou e as coreografias precisaram acompanhar o ritmo. Na base do “dois pra lá dois pra cá” os passos ganharam um tom de mímica e gesto em diversas coreografias, na medida em que a coreografia trata de um determinado tema, por exemplo ribeirinhos, faz-se um movimento imitando a remada do canoeiro, ou se o tema tratar de índios, os dançarinos imitam a batida de tambores.

2.4 O Garrote nas escolas

Além da casa do dono da brincadeira, outros espaços também foram incorporados como a escola. Com uma política de abertura da escola para que a comunidade pudesse participar das atividades internas, é possível encontrar Garrotes que praticam a brincadeira dentro de escolas da rede pública e trabalham para envolver as crianças nas apresentações dentro e fora do ambiente escolar.

(...) A gente tá aqui pra contar um pouco da história do nosso garrote Esplendor, que é de um projeto criado dentro de uma escola. Uma escola pública né, infantil de cinco anos. Então a gente começou na verdade como Amigo da Escola²⁸ né, ajudando a escola. E aí a gente viu a necessidade de ter mais algum meio de trazer as crianças pro nosso meio social principalmente na parte cultural. Já que eu sou parintinense criado

²⁸ O projeto Amigos da escola foi um projeto da Rede Globo criado em 1999 com o objetivo de fazer pessoas próximas à escola ajudarem de forma voluntária em diversas frentes de apoio à escola como leitura, zeladoria e lazer. Projetos como esse permitem que as atividades folclóricas tenham grande aceitação pelas escolas em Manaus. Um grupo de pessoas que tem vivência e experiência na brincadeira do boi, podem envolver as crianças e seus familiares a ponto de conduzir uma prática que se estenda também para fora dos muros da escola.

nas raízes do boi-bumbá desde criança, brincando desde criança lá em Parintins. (...) Mas aqui em Manaus realmente eu me encontrei (...) Então nós criamos dentro de uma escola municipal, a Escola Bom Mestre que fica aqui no Jorge Teixeira aqui em Manaus, na rua Laço do amor. Então a gente criou essa brincadeira, na verdade, começou com uma brincadeira, uma simples brincadeira, que foi muito legal porque os próprios pais das crianças, eles vieram para o nosso lado e a gente abraçou essa causa. Cinco anos a gente trabalhou dentro dessa escola, promovendo os arraiais, feiras culturais. Era uma coisa maravilhosa! Mais de cem crianças participavam logo no início e depois com o tempo, isso foi diminuindo né (...).

O projeto deste Garrote durou cinco anos, mas a família do líder continuou a brincadeira na sua própria casa e bancando com dificuldades financeiras. Até conseguir alguns recursos que favorecessem a participação no Festival do Amazonas. Isso mostra como a brincadeira das casas é importante para que a prática seja instalada e possa contribuir para uma visibilidade maior da tradição via Festival.

A experiência deste Garrote revela que além da casa do dono na brincadeira, a escola também foi um espaço de visibilidade e interação comunitária. As crianças que frequentavam a escola também residiam nas redondezas, o que facilitou a aproximação das crianças com o Garrote mesmo depois de não estar mais vinculado à escola.

O Garrote Tira-Fama localizado também no bairro de Petrópolis foi criado em 1986 e atualmente atua prioritariamente nas escolas. Os alunos de várias escolas do mesmo bairro são convidados a participar, e que faz a mediação entre a escola e o Garrote é um professor de educação física. Perguntado se o grupo se apresentava somente no festival ele respondeu:

Não, não é exclusivamente para o festival. Aqui na nossa comunidade tem várias escolas. O gestor que ceder mais alunos, então nós ficamos comprometidos de fazer a apresentação nas escolas, nos dias dos arraiais deles, que tem seus arraiais que são tradicionais em todos os estados, então nesses dias há um acordo com os gestores, e cada um dia nas escolas, eles tem, cada um mês tem um dia pra gente se apresentar. Pra não coincidir, não confrontar o mesmo dia, não coincidir o dia do arraial da outra escola. Então nós vamos nos apresentando em cada escola, o nosso grupo com os alunos. -Viola (líder do Garrote Tira-Fama)

Nesse caso, o professor tem maior possibilidade de integrar alunos de diferentes escolas, pois além de residir nas proximidades da escola, também é funcionário da rede estadual há muitos anos. Conforme o número de alunos interessados (e na idade até dezesseis anos) em participar das apresentações daquele ano, há uma mobilização maior da escola e da comunidade para que o grupo se apresente no Festival Folclórico.

Figura 14: entrada da escola que sedia o Garrote Tira-Fama



Fonte: Fotografia realizada no período da pesquisa

A atuação dos alunos é voluntária e varia a cada ano. Por isso o trabalho da diretoria do Garrote, dentre outras funções, consiste em preparar as crianças para as apresentações a cada ano. Além da rotatividade de crianças envolvidas, também há aquelas que atingem os dezessete anos e não podem mais participar do Garrote.

2.5 Só para meninos

Um fator importante a ser percebido na prática do Garrote e do Boi-Bumbá, é a ausência de meninas ou mulheres nos primórdios da brincadeira. Só os meninos podiam brincar. Isso acontecia desde os primeiros relatos citados pelo médico alemão Avé-Lallement.

Numa extremidade, em traje índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher, esta era uma rapazola bem proporcionado, **porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte na festa**. Essa senhora tuxaua exibia um belo traje, com uma saíxa curta, de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. Avé-Lallement (1961 *apud* CASCUDO, 2002, p. 13 , grifo nosso).

Era comum que homens usassem roupas de mulheres para interpretar a Mãe Catirina. Isso mostra como a presença da mulher, mesmo que fosse presente na narrativa, não era efetivamente vivida pelas mulheres ou meninas. Como mostra a imagem do livro de Moacir Andrade.

Figura 15: Principais personagens do boi



Fonte: ANDRADE (1978)

De acordo com fontes de jornais citadas no capítulo um (*O CARAPUCEIRO*, 1840 *apud* CASCUDO, 2002, p. 186-187), podemos inferir que a brincadeira de boi não era bem vista pela “boa sociedade” local e essa percepção acabou por contaminar também o universo infantil, e mais especificamente as meninas. Podia ter o boi das crianças, mas só para os meninos. Segundo relatos do entrevistado Pedro a encenação do boi envolvia muita correria quando chegava a hora do boi pegar as crianças, e “correria era coisa de moleque”.

Durante a pesquisa, vimos que todos os líderes de grupos são homens e que suas esposas são as principais ajudantes no Garrote. Isso mostra como a tradição patriarcal ainda se faz presente na cultura popular amazonense. Essa tradição de ter apenas meninos brincando, já não é mais uma realidade. Hoje meninas brincam de boi e até assumem posições de destaque.

Essa mudança deu-se principalmente porque o Festival de Parintins começou a inserir mulheres como itens de destaque. Todas elas representam a imagem de uma mulher bela e sensual, com danças insinuantes e indumentárias que deixam o corpo bastante à mostra. Também há a sinhazinha, que representa a filha do dono da fazenda e que faz menção à cultura europeia na brincadeira. Geralmente loira e com roupas bem extravagantes ela representa a moça rica, desejada por todos os homens da região.

Apesar da mulher estar participando da festa de boi, vemos que é uma mulher caricata, que representa a índia guerreira ou a moça rica. É uma encenação de um imaginário sobre a mulher da região amazônica que entra em conflito com a realidade.

A mulher ribeirinha, empresária, avó, a líder comunitária, por exemplo, não é sequer mencionada. A festa dá voz apenas à mulher moça e exótica presente num imaginário do homem branco. E é essa mulher que as crianças meninas veem os grandes festivais e querem ser como elas.

Figura 16: Brincante do Garrote Esplendor



Fonte: Registro da pesquisa

2.6 O sumiço do garrote

Visto esses lugares por onde os Garrotes percorrem, a casa, a rua e a escola, a brincadeira nesses lugares revela como ela está instalada na prática social. Ao perceber como as festas na contemporaneidade acentuam a individualização do sujeito, vemos que, no Garrote, a brincadeira de rua contribui para um sistema de interações sociais onde a conjugação de valores, estratégias, normas e experimentação, estão baseadas em relações de cooperação, horizontalidade, espontaneidade e afeto.

Vimos neste capítulo que o Garrote é uma prática de boi-bumbá praticado no ambiente comunitário de brincantes que vivem na cidade de Manaus. A partir do exposto, concluímos que é uma prática viva e atuante apesar de alguns entrevistados terem dúvidas sobre sua existência.

Mesmo que suas atividades apareçam no período das festas juninas não há uma relação direta com o aspecto religioso na brincadeira em si. A razão de ser dessa prática se relaciona estritamente com o divertimento, em forma de brincadeira, que essas pessoas escolhem para si.

Pontuamos a atuação de três grupos de Garrote localizados na periferia de Manaus, sua origem, locais de atuação como a casa, a rua e também a escola como lugares constituintes do fazer comunitário. Esses três grupos têm sua rotina de fazer a brincadeira acontecer no ambiente comunitário, mas também são grupos que se dedicam aos grandes festivais da cidade.

Figura 17: A manifestação do boi retratada no museu



Fonte: registro da pesquisa

Vimos que a brincadeira está atravessada pela indústria do entretenimento que empurra as brincadeiras comunitárias para se adequar aos moldes do evento. Embora a prática tenha sofrido alterações ao longo de sua história ela não está fadada a morrer.

As roupas com tecidos simples e baratos, as técnicas de confecção do boi com madeiras pesadas, a decoração do ambiente com papel, os instrumentos elaborados com pele de animal e tocados à mão são elementos que se modificaram.

Por isso, no CCPA – Centro Cultural Povos da Amazônia, é possível encontrar o Museu do homem do norte, que entre outras coisas, reproduz um cenário de como seria a caracterização de brincantes e personagens de um tempo em que a brincadeira era estritamente comunitária.

Capítulo III A Criança e o brinquedo do boi de pano na brincadeira do Garrote

3.1 Criança, cultura popular e sociedade

O boi-bumbá como um dos principais ícones da cultura popular no Amazonas, desperta o interesse da mídia televisiva, de turistas, escritores e até de empresas que veem no evento um potencial econômico. Também é objeto de estudo de muitos pesquisadores de diferentes áreas como antropologia, história, dança e folclore, Braga (2002), Cascudo (2002), Côrtes (2000), Silva (2011). A lista de livros e artigos sobre este tema é extensa. Contudo o boi de Garrote nos revela, através da presente pesquisa, um elemento importante e que até mesmo divide a centralidade da festa com o próprio boi de Garrote: a criança.

Ao mesmo tempo em que os sujeitos da cultura popular reafirmam a importância de se ensinar sua cultura para as crianças, estas, não são ouvidas por aqueles que tentam descrever tais práticas, os pesquisadores acadêmicos. A prática da criança no boi-bumbá não é assim um tema debatido com frequência no campo teórico. Em contrapartida, a criança se torna atuante em diversas manifestações populares, geralmente reservada para a celebração de adultos.

Em muitas outras culturas populares também é possível ver crianças celebrando tal manifestação, como no caso das Cavalhadinhas em Pirenópolis²⁹, cidade interiorana de Goiás, na qual as crianças brincam de cavalheiros como os adultos nas Cavalhadas, fazendo desfiles. Também há os blocos infantis de carnaval nas grandes cidades, como o bloco Padecendo no Paraíso³⁰ em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Também, existe outro movimento em Parintins - AM com crianças que brincam de boi através de bonecos, são os boizinhos em miniatura. Os pais, adultos próximos e até mesmo as agremiações dos bois Garantido e Caprichoso ajudam na confecção dos bonecos e as crianças exibem estes através de mini apresentações. Os bonecos manipulados com marionetes neste caso, são exibidos num palco ao invés do Bumbódromo.

²⁹ Disponível em <http://www.pirenopolis.go.gov.br/cavalhadinha-de-pirenopolis/>

³⁰ Disponível em <http://www.napracinha.com.br/2014/02/padecendo-na-fofia-o-carnaval-dos.html> e na página da rede social Facebook do Padecendo no Paraíso, um grupo de mães de Belo Horizonte que compartilham informações sobre o universo infantil e a maternidade.

Em Manaus, os Garrotes para as crianças são tão antigos quanto os Bumbás. É uma espécie de preparação para a vida adulta no boi e uma forma de inseri-las na celebração da cultura local, por meio da brincadeira. O boi de pano é o brinquedo no qual a criança estabelece uma ligação de afeto e identificação, pois cada garrote representa uma determinada comunidade.

A criança nesse sentido assume um lugar importante, pois muitas vezes a manifestação assume um lugar de relevância maior do que os sujeitos, e neste trabalho, desejamos mostrar que a festa é parte da vida dos sujeitos que dela partilham. A criança, como um desses sujeitos, é alguém que brinca, mas também que perpetua uma cultura, e que transforma essa cultura de acordo com seu tempo.

No caso dos Garrotes de Manaus, a criança é parte de uma teia de relações, na qual podemos ver a família como elemento mediador. Podemos perceber que a família aparece na figura dos pais que incentivam e apoiam as crianças a participar, mas também vemos a atuação conjunta de irmãos. Os mais velhos assumem porque tem a maioridade, preparando os mais jovens. Dessa forma, no contexto familiar, também vemos o boi de pano como propriedade da família, como se fosse uma herança passada de pai para filho ou entre os irmãos mais velhos para os mais novos.

*... Aí já se envolveu várias pessoas. E minha **família, a minha família** assim, a parte dos meus irmãos todos foram envolvidos na época quando começou, todos tiveram participação dentro da brincadeira.
- Chiquinho (Líder do Garrote Estrelinha)*

A partir desse contexto, percebemos a forte presença masculina no meio do Garrote, assim como acontece na origem dos Bumbás. São os meninos que tomam a iniciativa de criar, comprar, vender o boi ou iniciar a brincadeira. Historicamente, vimos como o boi era uma prática de negros e pobres e por causa dessa carga negativa, a brincadeira era mau vista para mulheres e meninas. Essa herança esteve presente por muitos anos, mas hoje as meninas já tem uma participação maior, fortemente marcada pelas personagens indígenas que se destacam no festival de Parintins.

Buscando compreender a atuação da criança para além do gênero, enfatizamos um estudo sobre as formas com as quais a criança lida com a brincadeira e como é o

processo de aprendizagem dessa prática. Longe de uma formalização do ensino e da aprendizagem, entendemos que o boi de Garrote acontece num ambiente cotidiano, que envolve a casa, a rua e o quintal.

Esse lugar informal propicia outras formas de aprendizagem (LAVE, 1991), diferente do ensino formal da escola regular, na qual o professor ensina e os alunos aprendem. Segundo a fala de P “as crianças tinham que pegar a dança”. Esse “pegar a dança”, envolve a imitação, a cópia, a repetição a improvisação (INGOLD, 2010), constituindo uma técnica própria MAUSS (2003), dentro de um contexto social no qual as coisas acontecem em conexão, dentro da totalidade da vida (INGOLD, 2015).

A partir dessa teia de relações envolta da criança, trazemos em questão o boi de pano como brinquedo. Além da complexidade da confecção artesanal desse boi, é necessário compreender como esse objeto/brinquedo se torna uma propriedade, com poder de compra e venda. Ao comprar o boi, o novo dono tem a posse da brincadeira, e a partir dessa posse, o objeto se torna uma espécie de bem material que pode, inclusive, ser considerado como herança de família.

Também vale atentar para a carga afetiva que esse boi carrega e seu poder de atração com as crianças que por ele se apaixonam. “Tem que ter apego à brincadeira, pode até não gostar do dono, mas gosta do brinquedo, que é o boi de pano”. Essa é uma das falas de C, líder do Garrote Estrelinha. Essa pequena frase é reveladora do poder de envolvimento que as pessoas têm com o Garrote. Toca na infância, no afeto, na memória, na família, na casa, ou seja, o boi faz parte da história e da vida desses amazonenses.

3.2 A criança no garrote

A proposição de uma pesquisa “sobre” e “com” a infância implica reflexão política, ética e estética da visibilidade histórica das crianças. Sua elaboração expressa o projeto cultural que a condiciona e anuncia. As respostas que buscamos dependem da capacidade de assumir responsabilidades diante daquilo que as crianças irão mostrar e daquilo que iremos conhecer. Dependem, também da capacidade de colocar em questão os lugares que construímos para elas (DEBORTOLI, MARTINS e MARTINS, 2008, p. 43)

Ao conhecer os grupos de Garrote podemos perceber que a brincadeira geralmente acontece em residências localizadas na periferia de Manaus. As crianças que participam estão na faixa etária entre cinco a dezessete anos, frequentam escola pública e moram em casas simples, em sua maioria feitas de madeira. Dentre os bairros da cidade onde foi localizada a presença de grupos de garrotes estão Jorge Teixeira, Coroado, Petrópolis e Japiim.

São crianças que vivem num contexto de pobreza e que com acesso limitado aos equipamentos de lazer da cidade, inclusive os gratuitos, como praças, largos, parques e praias. Esse cenário mostra que o Garrote é uma prática que consiste muitas vezes, numa opção de lazer, brincadeira e diversão para essas crianças. Por isso os pais incentivam a participação delas na brincadeira, pois “é melhor do que fica à toa na rua”.

Esse aspecto do Garrote como um lugar protegido da violência e da criminalidade local, faz com que os líderes tenham uma espécie de responsabilidade social com essas crianças. Sentem-se no dever de botar a brincadeira na rua para que as crianças participem.

Muitas dessas crianças têm o Garrote como a prática mediadora com a sua própria cultura de ser Amazonense, pois nele a criança afirma sua identidade comunitária e regional. Elas são tão importantes que alguns grupos de Garrotes até começaram por iniciativas de adolescentes, como no caso do Garrote Estrelinha, que começou um boi com caixa de papelão, uma brincadeira entre amigos de catorze a dezessete anos.

Uma das características que vemos nessas crianças é a iniciativa. Por ser uma brincadeira entre vizinhos, as crianças têm liberdade de acessar a casa do dono da brincadeira ou simplesmente chegar ao ensaio por conta própria, pois estão ali entre conhecidos.

(...) Engraçado que às vezes os meninos fugiam pra vir pro boi. O ensaio era a noite, não tinha como fazer de dia. Pensar que não o pai vinha buscar: Tu já tá aí nessa coisa de boi? Tu já tá socado nisso?! (...) Porque assim, quando você trabalha com crianças é diferente. É muito diferente. **Às vezes os pais até não participam. Eles não estão aqui:** Ah vou levar meu filho pro ensaio. Como dizem: Ah vou levar meu filho pro parquinho, vou levar meu filho no teatro, no cinema. Não. Os pais nem participam. **As crianças vêm aleatoriamente, porque gostam mesmo de estar (...)**

– Chiquinho (líder do Garrote Estrelinha)

Como vemos na fala de Francisco, os pais nem sempre estão presentes na brincadeira em si, mas se as crianças se sentem envolvidas, elas têm alguma liberdade de brincar. Nesse lugar a criança também pode assumir personagens distintos e desejar outros. Como no caso da menina Juliana Nascimento Mariano, que participa do Garrote Estrelinha desde os seus três anos e já até dançou boi na sua escola. Ela nos contou como gostaria de um dia poder ser sinhazinha, rainha do folclore, e porta estandarte. Ela participa da festa na arena e dos ensaios na sede do Estrelinha. Ao ver outras moças dançando, ela as assiste e deseja ser como essas dançarinas.

A participação de crianças no boi de Garrote nos mostra uma prática que foge dos padrões contemporâneos de socialização e de exercício da experiência no coletivo. Alguns aspectos vividos nesse grupo folclórico despertam nas crianças experiências corporais próprias como a dança, além de proporcionar uma participação coletiva em torno de uma manifestação cultural que só é vivida nesta região.

*Normalmente tinha alguém mais velho que sabia dançar. Se aprendia no olhometro. O cara ia na frente e tu ia seguindo o cara, até tu se adaptar ao passo. E esse passo aqui, pra criança, é muito difícil! Ter que ficar aqui...
-Pedro (ex-brincante do Garrote Corre-Fama)³¹*

Lave e Wenger (1991) afirmam que o conhecimento formal é mais valorizado no meio acadêmico do que a vida cotidiana, pois os processos de ensino e aprendizagem geralmente são estudados a partir da dinâmica da escola, revelando que aquilo que é aprendido na escola é tido como de alto nível. Já as dinâmicas de aprendizagem que acontecem na esfera da casa, da família, da rua ou das comunidades são desvalorizadas, são consideradas de baixo nível ou menos importante.

É exatamente nesse lugar da vida cotidiana que o boi de Garrote é praticado pelas crianças. Mais especificamente dentro da lógica de uma festa comunitária, de uma celebração coletiva própria dos amazonenses. Um lugar cotidiano que é cercado de possibilidades de experiências da cultura.

³¹ O entrevistado mostra um passo de boi que se assemelha a um sapateado, parecido com a dança do Coco.

Experimentar coisas do cotidiano seja elas objetos, pessoas ou natureza, propicia que a criança conheça não só as possibilidades do mundo, mas também, a si mesma, pois no contato com essas experiências, ela percebe as dimensões próprias do seu corpo a partir dos seus sentidos. A escassez de experiências nesse sentido leva a uma falta de escuta do próprio corpo, que é essencial para o desenvolvimento humano³².

Cheiros, sons, temperatura, sabores, texturas, são algumas das muitas experiências que se aproximam das crianças que brincam no Garrote. Ao escutar a música ela aprende a se movimentar de acordo com a batida dos tambores. Ao dançar descalço ela percebe não só o chão de barro batido, mas também as sinuosidades desse chão. Ao brincar de boi com outras crianças ela experimenta o espaço com o outro e como seu corpo se localiza e se movimenta dentre os outros corpos. Ao ver outras crianças mais velhas, ela copia e adequa o que vê ao seu corpo.

Sem que haja um professor anunciado, ela aprende uma série de habilidades pelo experimento, pela dinâmica da tentativa que envolve acerto e erro. Ela aprende em contato com outros que conhecem e dominam os códigos desta festa.

3.3 Como as crianças aprendem o boi

A história de vida dos senhores que exercem a função de amo em alguns grupos de boi da atualidade, os chamados Mestres dos Bois de Manaus, mostra que muitos deles, na infância e adolescência, tiveram nesses boizinhos, ou seja, o Garrote enquanto modelo de boi-bumbá para a garotada, um momento importante de suas vidas. Momento de **aprender brincando** sobre cada ato do auto do boi, a característica dos papéis de todos os personagens e a forma ideal de representa-los, bem como as lições que só o cotidiano permite sobre o exercício da liderança dentro de um grupo folclórico. (SILVA, 2011, p. 38, grifo nosso).

³² Labam já havia denunciado como as práticas do trabalho na rotina contemporânea contribuíram para uma limitação de movimentos do corpo desse homem moderno. Trabalhadores de fábricas passaram a realizar repetidamente movimentos selecionados de acordo com a fase de produção. Com o crescimento das tecnologias, mais pessoas passaram a trabalhar com computadores e com isso adotaram uma postura corporal de muito tempo de repouso. A vida contemporânea empurrou a humanidade para o usufruto das tecnologias e deu as costas para as experiências corporais. Esse legado, de alguma forma, tem sido repassado para as crianças, sejam nos hábitos aprendidos com adultos sejam pelas rotinas institucionalizadas próprias da escola.

Para os que vivem o universo do boi bumbá em Manaus, o Garrote é um tempo-espaço no qual as crianças podem ser iniciadas na compreensão de sua identidade cultural no boi-bumbá. É um lugar de formação tanto quanto a escola, no qual as crianças *aprendem brincando* como ser um verdadeiro brincante de boi para a vida adulta.

É um espaço de muitas aprendizagens no qual são disponibilizados à criança diferentes possibilidades de participação como na dança, na música, na encenação, na cantoria e na confecção de indumentárias. Nesse sentido fica evidente como este cotidiano é rico de possibilidades de aprendizagens e interações sociais, nos quais as crianças podem conviver com outras crianças, adolescentes, adultos e idosos.

Assim como acontece ao aprender uma coreografia, as crianças aprendem as outras habilidades pela convivência e pelo fazer copiando outros sujeitos mais experientes de maneira informal, sem que haja um instrutor dedicado ao ensino daquela tarefa. Neste contexto os saberes são transmitidos dos mais experientes para os menos experientes e a aprendizagem pode ser entendida como uma dimensão integral e inseparável da prática social. Aprender, nesse sentido, está intimamente ligado à participação em comunidades de prática, como propõe Lave e Wenger (1991).

Para esses autores, numa sociedade regulada pela institucionalização da educação, é possível constatar que a educação formal, da escola regular é de alto nível, de acordo com os especialistas da área de educação que consideram a escola como o principal lugar onde acontecem as aprendizagens da criança. Por outro lado, a educação informal, que está presente no contexto do cotidiano no qual as múltiplas experiências do indivíduo se encontram, é muitas vezes desprezada³³.

Nesse sentido torna-se importante refletir como este ambiente de festa e brincadeira, e que muitas vezes é desprezado, também é o lugar onde uma identidade é aprendida e uma tradição é perpetuada.

Seguindo as proposições desses autores podemos afirmar que a participação em quaisquer habilidades no universo do Garrote acontece de forma periférica e legitimada, no qual os menos experientes, ou seja, aqueles que se encontram na

³³ Se pelo canal da educação as aprendizagens e experiências de cunho informal são desvalorizadas, nos estudos do lazer encontramos amplo espaço de debate para compreender as formas de constituição do sujeito que se dão no lugar do divertimento.

periferia do conhecimento de determinada habilidade, se aproximavam do cerne da habilidade conforme aprendem e executam mais e melhor. De forma legitimada, porque esse processo só acontece mediante a legitimação dos mais experientes do grupo para com os iniciantes.

Outro autor que nos ajuda a perceber os processos vibrantes que acontecem em contexto de interação social é Tim Ingold (2010). Segundo o autor todo conhecimento está baseado em habilidade. A informação abre caminho para o conhecimento do qual um sujeito já tem uma vivência anterior, pela ambientação cultural. Trata-se de um conhecimento que o próprio sujeito constrói seguindo o caminho de seus predecessores e sendo orientado por eles. Assim não há unicamente uma transmissão de conhecimento, mas uma redescoberta orientada.

A aquisição de habilidades em sucessivas gerações pode ser denominada como um processo de enculturação ou de habilitação. Ao aprender um ofício, há que se perceber que não há um código específico de procedimentos que determinem o manejo exato daquela atividade e que não há, em hipótese alguma, a possibilidade de separar o envolvimento de um jovem aprendiz ou iniciante, com as outras pessoas de seu meio, pois este aprende no próprio fazer juntamente com os mais experientes. Assim, a observação não é uma simples imitação de gestos, mas uma forma de enculturação através da educação da atenção. Ao aprender uma habilidade uma criança pode aprender o jogo de movimentos pela observação e tentativa de execução. Ela direciona sua atenção e no fazer, gradativamente, vai ajustando seu corpo aos movimentos de forma que aquela tarefa lhe seja confortável de executar. Mas essa transmissão não acontece de forma verbal, mas sim de corpo a corpo pelo mostrar.

No caso do Garrote, seus integrantes adultos desejam transmitir uma variedade grande de habilidades em torno da brincadeira em si, mas também mostrar que esse é um lugar de afirmação de identidade. Lá, a criança pode conhecer todo o sistema da brincadeira e futuramente ser direcionada para assumir uma liderança no grupo. A preocupação revelada nas palavras de Silva³⁴ (2011) mostra uma inclinação dos participantes em perpetuar aquele seguimento festivo, no qual as crianças dariam continuidade aos trabalhos daquele determinado Garrote. Esse sentimento de

³⁴ Citação no começo do tópico 3.3.

perpetuação do grupo era fortalecido pela esfera de competição com outros grupos da cidade.

3.4 A presença da família

A palavra família também aparece em todas as entrevistas com os líderes de Garrote. Além da família do dono da brincadeira assumir o Garrote como o Garrote da família, ela também é responsável pelas principais tarefas que envolvem a brincadeira. Esposa, filhos e irmãos ajudam a confeccionar roupas, ensaiar as crianças, compor as músicas e a preparar o lanche.

Esse ambiente familiar é estendido para as famílias das crianças brincantes, pois a confiança dos pais em deixar os filhos na brincadeira se assemelha à confiança de deixar o filho com um parente.

No caso do Garrote Esplendor, o líder Gleucemir falou-nos que por trás de tudo o que acontece no Garrote, tem uma família de Parintins por trás que ajuda, mesmo de longe. No Garrote Corre-Fama uma família de irmãos se dividia entre as funções para colocar o boi na rua e os filhos foram assumindo o lugar dos pais. No Garrote Estrelinha, a brincadeira atravessa gerações:

(...) Aí essa geração que começou em 83, hoje já são os filhos dessa geração que brincam e já tem até netos dessas pessoas que brincavam. Como eu te falei, que minha família era muito envolvida no boi, a primeira índia do boi que saiu, quando nós entramos no festival em 1990, foi minha sobrinha. E nesse último boi de 2015 a filha dela foi rainha da batucada do boi. Quer dizer, mesmo ela não estando presente, a família em si estava sempre junta na brincadeira. Então o boi em si tem essa característica, no caso do Estrelinha, de tentar ser um grupo familiarizado sabe. Ser um grupo família. A gente vai buscar: Olha teu filho pode brincar? Pode. Então vamos (...) (RODRIGUES, 2015)

No que tange à participação das famílias no Garrote, percebemos que em alguns casos famílias inteiras poderiam se envolver a ponto do boi ser um objeto de herança familiar, na qual algum membro no passado adquiriu um boi e o colocou na rua, os filhos cresceram em contato com esse boi e continuaram a ensinar as atividades para as gerações seguintes.

Dentro da família, que geralmente era numerosa, cada filho poderia se especializar em alguma tarefa e nas gerações seguintes a mesma tarefa poderia ser facilmente apreendida e melhorada, fazendo com que determinada família desenvolvesse de forma mais rápida e eficaz vários tipos de habilidades.

3.5 O brinquedo do Garrote

Para compreender essa prática do boi de Garrote como brincadeira, e o boi de pano como brinquedo, recorremos à Brougère (1995), o qual traz elucidações importantes sobre a noção de brinquedo e brincadeira e suas relações com a cultura . Para o autor o brinquedo pode ser entendido como um produto de uma sociedade dotada de traços culturais específicos. Ele é portador de um forte valor cultural, uma vez que é reflexo de uma sociedade. Ele é um objeto lúdico dotado de significados que podem ser facilmente identificáveis, pois remete a elementos do real ou do imaginário da criança.

Para o autor, o brinquedo tem um forte valor cultural se consideramos a cultura como o conjunto de significações produzidas pelo homem. Ele é tão carregado de significados que, a partir dele, podemos compreender determinada sociedade e cultura.

Se considerarmos que um objeto pode ser classificado quanto à função e seu valor simbólico, podemos dizer que o brinquedo foge a essa classificação. “Ele é marcado pelo domínio do valor simbólico sobre a função. A dimensão simbólica do brinquedo torna-se, nele, a função principal” (BROUGÈRE, 1995, p. 11). Essa constatação leva ao autor a afirmar que o brinquedo é um *objeto extremo*.

Nesse sentido, o que importa é a função expressiva do objeto (brinquedo), que traduz um universo real ou imaginário que será a fonte da brincadeira. Esse valor expressivo do brinquedo permite que a brincadeira seja uma ação coerente com a representação.

Se uma criança brinca com uma boneca bebê, esse brinquedo gera uma série de ações relacionadas à maternidade como dar banho, mamadeira etc. Há uma representação (no brinquedo) que convida a criança a atividades relacionada a essa

maternidade. Dessa forma: “(...) Conceber e produzir um brinquedo é transformar em objeto uma representação, um mundo imaginário ou relativamente real. (...) conceber um brinquedo é introduzi-lo numa ficção e numa lógica simbólica”. (BROUGÈRE, 1995, p. 16 e 17).

Tomando a ideia do autor de que o brinquedo pode ser compreendido como produto de uma sociedade ou cultura, trazemos o boi de Garrote como um brinquedo do qual algumas crianças manauaras partilham em suas comunidades. Neste brinquedo, a cultura da festa do boi-bumbá é acionada pelos brincantes crianças.

Uma vez inseridas nesse contexto social em que a prática do boi-bumbá é vivenciada e reconhecida por aqueles que moram nessa região, as crianças recriam o universo da festa a partir do brinquedo do boi de pano. Elas reconhecem esse código e assim dão sentido a esse objeto, dentro de uma totalidade relacional.

O Garrote de pano é identificado como o brinquedo carregado de significados coerentes para estas crianças. Elas reconhecem os personagens e interagem com eles de acordo com o perfil de cada um, fugindo com medo, ou rindo pelo ato cômico de algum intérprete.

Assim também acontece com o boi, pois a criança sabe como reagir se o boi está bravo, ou triste ou com fome. Ela compreende este universo simbólico e expressivo do Garrote. Percebendo a dimensão expressiva que o Garrote provoca nas crianças, é preciso percorrer os caminhos de produção desse objeto que é confeccionado por artesãos que integram essa comunidade de brincantes.

Por exemplo, esse boi desse ano já não servia pro outro ano. Ele mandava fazer outro boi, o boizinho mesmo. Ele mandava fazer outro. O nosso custo era... é, a fantasia, cada um fazia a sua.
- Pedro (ex-brincante do garrote Corre-Fama)

Figura 18: Garrote Estrelinha



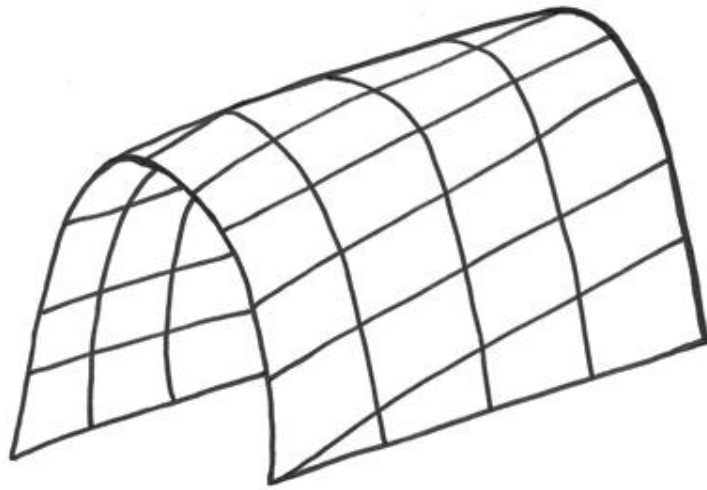
Fonte: fotografia tirada durante a pesquisa

O boi de pano é um boi feito artesanalmente com panos, espuma e madeira. Os materiais podem variar, mas o objetivo da confecção é que ele seja leve para permitir que o miolo (a pessoa que manipula o boi por dentro) consiga se movimentar de forma mais confortável possível. Também é necessário que a cavidade interna seja proporcional ao tamanho da pessoa que ficará por debaixo.

Primeiramente é feito uma estrutura de arame ou galhos envergados que são trançados entre si. Essa estrutura precisa ser forte o suficiente para suportar os outros materiais que são colocados sobre ele. Além disso, é preciso que tenha um espaço interno para que o miolo do Boi possa entrar e movimentar a peça.

Mesmo se tratando de um boi-bumbá de Garrote, quem fica debaixo, o miolo, é sempre um adulto, que manipula o brinquedo e o faz interagir com as crianças em volta.

Figura 19: Ilustração de uma armação de boi



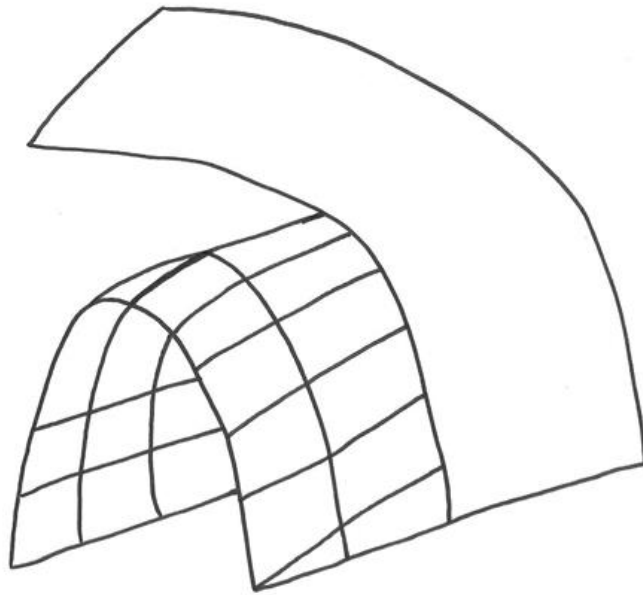
Fonte: Ilustração da pesquisadora

Por volta dos anos cinquenta, o Garrote era um boi de menor escala, contudo, mais pesado e difícil de manobrar. Atualmente os artesãos buscam materiais mais leves e resistentes como malha, arame e ripas de madeiras leves³⁵.

Depois de confeccionar a estrutura de madeira ou ferro, os artesãos forram a parte externa e interna com folhas de espuma de várias espessuras, com o intuito de modelar o corpo do boi e proteger quem manipula o boi por dentro. Depois dessa etapa, os artesãos cobrem a armação, já coberta com as espumas, com um tecido, geralmente malha, já que é um material leve e mais fresco.

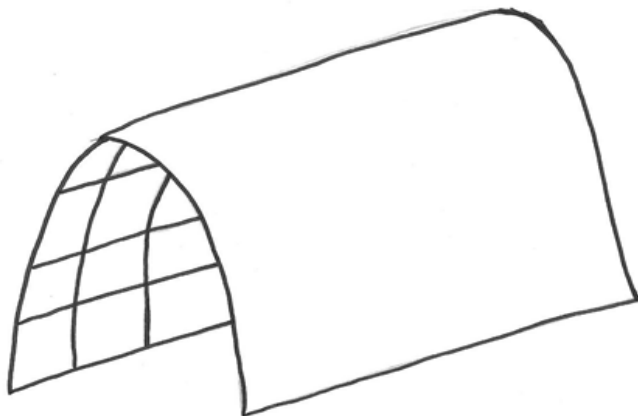
³⁵ Em valores reais, o custo de confecção de um boi pode variar entre seiscentos a mil reais, e demandam um trabalho artesanal que leva os artesãos a trabalhar em média de trinta dias em cada peça.

Figura 20: Ilustração que representa a cobertura da estrutura do boi com espumas



Fonte: Ilustração da pesquisadora

Figura 21: Ilustração que representa o encape de tecido na estrutura do boi

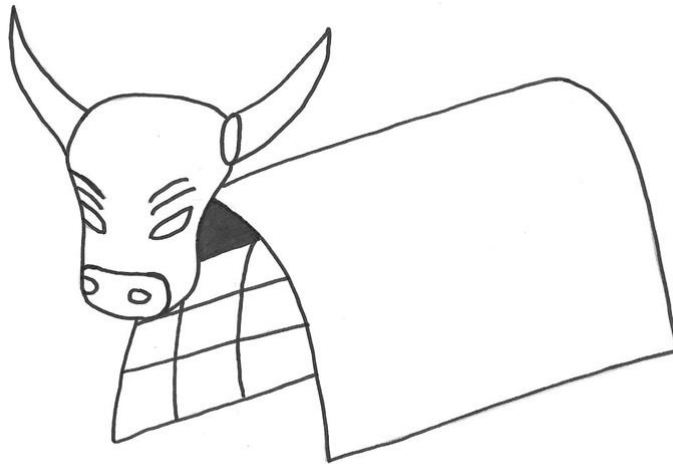


Fonte: Ilustração da pesquisadora

Depois de encapar com um tecido de malha, os artesãos confeccionam a cabeça do boi separadamente com um isopor mais grosso ou madeira. Alguns artesãos podem até mesmo adicionar chifres originais de um animal. Depois de colocada a cabeça

fazem uma cobertura de tecido que dê uma unidade entre as duas peças, a cabeça e o corpo. Em seguida, costuram a barra da saia do boi que geralmente é feita de um tecido chamado cetim.

Figura 22: Ilustração que representa a montagem da cabeça e do corpo do boi



Fonte: Ilustração da pesquisadora

Figura 23: Ilustração que representa o trabalho final da confecção de um Boi-Bumbá



Fonte: Ilustração da pesquisadora

Por influência do boi de Parintins, é comum que os artesãos, com o intuito de fazer o boi ser mais “real” desenvolvem uma engenhoca por dentro do boi, com uma mistura de talco. Em determinados momentos, o miolo aciona uma pequena garrafa que conduz o talco até as narinas do brinquedo, e que dá a sensação de que o boi está bravo, soltando fumaça pelo nariz. Para dar mais ideia de realidade, alguns artesãos também colocam chifres originais de bois para que as crianças fiquem com medo do brinquedo.

Figura 24: Parte interna do Garrote Estrelinha



Fonte: Fotografia tirada durante a pesquisa

Figura 25: Chifre original de um animal



Fonte: Registro da pesquisa

O brinquedo do boi de pano é feito para imitar um animal boi, no sentido de fazê-lo parecer tão real que possa despertar nas crianças o medo e o afeto. Esses sentimentos são pertinentes ao enredo do *auto do boi*, no qual o boi querido da fazenda é morto mas no final é ressuscitado, trazendo alegria e com a alegria, a festa.

Uma vez identificado o brinquedo como o boi de pano confeccionado artesanalmente e especificamente criado para a celebração de boi-bumbá, faz-se necessário prosseguir nessa compreensão sobre a ação que circunda o brinquedo do Garrote: a brincadeira.

Para Brougère (1995), a brincadeira é um processo de relações interindividuais, portanto de cultura. A criança, desde o nascimento, está inserida num contexto social gerador de comportamentos impregnados desta imersão. Portanto, a brincadeira pressupõe uma aprendizagem social. Aprende-se a brincar.

Tomando como ideia de que o primeiro contato social da criança é o núcleo familiar, chamamos atenção para os jeitos dos adultos de a iniciarem no universo da brincadeira (ainda que isso aconteça de forma inconsciente). A criança entra progressivamente na brincadeira do adulto e ela, num primeiro momento pode ser considerada seu brinquedo, o espectador ativo. Depois, conforme essa aproximação se prolongue, ela passa a ser o parceiro do adulto na brincadeira, a qual propicia um conjunto de comportamentos pautados na descoberta.

Percebemos aqui o caráter participativo da brincadeira, “caracterizada pela possibilidade de a criança ser o sujeito ativo, numa situação sem consequências imediatas e incerta quanto aos resultados” (BROUGÈRE, 1995, p. 9). Isso quer dizer que a criança é alguém que pode escolher e que pode tomar a decisão pelo brincar ou não. Alguém que pode aceitar ou não os combinados ou regras, da brincadeira, próprios do universo do jogo.

A brincadeira não é um comportamento específico, mas uma situação na qual esse comportamento toma uma significação específica. É possível ver em que a brincadeira supõe comunicação e interpretação. Para que essa situação particular surja, existe uma decisão por parte daqueles que brincam: decisão de entrar na brincadeira, mas também de construí-la segundo modalidades particulares. **Sem livre escolha, ou seja, possibilidade real de decidir, não existe mais brincadeira, mas uma sucessão de comportamentos que têm sua origem fora daquele que brinca.** (...) A brincadeira aparece como um sistema de sucessão de

decisões. Esse sistema se exprime através de um conjunto de regras, porque as decisões constroem um universo lúdico, partilhado ou partilhável com outros (BROUGÈRE, 1995, p. 100 e 101, grifo nosso).

A partir da afirmação da compreensão da livre escolha da criança, vemos o componente que diferencia a prática do boi de Garrote praticada no contexto comunitário do Garrote apresentado na arena. O boi de Garrote na arena atua ressignificando a brincadeira que, na esfera comunitária, é mais informal. Nesse sentido, essa prática realizada nos festivais folclóricos é uma representação da brincadeira em si, mas na forma de evento, de uma apresentação, que é partilhada pelas crianças na brincadeira comunitária.

As crianças que são levadas para a apresentação na arena, praticam ações performáticas anteriormente combinadas com os adultos. Nesse sentido o que a criança faz nesse lugar é apenas umas combinações de tarefas previamente estabelecidas dentro de um contexto de brincadeira que ela vivenciou antes no seu espaço comunitário. Podemos dizer que a criança é seduzida pela brincadeira para atender às expectativas de adultos de que ela reproduza esses códigos no festival.

Sem a possibilidade de escolha, a criança é submetida a uma inserção na cultura do boi-bumbá apenas pela reprodução desses signos. Contudo, na brincadeira comunitária ela pode transgredir esse sistema dirigido pelo adulto e se envolver afetivamente e efetivamente com o brinquedo do boi de pano, gerador de comunicação e interpretação.

Este capítulo intenta revelar como acontece a relação entre a criança e sua brincadeira com o boi de pano. Na brincadeira realizada na comunidade, as crianças criam laços afetivos com o brinquedo na participação coletiva. Por isso, conhecer os processos de confecção desse material e as formas como a criança se aproxima desse “animal” revelam modos de estar no mundo específicos desses brincantes, que brincam com a alimentação do boi (mostrando afeto e cuidado), mas que também correm de medo dele.

Capítulo IV O Garrote no evento

A prática do Garrote é uma brincadeira de origem comunitária, na qual as pessoas envolvidas brincavam com o brinquedo do boi num momento festivo dos meses juninos, mas que também foi inserida num contexto de espetáculo. Alguns grupos de Manaus ainda resistem para manter suas atividades na periferia de Manaus, mas outros acabam assumindo outras posturas contrárias ao contexto da comunidade para participar do principal festival da cidade, o Festival Folclórico do Amazonas.

*Depois que a gente participou do Festival Folclórico, eu não sei se é a questão dos recursos, que afastou um pouco as crianças. Porque antes a gente dava o nosso jeito, fazia bingo, fazia rifa, fazia alguma coisa, e a gente parou de fazer isso aí. A gente está trabalhando mais com o recurso do governo. E dá impressão que as pessoas acham que é muito dinheiro. Então as pessoas se afastaram um pouco, a gente percebeu nesses três anos (de participação no festival). Então a gente está voltando pra comunidade já. Voltando a abraçar de novo. Porque pra nós o que interessa é a comunidade estar presente. Não adianta a gente ir pra Bola (da SUFRAMA, onde acontece o festival) com pessoas de fora. Tem muitos grupos folclóricos aqui em Manaus que pagam pra dançarem. E a gente, Graças a Deus, até hoje nunca fez isso... Infelizmente a gente não ganha esses recursos pra poder manter. O que atrapalha um pouco esse tipo de trabalho nosso, é que a gente não tem aquela ajuda o ano todo. É só pelo festival. E aí, infelizmente, se a gente tivesse uma ajuda por fora, pra que a gente pudesse trabalhar o ano todo, seria muito legal. ... **Nesses três anos a gente se afastou um pouco da comunidade por questão de participar do festival.** Ter aquele recurso e a gente pegou um grupo daqui, a gente conhece um grupo que dança que a gente chegava e pagava 500,00, outro 200,00 outro 300,00, e a comunidade ficou esquecida. A gente achou que nós mesmos nos afastamos da comunidade. Essa é que é a realidade. Mas só que eu não quero mais assim. Eu quero ter a minha comunidade de volta como era antes. Retornar a trazer as crianças. Porque o nosso grupo foi feito pra criança³⁶.*

- Gleucemir (Líder do Garrote Esplendor)

Esse festival é um festival promovido pela Secretaria do Estado de Cultura, no qual vários grupos folclóricos da cidade de Manaus e do interior do estado participam de forma competitiva. No ano de 2015 constam na lista da SEC grupos de Xote, Dança nordestina, Dança regional, Garrotes, Quadrilhas, Boi-bumbá, Cacetinho, Tribos, Cirandas, Dança de rua, Dança internacional e Dança nacional.

Ao ser deslocado para o contexto do festival, o Garrote, assim como outros grupos folclóricos, assume as características do evento, fazendo com que sua dança, canto

³⁶ É interessante notar que o entrevistado se contradiz quando fala que seu grupo nunca pagou outras pessoas pra dançar. Depois ele diz que se afastou da comunidade porque chamava outras pessoas pra participar e a comunidade acabou ficando de lado.

e drama tenham o tom da performance cênica, a ação de se mostrar ao outro. O essencial da espontaneidade já não é mais presente como acontece na comunidade.

Podemos afirmar que o evento é a conversão da festa que historicamente, passou a ser mais controlada, organizada e planejada. Nele o indivíduo vive a magia que o faz distanciar da sua rotina, além de comungar socialmente uma celebração com outras pessoas que partilham dos mesmos interesses festivos ou que comemoram as mesmas coisas.

Como representações sociais, os eventos são imagens que condensam um conjunto de significados: são sistemas de referência que permitem interpretar o que nos acontece e servem para classificar circunstâncias, interpretar a realidade cotidiana, o conhecimento social. Os eventos compostos pela bagagem cultural se expressam por códigos, valores e ideologias que fazem uma interface entre o homem e a sociedade. Representam o resgate do homem festivo, fantasioso, que redescobriu o prazer da celebração e da participação coletiva, substituindo todas as ferramentas, indumentárias do seu dia-a-dia de trabalho pelo prazer, para utilizar esse momento da fantasia e apresentar o que realmente gostaria de ser. O fato relevante é que as pessoas, ao se “produzirem” para ir ao evento, possibilitam a si mesmas o direito à cartase, à liberação e a vivenciar outros papéis (CANTON, 2004, p. 86).

4.1 A participação de grupos de Garrote no festival

Desde o início do Festival em 1957, o Festival Folclórico do Amazonas foi organizado por órgãos públicos que destinam determinada verba para que os grupos folclóricos se preparem para apresentar suas danças. Contudo, esse sistema tem revelado algumas tensões entre governo e grupos, como a demora em estabelecer uma agenda de atividade e o atraso na disponibilização de recursos por parte da SEC – Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Por outro lado, alguns líderes de grupo atrasam na prestação de contas, e a SEC só pode aceitar para o festival do ano seguinte aqueles grupos que estão em dia.

Os recursos financeiros concedidos aos grupos folclóricos pelo poder público são depositados nas contas correntes das associações, estas, repassam aos grupos folclóricos. Os grupos folclóricos prestam contas com recibos e notas fiscais de serviços e notas fiscais e recibos de materiais com suas associações, e as associações prestam contas dos convênios com as secretarias de cultura.

Nos grupos folclóricos, os “donos de brincadeira” ou dirigentes de grupos, são responsáveis pela aplicação destes recursos que inclusive por força dos convênios, devem ser aplicados na produção artística para suas apresentações no Festival Folclórico do Amazonas. Portanto, esses recursos se destinam para a compra de material para a elaboração de

indumentárias e alegorias, assim como são utilizados nas despesas com trabalhos de concepção, confecção e montagem de indumentárias e alegorias (SILVA, 2001, p. 112).

O festival que era pra se em junho, devido à COPA, acabou acontecendo em Setembro. Por que isso? Porque houve uma licitação, e nessa licitação, foi o primeiro ano que houve isso, vários grupos, eles pediram de cada componente, pra licitação, que fosse documentado, entregasse o endereço dos componentes e que todos tivessem CPF. E o quê aconteceu? Como foi um sistema novo para os grupos, os grupos não estavam preparados para isso, nem os brincantes. Houve uma confusão, um desentendimento dos grupos com os brincantes e os diretores que ajudam. Porque eles não dão os seus documentos, principalmente CPF. E o tempo foi passando, foi passando até haver uma conciliação dos coordenadores, dos brincantes, dos pais dos brincantes para ceder. E o tempo foi passando. E ainda tem uma pendência de alguns, porque de tanto a gente preencher ficha à mão, à punho, deu alguns problemas, às vezes faltava algum número e tinha um prazo. E a SEC estendeu alguns prazos e o tempo foi passando. Pra gente poder prestar conta, que foi no valor de 30 mil reais para cada grupo que passou pela licitação. Então nós recebemos 27 mil reais, então você fica impedido de prestar conta num valor a menos do que saiu no Diário Oficial. E semana passada (em abril de 2015) nós assinamos um acordo de prorrogação da prestação de conta disso aí que eles pediram. E para eles repassarem os três mil que faltava. Isso leva um tempo. A programação (com a data do festival de 2015) está lá, mas vai demorar mais um pouco. Vai ter um tempo ainda até maio, até todo mundo prestar conta. E depois que a SEC entrar com o pedido da licitação, mas um grupos ó pode participar da licitação se tiver com tudo OK. Tem que haver um calendário, um planejamento. Mas devido a isso, não vai ser possível acontecer na data. Se a SEC colocasse pra nós na primeira quinzena desse mês, passando o restante do recurso para que nós trabalhássemos em cima da prestação de contas aí sim. Além disso tem um tempo da SEC entre a prestação de contas, fazer o levantamento se está tudo correto dos grupos. Com toda estrutura do planejamento da SEC, daria tempo de fazer até o final de maio.

-Viola (líder do Garrote Tira-Fama)

Além disso, os líderes acreditam que a verba é muito limitada e que deveria haver um espaço para os grupos desenvolverem seus materiais, como acontece com algumas escolas de samba da cidade. A sensação diante da fala de um dos líderes (SOUZA, 2015), é que os grupos desejam receber o mesmo reconhecimento que as escolas de samba alcançaram perante o governo do estado.

Também foi falado sobre os endividamentos que alguns grupos passam. Como a verba não é disponibilizada em tempo hábil, os líderes acabam por iniciar a compra de materiais com recursos próprios, fazendo com que essa seja uma prática onerosa para as famílias envolvidas. Tudo pelo “apego” à brincadeira.

Na prática, a verba recebida também pode servir para financiar outras atividades como para remunerar coreógrafos e dançarinos para “encher” a arena, caso o

número de brincantes não atenda aos critérios do festival. Também há grupos que pagam cachê para músicos profissionais tocarem no dia da apresentação (SILVA, 2011).

(...) São mais ou menos umas dez pessoas trabalhando nessa coordenação de arena, fora os artistas que a gente contrata né. Apesar de eu fazer uma parte aqui, eu trabalho mais nas roupas de item, e mais alguma coisa a mais que a gente faz aqui. Mas a maioria, a gente tenta pegar pessoas de fora, que o nosso objetivo é esse, não só a questão do trabalho aqui, mas também empregar os vizinhos, o povo daqui que sabe costurar alguma coisa. Então a gente já pega esse recurso e já ajuda também, já é uma maneira de ajudar nossa comunidade.

- Gleucemir (Líder do Garrote Esplendor)

Para alguns líderes remunerar pessoas da comunidade é um ato de responsabilidade comunitária, uma forma de ajudar as pessoas próximas, ajudar os vizinhos. Dessa forma, valorizar as habilidades artesanais dessas pessoas contribui para que elas se sintam, cada vez mais, parte do grupo folclórico. Contudo, para outros líderes, há grupos que pagam outras pessoas de fora para sair na brincadeira, e o líder do Garrote Estrelinha opina da seguinte forma:

(...) porque se fosse meramente um grupo onde eu fosse buscar gente de outra dança, pegar de outra dança, ou então pegar alguém pra brincar no boi, não ia existir. Porque o fundamento é ter essa aceitação e ter a participação que é... Eu acho que não te agrada nada tu chegar pra um juiz de futebol e dizer: Olha, eu quero ser campeão, eu vou te pagar aqui um valor X. Ele vai arrumar de todo jeito pro teu time ganhar. No nosso caso não. O boi pra nós, no caso o Estrelinha, não é isso. Não é a gente pagar pra outra pessoa brincar no boi.

- Chiquinho (Líder do Garrote Estrelinha)

Esse leque de “ilegalidades” é motivo para trocas de acusações entre os líderes de Garrotes bem como para argumentar em favor do seu boi. Mostra como esse sistema de celebrar a cultura no festival está permeado de tensões que colocam em discussão o verdadeiro sentido da festa.

Por outro lado, é possível perceber que há cumplicidade entre os membros de cada grupo de garrote, pois de alguma forma eles se ajudam fazendo trocas de informações, materiais e pessoas. Se faltam indumentárias num grupo para uma determinada parte da apresentação, outro grupo as empresta. Tudo acontece nos bastidores, pois na arena eles são competidores.

No geral a mobilização para iniciar as atividades de ensaios e organização financeira começa logo depois do período do Carnaval. A SEC solicita uma reunião com os

dirigentes de grupos para afinar assuntos como agenda e distribuição de recursos. A partir de então cada grupo inicia os preparativos.

Contudo, no ano de 2014, houve uma situação atípica para o Festival. Tradicionalmente celebrado no mês de julho, neste ano ele foi adiado para o mês de setembro em virtude da Copa do mundo de Futebol. Manaus sediou alguns jogos e por isso, o poder público deu preferências administrativas para esse evento internacional inédito na cidade. O fato causou descontentamento entre os brincantes e maior exigência junto à SEC para que no ano de 2015 o calendário tradicional fosse retomado.

Com relação à estrutura do festival, há muitas semelhanças com o Festival de Parintins, como a proposição de itens para serem avaliadas pelos jurados. Viola, líder do Garrote Tira-Fama contou-nos sobre eles: Apresentador, Marujada ou Batucada, Porta-Estandarte, Tribos, Rainha do Folclore, Amo do Boi, Sinhazinha, Vaqueirada, Pajé e Cunhã-Poranga.

Ao ser perguntado com quanto tempo os brincantes ensaiam antes do Festival, tive duas respostas. Na primeira conversa em abril de 2015, o líder do Garrote Tira-Fama contou-nos que “até com uma semana ou duas”, eles conseguem mobilizar as pessoas com muitos ensaios. No segundo encontro o líder falou-nos que “os ensaios sempre começam dois meses antes” do festival. Isso mostra como a rotina dos ensaios e dos preparativos podem variar de acordo com vários fatores como o calendário dos eventos e a disponibilidade dos integrantes participarem. Neste Garrote, a rotina de ensaios é facilitada pela parceria com a Escola Estadual Professora Ondina de Paula Ribeiro.

Além do Garrote Tira-Fama, o líder do garrote Esplendor, Gleucemir Farias de Souza também contou-nos sobre a participação de seu grupo no Festival, que apesar de recente, já foi campeão:

(...) A gente participou de muitos festivais, de muitos arraiais. Até que em 2010, a gente entrou no Festival Folclórico do Amazonas, participando, ajudando outros grupos. Mas está com três anos que a gente participa como Garrote Esplendor. Contando a nossa história, contando a história da nossa comunidade do bairro Jorge Teixeira, levando os nossos jovens. O primeiro ano a gente foi campeão, já no segundo a gente ficou em quarto. E esse ano, também por questões financeiras, a gente ficou prejudicado, mas a gente participou assim mesmo. Com garra! A nossa comunidade abraçou

essa ideia e a gente foi lá, e a gente conseguiu uma boa colocação que permite de no próximo ano, a gente marcar presença de novo no Festival.

O trecho da entrevista mostra que há um sentimento de positividade para o grupo, que iniciou a brincadeira no contexto da comunidade. Estar no Festival é motivo de honra para esses brincantes, que apesar das dificuldades financeiras se organizam para estarem presentes. Contudo, ganhar é ainda mais importante, pois dependendo da colocação, o grupo pode participar do ano seguinte ou não, por isso, o líder faz questão de contar sobre a colocação do grupo.

Dada à importância do Festival, podemos inferir que a prática do Garrote, desses grupos, existe em função da arena. Todos eles passaram pelo processo da brincadeira comunitária, mas de alguma forma, almejam participar do principal evento da cidade. Depois de participar, vem o desejo de ganhar ou de estar entre os primeiros colocados.

Muitas tensões entre associações e líderes de grupos afetam até mesmo Garrotes com extensa tradição no Festival. Foi o que aconteceu com o Garrote Corre-Fama:

*(...) eu sou Waldeci Silva, moro em Manaus, sou manauara, amazonense da gema. Moro no bairro do Coroado à 43 anos. Presido o grupo folclórico de nome Garrote Corre-Fama à 43 anos. O garrote participou ininterrupto durante 43 anos do Festival Folclórico do Amazonas E foi fundado no ano de 1972 na comunidade Pedro Macêdo, hoje o bairro Nossa Senhora das Graças. Em 75 o Garrote Corre-Fama foi comprado pela família dos irmãos Silva: Eu, Waldeci Silva, Sebastião Silva, Raimundo Silva e Wilkens Silva. Esse Garrote foi comprado pela nossa família e faz parte da comunidade do Coroado até hoje, sempre trabalhando com crianças na faixa etária de 5 a 17 anos, com crianças e adolescentes. E trabalhamos com Garrote. **Hoje o Corre-Fama se encontra afastado do Festival por dois anos, por problemas, não estruturais, mas por problemas de ordem administrativa por parte de associações folclóricas** – Waldeci (líder do garrote Corre-Fama)*

Com uma tradição de participação no festival o Garrote Corre-Fama³⁷ agregou uma estrutura grande de materiais e de pessoas habilidosas com diversas atividades envolvendo a brincadeira. Com o afastamento do festival, muitos materiais foram

³⁷ No caso do Garrote Corre-Fama, consideramos importante mostrar como apesar do Festival, a brincadeira continua acontecendo no pequeno terreiro próximo à casa do dono da brincadeira, no caso, Waldeci.

vendidos para outros Garrotes e os brincantes também passaram a fazer pequenos trabalhos em outros grupos.

4.2 As associações

Diante de tantos grupos folclóricos a rivalidade entre eles é inevitável. Ao ter o primeiro contato com dirigentes de alguns grupos foi fácil perceber como cada um fala de seu grupo com elogios e contando vantagens sobre suas conquistas nos festivais anteriores. Embora mostrasse interesse no processo do trabalho de cada grupo e não na festa em si de nada adiantava, pois o que mais orgulha esses brincantes são as notas e as glórias alcançadas no festival maior.

Toda essa “auto-descrição” vinha sempre acompanhada de muito respeito pelos outros dirigentes de grupos por causa de um coleguismo presente nos anos de festivais. Há um misto de rivalidade e solidariedade entre eles que se percebe por exemplo na forma como emprestam materiais e instrumentos musicais ou quando um integrante ajuda de alguma forma outro grupo. Em vários momentos fui até encarregada de mandar recados saudosos - *Se você encontrar o Chiquinho fala pra ele que ele que eu mandei um abraço!* Ou ainda – *Aquele cara tem um trabalho muito lindo. Ele é muito esforçado!* Esse relato mostra como a rivalidade está presente sem deixar escapar a simpatia e a identificação com aqueles que perseveraram nas mesmas atividades, ou como às vezes mencionam, na mesma missão.

Além desses conflitos entre grupos também podemos refletir sobre o que acontece internamente. Já citei antes sobre o dono da brincadeira o que já revela a presença de uma autoridade, que por sua vez tem o apoio de um vice-diretor e mais recentemente comissões que são divididas de acordo com as tarefas a serem executadas no grupo, como confecção de figurino, montagem de ferragem das alegorias ou ainda na produção musical.

Segundo relatos colhidos por Silva (2011) alguns membros mais antigos olham com estranheza as novas distribuições de tarefas, pois agora é preciso contratar profissionais especializados em algumas áreas como figurinistas para desenhar

figurinos, cenógrafos e músicos, e antigamente os próprios brincantes confeccionavam o todo necessário.

Ao consultar outros trabalhos bibliográficos percebe-se que é recorrente citar os trâmites burocráticos que atravessam os bastidores da festa e como os conflitos dele derivados são muitos. No trabalho de campo realizado para esta pesquisa verificamos alguns problemas enfrentados por grupos menores. Não só da ordem financeira, mas também com relação à agenda e ao acesso.

Desde 1957 o Festival sedia o principal encontro dos grupos folclóricos da cidade de Manaus que recebem uma verba para a produção de suas apresentações. Atualmente, a SEC disponibiliza esse dinheiro para as associações (AGFAM, AGFM, LIGFM, AMBM) que repassam para os dirigentes de grupos. Os valores a serem recebidos são distribuídos de acordo com a associação a qual o grupo se filia, a categoria na qual o grupo se encontra e ao tipo de manifestação.

Muitos integrantes de grupos afirmam que há atrasos com o repasse de verbas e isso atrasa a compra de materiais e confecção de figurinos e alegorias, o que leva a outro problema, a compra de materiais em lojas de tecido antecipadamente e sem pagamento, do jeito popularmente conhecido como fiado.

Segundo Silva (2011, p. 111) há um acordo de cavalheiros em que os lojistas aceitam vender os produtos sob a promessa da liberação de verba pela SEC para os grupos folclóricos. Além desses, problemas com o calendário das atividades também são citados pela imprensa local³⁸, como no caso do ano de 2014 em que o Festival foi realizado no mês de agosto e setembro por causa da Copa Mundial de Futebol, e tradicionalmente deveria acontecer em junho ou julho.

Além do aporte da SEC e das associações folclóricas, há outras alternativas de captação de recursos adotadas pelos grupos como meio de garantir que todos os compromissos financeiros sejam sanados, visto que o dinheiro repassado nem sempre é suficiente para cobrir os gastos. Desde a origem dos primeiros grupos folclóricos o suporte financeiro sempre foi questão prioritária a ser discutida pelos dirigentes fazendo-os pensar em estratégias variadas para angariar recursos. Em cada grupo há o chamado “dono da brincadeira” que busca simpatizantes residentes

³⁸ Dados retirados do Jornal A Crítica de 4 de julho e 20 de agosto de 2014.

no bairro ou mediações do local onde a brincadeira é sediada, composto de comerciantes, empresários, funcionários públicos e políticos.

...Dentre as estratégias podemos ressaltar o título de “Padrinho ou Madrinha da brincadeira”, título carregado de simbolismo que pressupõe prestígio a esses dentro do grupo; em algumas situações, estabelecem valores a serem cobrados por apresentações; circulam o “Livro de Ouro”, ter a assinatura neste livro é, também, um pressuposto de prestígio, pois é preciso pagar para assinar; assim como festas com rifas e bingos que somada às demais, respondem por provimentos financeiros para custear a brincadeira, ou seja, confecção de indumentárias, aquisição de instrumentos musicais, pagamento de músicos, confecção de alegorias e adereços (SILVA, 2011, p. 65).

Cada associação têm um determinado regulamento interno, número de associados, taxas administrativas e contribuições específicas. Nelas, os grupos folclóricos são classificados em categorias, sendo o nível máximo a *super categoria*, nível intermediário a *categoria especial* e em última instância a *categoria A*. Dentre os grupos folclóricos que as associações abrigam estão: Bois-Bumbás, garrotes, quadrilhas, danças nordestinas, tribos, cacetinhos, cirandas, danças regionais e xotes. Vale ressaltar que os grupos que mais recebem verba na super categoria são os Bumbás, que, em se tratando de Manaus, são três: Brilhante, Corre-Campo e Garanhão.

Também há outra categoria entre os grupos que é o Regional e o Tradicional. Essa divisão se refere ao jeito como o grupo pratica e apresenta sua performance. A categoria tradicional inclui brincantes que buscam manter uma essência de tradições na forma como dançam, cantam e se vestem. As marcações dos passos são mais simples e não valoriza o uso de alegorias extravagantes e efeitos espetaculosos. Nos últimos anos esta categoria representa uma parcela muito pequena de grupos pois a grande maioria tende a seguir o padrão regional a qual se aproxima do visto em Parintins, com uma prática assumidamente performática. É comum o uso de instrumentos eletrônicos e a dedicação em cumprir os itens obrigatórios dos grandes festivais, como a presença dos personagens centrais, uso de alegorias, figurinos mais detalhados e banda musical compondo a marujada ou batucada.

4.3 Formas de ingresso no Festival

Este festival é promovido pela a SEC, que destina uma verba para as associações dividirem o dinheiro entre os grupos selecionados. A seleção é feita por meio de edital no qual os grupos interessados se inscrevem através de um projeto escrito. Durante a pesquisa consultamos uma lista de grupos para saber quantos grupos estavam ativos no ano de 2015, e encontramos sete grupos de Garrote³⁹:

Porém, esta forma de ingresso no festival seleciona apenas os grupos que tem certo domínio na elaboração de projeto escrito ou que podem pagar para alguém produzir esse material. Aqueles grupos de periferia, que muitas vezes tem brincantes que não dominam os códigos escolares de alfabetização, ou seja, que não completaram a escolarização básica, não tem a mesma chance que os outros grupos.

De certa forma, essa seleção já mostra restrições de participação, pois nem todos os que têm ligação com a brincadeira, tem liberdade de acessar a festa de arena. Assim, resta a esses grupos de fora da lista a brincadeira em torno da própria comunidade, nos arraiais de escolas e igrejas do próprio bairro.

Ao visitar o acervo da SEC li os projetos e percebi certa precariedade no material, com informações superficiais e sem critério padronizado de formatação. Em conversa com um funcionário foi relatado a origem dos grupos, advindos de bairros mais periféricos, mostrando-me como seus integrantes são pessoas de baixa renda. Não seria difícil que alguns desses contratassem *lan houses* ou pessoas quaisquer para escreverem esses projetos. Além disso, a forma como os projetos são escritos mostra semelhanças com trabalhos escolares de ensino fundamental, com letras coloridas e imagens montadas.

³⁹ Associação Folclórica Garrote Majestoso, Garrote Esplendor, Garrote Estrelinha, Garrote Renascer, Garrote Filho do Campo, Garrote Tira-Fama, Garrote Tradicional Tinideirinha.

Figura 26: Projetos dos grupos folclóricos inscritos no Festival



Fonte: registro da pesquisa

Essa documentação também é arquivada pela SEC para outros fins. Há um grupo de funcionários empenhados no processo junto ao IPHAM - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para que a manifestação do boi-bumbá seja considerada patrimônio Imaterial nacional.

O processo é longo e consiste numa catalogação de uma série de documentos que objetivam o Mapeamento, Documentação, Apoio e Fomento do patrimônio⁴⁰. Durante a pesquisa, o entrevistado Pedro Andes (historiador da SEC) mostrou-nos alguns textos desenvolvidos pela SEC para fazer parte deste processo, que até o momento estava em andamento.

⁴⁰ Informações colidas no próprio endereço *on line* do IPHAM - <http://portal.iphan.gov.br/>

O processo iniciou em 2011 pela gerência do IPHAM Amazonas⁴¹. Depois de cinco anos, o processo encontra-se em andamento de registro com o título “Cultura do Boi-bumbá de Parintins”. Por mais que o título enfoque o Boi de Parintins, todas as práticas que envolvem o boi-bumbá no Amazonas também são contempladas, pois na concepção do professor e do historiador, não há uma separação entre Bumbá e Garrote, para eles “boi é boi”.

Com o processo para o Boi-bumbá ser considerado patrimônio imaterial nacional, oito cidades foram escolhidas para serem estudadas: Itacoatiara, Itapiranga, Manaus, Nova Olinda do Norte, Maués, Boa Vista do Ramos, Barreirinha e Parintins. Em cada uma delas há um festival folclórico que tem o boi-bumbá como elemento central.

4.4 Lugares, tipos de festivais e arraiais

O principal festival folclórico da cidade é o evento no qual os grupos folclóricos mais almejam participar, pois nele, é possível mostrar o trabalho realizado com danças e com a comunidade no qual o grupo se insere.

De certa forma, a participação no festival dá visibilidade e reconhecimento necessários para que eles sejam cada vez mais conhecidos, pois quanto mais conhecido o grupo, maiores são as chances de eles serem convidados a participar de outras apresentações. Mas também importa que eles sejam conhecidos e lembrados pelas autoridades públicas.

Os grupos que participam do deste tipo de festa na arena tem uma rotina que se difere da festa comunitária e exige uma série de outros arranjos para que consigam fazer suas apresentações. Tem a preocupação de focar suas atividades para a configuração do evento, que tem em sua essência o caráter competitivo, com a disputa entre grupos de acordo com categorias preestabelecidas.

Nesse sentido, a preparação para o festival acaba sendo regida pelo desejo de ser o melhor dentre os demais, de ter mais pontuações ou de agregar no seu histórico de participação do festival, mais vitórias do que o outro grupo.

⁴¹ Informação encontrada em matéria do portal G1. <http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2012/08/iphan-estuda-incluir-boi-bumba-do-am-ao-patrimonio-cultural-brasileiro.html>

Além de se apresentarem no festival maior, os grupos folclóricos de Manaus também se apresentam em outros pontos e eventos da cidade como arraiais de igrejas, escolas, ruas e pequenos festivais de bairro. Em geral não recebem pagamento por essas apresentações e negociam a merenda dos brincantes e o transporte. Esse deslocamento para o lugar da festa representa um importante acontecimento de impacto na cidade.

Quando Manaus era menor geograficamente era mais fácil os moradores da cidade verem os brincantes pelas ruas pois faziam esse trajeto até a festa a pé. Ao ouvirem os batuques nas ruas podia-se observar o desfile ou sair à calçada e dançar junto, além disso podia-se ver diferentes grupos permitindo uma percepção do todo folclórico na cidade. A festa não era o ponto final de um trajeto, mas o trajeto trazia consigo a animação da festa para os moradores e brincantes.

Com o aumento da cidade o trajeto foi se esticando e obrigando os brincantes a se deslocarem de ônibus e agora já não é mais comum ver brincadeiras desfilando pelas ruas, quase nem se percebe que os grupos estão circulando na cidade, a não ser se observar os ônibus fretados com gente fantasiada e cantando alegremente seus hinos.

Figura 27: Faixada do CCPA



Fonte: registro da pesquisa

Contudo, o principal lugar que define a atuação do boi de Garrote num evento é o Centro cultural povos da Amazônia - CCPA. Este complexo construído pelo Governo do Estado do Amazonas e sob a administração da Secretaria de Cultura do Estado – SEC abriga uma grande arena com capacidade para 35 mil pessoas, museu, bibliotecas e salas de exposições que recebem tanto turistas como excursão de alunos de escolas e moradores para visitação durante todo o ano. Apresenta uma arquitetura moderna com traços fortes do regionalismo deste povo combinando paredes de vidro e ferro com ocas de palha.

Para muitos dos entrevistados⁴² a criação do CCPA é contraditória. É um lugar que assume uma importante valorização da história das festas folclóricas da cidade. Contudo é um lugar sem atividade na maior parte do ano, pois não há eventos que sejam proporcionais às grandes dimensões deste espaço.

⁴² Em conversa com Sérgio Ivan Gil Braga, professor do departamento de antropologia da Universidade Federal do Amazonas, ele contou-me sobre as polêmicas que envolveram a construção dessa arena.

Figura 28: Arena onde acontece o Festival Folclórico do Amazonas



Fonte: registro da pesquisa

Os próprios brincantes afirmam que as apresentações do Garrote ficam prejudicadas pela disposição do espaço. A arena construída em formato elíptico é muito extensa, sendo maior que o Bumbódromo de Parintins. Os grupos não têm brincantes o suficiente para encher a arena e criam estratégias para não aparentar certa pobreza nas apresentações colocando fantasias maiores e alegorias.

Os administradores do evento, para tentar diminuir os espaços vazios da arena, colocam algumas barracas em volta da arena. Porém isso gera obstrução da visão do público que vai assistir as apresentações das arquibancadas. A inadequação da brincadeira comunitária que vai pra uma arena tão grande reflete os vários problemas resultantes da institucionalização da festa popular.

A necessidade de pensar políticas públicas que contribuam para a permanência do boi-bumbá de Garrote também se refere a uma tendência de a cultura popular ser

apropriada pelo mercado do turismo e do entretenimento nas esferas pública e privada. Wilson Nogueira em seu livro *Festas Amazônicas – boi-bumbá, ciranda e sairé* descreve os caminhos percorridos por essas três festividades e como a economia em torno desses eventos se mostra relevante em todo o Estado do Amazonas.

O mercado em torno dessas festas alcança dimensões cada vez mais complexas quando se observa o que acontece fora das arenas das apresentações. O turista que vai ao evento paga por ele, pela hospedagem, pelo *souvenir*, pela sua alimentação e assim movimenta toda uma cadeia de produtos e serviços pelos quais as grandes empresas e órgãos públicos estão atentos pelos benefícios advindos dessa cultura popular.

Há uma série de fatores que contribui para que a produção simbólica comunitária ingresse no mercado. Todos, no entanto, caminham na mesma direção: a especialização para um determinado segmento. No caso das festas populares que estudamos, o segmento é o turismo, lazer e entretenimento, primeiramente na forma de temporadas por intermédio dos festivais. Isso exige dos promotores a criação de uma estrutura organizacional para fomentar atrações capazes de ocupar o tempo livre dos consumidores e, por consequência, despertar o interesse dos patrocinadores, do poder público e da iniciativa privada. Esses, por sua vez, procuram recompensas financeiras ou institucionais no cultivo e veiculação de uma imagem limpa ou politicamente correta no ambiente social de consumidores. Os meios de comunicação modernos – jornais, revistas, rádios, TVs e Internet – formam a rede pela qual as festas vão circular em quantidade, qualidade e velocidade para atingir um infinito número de pessoas. (NOGUEIRA, 2008, p. 189)

A mercantilização de diferentes as atividades populares comunitárias no Amazonas tem crescido e alimentado a indústria do turismo. Por isso chamamos atenção também para um processo que acontece com esses grupos folclóricos que é a espetacularização da sua prática.

A “espetacularização” é um processo multidimensional. Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que a produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição. A metáfora básica do olhar (‘ver o evento’ e não participar dele, a não ser apenas como *voyeur*, o espectador que não se expõe nem se entrega) aponta para uma atitude de distância, de não envolvimento. Ver a brincadeira espetacularizada é, a um só tempo, consumi-la e defender-se dela, para que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor. E, na medida em que essa influência de fato não sucede, o

espetáculo fica esvaziado do seu poder maior, que seria o de irromper no horizonte existencial do sujeito que se expõe ao seu campo expressivo e então transformar o sentido de sua existência (CARVALHO, 2010, p. 48).

Ao mesmo tempo em que “mostra ao mundo” a existência de uma prática, o evento de danças folclóricas gera um quadro de distanciamento entre aqueles que veem e produzem o espetáculo, pois o envolvimento necessário para que esta brincadeira aconteça (porque esta é sua natureza) não acontece. Antes, os espectadores ficam numa posição de receptores passivos, ao ver a cultura desse outro, pronta para ser digerida porque é feita para agradar esse sujeito. A experiência é substituída pela vivência, pois para participar da brincadeira de Garrote, na sua essência, é preciso o envolvimento que só a vida comunitária é capaz de estabelecer. Esse processo de espetacularização do Garrote também afeta fortemente um elemento importante na cultura do manauara, a dança. Para compreender onde ela se situa, precisamos contextualizá-la a partir da chegada do curso superior em dança, o primeiro da região norte do Brasil.

4.5 O regionalismo na dança em Manaus

Manaus faz parte de um roteiro turístico internacional que atrai turistas para conhecer a selva amazônica e para visitar a própria cidade, que, ao mesmo tempo demarcada pela urbanização acelerada, carrega traços arquitetônicos da *Belle époque*, período áureo da época da extração da borracha. Os atrativos de sua geografia natural se combinam com os grandes festivais de ópera, jazz e os outros eventos artísticos promovidos pela prefeitura e pelo estado. Contudo, em se tratando de atrativos regionais, um “produto local” se destaca como alvo da curiosidade dos turistas. É a manifestação do boi-bumbá, sua dança e a festa que o cerca.

A festa do Boi-bumbá, muito praticada em eventos comemorativos ou mesmo em fins de semana quaisquer, atrai muitos brincantes dentre eles, moradores e turistas. Mas também abriga uma série atividades que demandam trabalhadores com diferentes habilidades no próprio fomento da festa. Podem-se encontrar cantores, dançarinos, músicos, guias turísticos, vendedores ambulantes, zeladores, operadores de som e luz, motoristas, taxistas, associados de grupos folclóricos e

outros que trabalham no funcionamento do Boi em si. Além destes, outros mais como gestores culturais, administradores, contadores, advogados, empresas de marketing e publicidade atuam no planejamento e nos bastidores do Boi.

Muitas dessas atividades às vezes envolvem até famílias inteiras, como no caso dos artesãos que confeccionam peças de vestuário e alegorias para a apresentação dos bois. Silva (2011) em seu livro *Festa dá trabalho! As múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus*, descreve a rotina de trabalhadores nos bastidores do Festival Folclórico do Amazonas. Revela como festa e trabalho caminham de forma entrelaçada na vida das pessoas envolvidas na festa, bem como os afetos, as rivalidades e a fé.

4.6 O curso superior de Dança da UEA

Diante de um cenário no qual as produções artísticas cresciam nos levam a questionar a criação de um curso superior de dança na capital amazonense numa universidade pública, observando que não havia nenhum outro curso desta natureza em todo o norte do país.

Tantas possibilidades de trabalho demandam profissionais capacitados e uma formação específica. Nesse contexto, no ano de 2001 o então Governador Eduardo Braga inaugurou, em sua gestão, a Universidade do Estado do Amazonas - UEA, com a intenção de criar a maior universidade multicampi do Brasil, pois atenderia aos longínquos municípios do interior através de EAD – Educação à Distância. Nesse cenário surge a Escola Superior de Artes e Turismo com os cursos de bacharelado e licenciatura em música e dança e o curso de turismo.

Muitos desses alunos da Escola Superior de Artes e Turismo seguiriam sua vida profissional nos Corpos Artísticos do Amazonas, como Amazonas Band, Amazonas Filarmônica, Balé Folclórico, Corpo de Dança do Amazonas, Coral do Amazonas, Orquestra de Câmara do Amazonas, Orquestra de Violões do Amazonas. Outros ainda escolheriam outras instituições como escolas, clubes ONGs e outros, trabalhariam dentro do universo folclórico, como no caso dos profissionais formados em música e dança.

O curso superior em dança também chega à cidade em 2001, juntamente com a criação da UEA, diante deste cenário de possibilidades profissionais. Na época, havia muitas academias de dança e o Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, que oferecia cursos de música e dança para crianças e jovens sem custo. Não havia um curso técnico que direcionasse a abertura de um curso superior, do ponto de vista de uma continuidade de formação artística em dança.

O curso de Dança da UEA passou por diversas formatações no seu início, e seu quadro de professores, em sua maioria, vinham da graduação em Educação Física. Os outros vinham das Artes, da Engenharia, da Medicina, da Administração, Psicologia, Jornalismo, Música, Fisioterapia, Filosofia. Um quadro de professores, assim por dizer, interdisciplinar.

Com diferentes linhas de trabalhos, os professores começaram a formar pequenos grupos de interesse que culminaram em projetos de extensão, pesquisa⁴³ e discussão. Inaugurou-se assim, uma abertura, nos seus quinze anos de funcionamento, para a atuação de novos profissionais das artes, fossem para o contexto das danças folclóricas, para as academias, escolas, projetos avulsos e grupos independentes.

A ênfase no processo de inserção deste curso na cidade de Manaus se torna relevante, pois representou um marco importante para o cenário da dança local. A formação variada de professores e a presença de alunos das mais diferentes modalidades de dança revelaram quão diversificadas eram (e são) as frentes de atuação da dança local. Sem um curso de formação como referência, cada profissional de dança procurava cursos avulsos ou viajava para outros estados para se capacitarem⁴⁴.

O curso permitiu que pessoas que já trabalhavam com dança se aproximassem, e esse encontro possibilitou novas formas desses profissionais repensarem suas práticas e a própria prática de dança desenvolvida na cidade. Dentre as questões mais urgentes que apareciam nos encontros de profissionais, logo após a implantação do curso, era a criação de uma associação que representasse a classe.

⁴³ Como o Projeto de Pesquisa Manaus... Que intentava fazer um primeiro mapeamento da história da dança em Manaus através de fontes jornalísticas. No subprojeto Manaus e a Memória da dança na década de 60, foram encontradas várias fontes sobre a dança em contexto de entretenimento.

⁴⁴ Notas de aula no curso de graduação em dança. Fala pronunciada pela professora Carmem Arce.

Apesar dos vários desafios que apareciam para os envolvidos profissionalmente com a dança em Manaus, uma questão me inquietava ainda como aluna da graduação em dança: a produção de dança local. O que os bailarinos, coreógrafos, dirigentes de grupos, escritores, professores, alunos, academias de dança e companhias apresentavam para o público manauara como trabalho de dança em si, como “produto” final de suas criações em dança?

Essa indagação era pertinente, pois em contato com diversas produções de dança cênica, era perceptível a presença de uma dança demarcada pelo forte regionalismo e valorização de temas e narrativas que contassem aspectos da natureza, do caboclo ribeirinho, do transporte por canoas, pela ancestralidade indígena dentre outras temáticas aproximadas. Havia certa preferência em dançar esses temas, e essa ainda é uma prática existente na cidade.

A valorização dos temas regionais na produção de dança local pode ser vista na produção de dança cênica⁴⁵ na cidade de Manaus. A Secretaria do Estado de Cultura⁴⁶ abriga vários corpos artísticos, sendo dois voltados para a dança, o Balé folclórico que realiza produções no âmbito da criação de danças regionais e o CDA – Corpo de Dança do Amazonas.

Considerando a trajetória deste último, encontramos desde sua origem, em 1998, uma intenção de seus fundadores em criar um grupo de dança que retratasse o “jeito de ser dos amazonenses”, que criasse trabalhos que exaltassem aspectos da cultura local. Em sua dissertação de mestrado, Getúlio Lima (2013) descreve a trajetória deste corpo artístico do estado, e o pensamento que regia as ações do primeiro diretor, Joffre Santos ao apresentar seu primeiro trabalho, *Xamã* de 1998:

Em entrevista para a jornalista Leyla Leong, Joffre Santos, ao ser questionado sobre o trabalho que estava sendo desenvolvido no CDA, disse “que esse trabalho está abrindo caminho para uma nova geração de bailarinos. **Estamos tentando preservar o “jeito de ser” dos amazonenses, seu gestual, para criar um estilo nosso**” (...) **Diante do exposto, percebemos a preocupação desta direção em preservar, estimular e proporcionar um desenvolvimento das temáticas relacionadas ao homem amazônico, visando resgatar as raízes e**

⁴⁵ O termo dança cênica se refere às modalidades de dança voltadas para as artes cênicas, que tem na sua base estrutural as técnicas clássica, moderna e contemporânea.

⁴⁶ Ao recorrermos à Secretaria municipal de cultura, Manauscult, não encontramos ações específicas na área da dança descritas na sua página oficial na internet: <http://manauscult.manaus.am.gov.br/acoes/>

influências amazônicas nas obras propostas (...) (LIMA, 2013, p. 88, grifo nosso).

Figura 29: Sagração da Primavera encenada pelo Corpo de Dança do Amazonas



Fonte: Página oficial do CDA no Facebook

E essa intenção de retratar temas amazônicos nos trabalhos de dança do CDA permaneceu nas gestões e nas produções seguintes, como por exemplo, nas obras *Puracy* (1999) e *Floresta do Amazonas* (2002) de Joffre Santos, *Armas da tribo* (2002) de Robson Tadeu, *Grito Verde* (2004) de Ivonice Satie dentre outras. As remontagens de obras mais conhecidas de dança também recebem um tom regional no figurino, no cenário e ambientação indígena, como no caso da obra *Sagração da Primavera*⁴⁷, que foi rerepresentada neste ano (2016) no Teatro Amazonas⁴⁸.

⁴⁷ Música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky, e montada originalmente pelo Ballet Russes de Diaghlev, em 1913 em Paris.

⁴⁸ Na página do facebook do CDA, um post de divulgação da apresentação descreve a obra original e comenta sobre a releitura imersa na cultura indígena: (...) *Os coreógrafos Adriana Goes e André Duarte tiram a obra do seu contexto inicial e fazem uma releitura imersa na cultura indígena: a sagração se passa no Ritual da Moça Nova, cultura característica da tribo Tikuna, onde a jovem índia ao menstruar pela primeira vez é retirada do convívio social e no período de reclusão a menina moça, worecû, dedica-se a trabalhos manuais intimamente ligados às mulheres. Worecû passa por rituais onde arrancam-lhe os cabelos e amarram seus membros, afim de simbolizar a*

A preocupação em produzir um repertório que dê visibilidade à cultura local não é exclusiva dos grupos e companhias de dança de Manaus. Rio de Janeiro e São Paulo no início do século XX, também experimentaram o desejo por uma linguagem de dança que retratasse uma “brasilidade”. Personagens como Eros Volúcia, Mercedes Batista e Felicitas Barreto foram dançarinas que a partir de uma formação em dança acadêmica, buscaram na cultura popular brasileira uma dança diferente de sua época.

Aproveitando o Júbilo e efervescência da década de 1940, surgiu o primeiro conjunto de balé folclórico brasileiro, criado pela bailarina Felicitas Barreto. No ano de 1946 estréia no Teatro João Caetano. As coreografias, de sua autoria, causaram mal-estar nos terrenos do clássico. Felicitas dançava em torso nu lendas brasileiras, cercada de índios e de negros. Apesar de sua base clássica e do estímulo de Pavlova e Olenewa, ela abandonou o Municipal para se dedicar a temas populares e nacionais, como Yemanjá, Tabu, Macumba, Zumbi, e tantos outros ... (VICENZIA, 1997, p. 19).

No final do século XIX e início do século XX, São Paulo e Rio de Janeiro recebiam suas primeiras escolas de balé e a população estava habituada a assistir espetáculos e obras famosas na Europa e Estados Unidos como os principais balés de repertório e as recentes obras das companhias russas (VICENZIA 1997). Nesse contexto, algumas bailarinas brasileiras, como as citadas anteriormente, questionaram esse fazer da dança em prol de uma identidade nacional.

Vale lembrar que as artes plásticas e a literatura brasileira também passaram por esse movimento parecido. A Semana de Arte Moderna acontecida no ano de 1922 foi um marco na história da literatura e arte brasileira, pois aconteceu justamente para questionar o modelo eurocêntrico de produção de obras artísticas e literárias.

Deu-se início ao termo antropofagia, que na verdade se referia ao ato de engolir a cultura exterior e usar a cultura interior no lugar. Havia uma prevalência de um academicismo nas produções artísticas aprendido nas tradicionais escolas europeias. Um dos objetivos deste movimento Modernista era difundir a cultura

morte do corpo infantil e nascimento do corpo adulto, os índios são responsáveis pela confecção do local de reclusão e de alguns adereços usados pela moça nova. Unidos desses elementos, os coreógrafos ambientam A Sagração da Primavera sob o ponto de vista de Worecû, ao mesmo tempo em que recebe a violência contra seu corpo e a solidão, ela anseia por esse momento importante da sua vida: a passagem para a vida adulta.

brasileira através da arte produzida aqui mesmo, sem os jeitos aprendidos com os mestres de outros países. A partir deste movimento Modernista, a partir de 1922, outros movimentos artísticos se desdobraram como a Tropicália e a Bossa Nova na música⁴⁹.

Na pesquisa lírica, por exemplo, em lugar do idealismo vagamente esotérico e decadente veremos um apelo às camadas profundas do inconsciente coletivo pessoal. O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade do diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular. Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particulares um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes (processo tanto mais fácil quanto desde o século XVIII os nossos centros intelectuais não o conheciam mais diretamente); a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada. No período 1900-1920, vimos que o caboclo passou por um processo de idealização; no plano sociológico, Oliveira Viana elabora a partir de 1917 a sua ridícula teoria das *elites* rurais, arianas e fidalgas, como foco de energia nacional. O Modernismo rompe com este estado das coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou de conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (CANDIDO, 2006, p. 125-126).

Feito este salto de Manaus para Rio de Janeiro e São Paulo, e depois mais ainda, nos primórdios do Modernismo Brasileiro, podemos olhar para o regionalismo da dança em Manaus de forma contextualizada a um processo histórico de valorização de uma identidade nacional nas artes.

⁴⁹ Na dança, de forma mais lenta, a dança moderna penetrava as salas de dança do eixo Rio-São Paulo, possibilitando possibilidades coreográficas, antes, presas às sapatilhas de pontas e às linhas do balé clássico. Como exemplo, podemos citar a relevância dos trabalhos de Klaus Vianna e Angel Vianna, René Gumiel, Maria Duchenes, para citar apenas alguns (NAVAS e DIAS, 1992).

4.7 A dança de boi na arena

Paralelamente à prática de dança cênica⁵⁰, as danças de cunho folclórico ou popular também ocupam um espaço relevante na cidade de Manaus. O boi-bumbá, especificamente, passou por muitas modificações desde sua origem como brincadeira até os dias atuais, com os grandes festivais. Apesar do Boi ter uma narrativa bem demarcada sobre a saga dos personagens mãe Catirina e Pai Francisco no contexto da brincadeira de rua, essa lógica acaba sendo atravessada por uma série de outros elementos.

Nos grandes eventos, a brincadeira se transforma em espetáculo, dando lugar a elementos indígenas exagerados, rituais xamânicos, sonoplastia predominantemente eletrônica, alegorias (que poderiam ser adjetivadas de carnavalescas), músicas-protesto em favor da biodiversidade amazônica, figurinos exóticos, danças acrobáticas e efeitos pirotécnicos. A brincadeira de fazer passa a ser festa de assistir.

No boi espetáculo de Parintins⁵¹, as coreografias em grande escala podem ser divididas em arena, curral e galera.

Preocupados com a onda do *axé music* baiano nas músicas e coreografia dos bois, os folcloristas têm tentado manter as tradições e resgatar o folclore como ele foi concebido em Parintins, determinando as bases para apresentações dos bois que repousam nos **passos básicos e nos movimentos de braços que definem a coreografia do boi-bumbá** e que também refletem no item galera. As três modalidades de coreografias (arena, curral e galera) estão sendo resgatadas gradualmente para que o público se readapte ao boi-bumbá tradicional (CÔRTEZ, 2000, p. 39, grifo nosso).

Ao ouvir sobre os passos básicos do boi-bumbá, é comum que os brincantes se refiram ao “dois pra lá e dois pra cá”. Contudo esse passo base foi uma estrutura agregada à dança a partir da inclusão de novos instrumentos musicais, em sua maioria, eletrônicos, como citado anteriormente.

No processo de criação dos festivais, a dança ganhou um tom mais performático. Seja pela proporção da arena que é muito maior do que o terreiro, seja pela quantidade de horas do evento e tela temática das muitas toadas (músicas), as

⁵⁰ Danças de caráter acadêmico que se utilizam de técnicas clássica, moderna e contemporânea.

⁵¹ Falamos de Parintins, mas essas práticas também influenciam os bois de Manaus.

coreografias precisaram se arranjar com as técnicas teatrais de interpretação e outras mais de dança.

Além disso, as danças coletivas ganharam um destaque importante, envolvendo a necessidade de coreógrafos que coordenassem efeitos especiais com os dançarinos e a inclusão de novas técnicas de movimento, como exemplo, temos a coreografia sobre as tribos indígenas do Boi Garantido no Festival de Parintins 2015.⁵²

É possível ver a presença de técnicas de dança muito bem definidas como de dança moderna, identificada pelos movimentos de rolamento de chão, saltos e jogos de queda e recuperação, e de contato improvisação. Também é possível observar um trabalho de sincronia para o efeito coreográfico da guerra entre tribos ser perceptível pelo público da arena.

Na arena, a dança é quase que propriedade da equipe dos bois e os expectadores da arquibancada dançam para compor o item “galera”, que pontua os brincantes mais animados. Enquanto um boi se apresenta, sua torcida é incentivada a fazer parte da festa com gestos coreografados como palminhas e com adereços como vela. A torcida contrária precisa ficar em silêncio para que sua torcida não perca pontos.

Os integrantes das Galeras, que totalizam quinze mil torcedores, além de chegarem cedo no bumbódromo para garantir assento, recebem durante a tarde instruções dos *comandantes de torcidas organizadas* para executar movimentos e torcer fervorosamente pelo *boi querido* durante o espetáculo. As Galeras seguem a orientação das cores que identificam os bois-bumbás, ou seja, as cores *vermelho e branco* do Garantido e *azul e branco* do Caprichoso, ornamentando o espaço destinado às torcidas com Bandeiras gigantescas, bandeirinhas, camisetas, chapéus e fitas, cujo efeito visual é de rara beleza (BRAGA, 2002, p. 32).

Toda esta nova forma de organização da dança para a arena levou consigo características muito diferentes da dança comunitária, como no boi de Garrote de terreiro.

⁵² Vídeo disponível em <<https://youtu.be/HRzmvZw2gpw>>

4.8. O risco da exotização da dança no Boi-bumbá

Durante a pesquisa, encontramos dois tipos de Garrotes, aqueles que se dedicam mais a uma lógica do Festival de Parintins e aqueles que tentam dar uma continuidade à brincadeira comunitária. Esses grupos que tentam seguir o modelo de Parintins acabam por reproduzir a mesma lógica dos itens, como toadas, personagens e coreografias.

Durante as entrevistas, era perceptível a insistência dos líderes em mostrar fotos ou contar vitórias que seu grupo conquistou, assumindo uma postura de competição em relação aos outros grupos. Para obter tal sucesso, muitos recorrem a profissionais como coreógrafos que trabalham em grupos folclóricos maiores para montar suas danças. A contratação de um terceiro para fazer uma coreografia, acaba por transformar a dança num produto de compra e venda como algo que pode ser comercializado. Tudo para garantir a vitória na arena.

Essas duas práticas, a comunitária e a do evento coexistem de forma independente, isto é, são práticas opostas uma da outra. Uma pretende o espetáculo, o evento, que na sua essência, carrega o ato contemplativo, de assistir ao que o outro faz. Já a festa comunitária convida o outro para dentro da festa, da vizinhança, da casa, do curral. É o lugar do festejar junto daqueles sujeitos mais próximos, o lugar da partilha.

Longe de uma romantização da prática comunitária, chamamos atenção para a legitimidade dos dois tipos de festa de boi. As duas têm sua importância e significado de permanência de uma identidade cultural. A festa nos moldes da arena, entretanto, carrega em si dois movimentos: ao mesmo tempo em que se reinventa e que revela um processo histórico de uma cultura, não está livre das apropriações da nossa sociedade. Ela tem enfatizado a exotização do outro, a mistificação de que o outro é diferente de um eu que tem suas raízes no branco europeu.

Se historicamente a prática do boi passou por um não reconhecimento, uma rejeição do negro, do pobre e dessa festa promovida por eles, as práticas da arena continuam, de certa forma a mostrar o quanto exótico pode ser o povo que pratica esse boi. Mostra de forma idealizada um caboclo em sua canoa, um pajé que faz

feitiços com fogos de artifícios, e lavadeiras na beira do rio com roupas de algodão cru.

Essa não é a atual realidade. Não se considera por exemplo, que os ribeirinhos usam motores em suas embarcações, que as lavadeiras usam roupas comuns e que um pajé não precisa estar fantasiado para empreender uma cura.

Dessa forma, se mostra uma cultura idealizada, uma cultura intocada pelo branco e pela modernidade. A prática do boi nos moldes do espetáculo, é na verdade, uma exotização do povo amazônico, no sentido de exagerar e acentuar certos traços culturais, que são dinâmicos e que se transformam junto com o próprio povo.

Como vimos no tópico anterior, há muitas evidências de que a dança executada em Parintins (e que também se faz presente no Festival Folclórico do Amazonas, em Manaus) se difere da prática de boi como brincadeira comunitária. Se ao mesmo tempo, a dança se apropria de elementos técnicos de outras danças, por outro lado, podemos dizer que há uma *exotização* da dança.

Nas coreografias, vemos tribos indígenas combinando movimentos indígenas com técnicas de rolamento da dança moderna, mas todo esse aparato técnico, causa certo distanciamento de uma dança original, porque o espetáculo “pede”. A cada ano, novos efeitos, alegorias e performance devem ser pensados por cada agremiação com o intuito de impressionar o júri e a plateia e esse ciclo exige que cada vez mais haja o quesito novidade na dança. Em alguns momentos, se percebe semelhança com o abre alas das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Neste capítulo apontamos para um processo de institucionalização da prática do Garrote na cidade de Manaus, que na sua essência é praticado na esfera da comunidade. Muitos conflitos decorrem desse cenário como as divergências entre os poderes envolvidos como a SEC e as associações em relação aos grupos folclóricos.

Atrasos e problemas no repasse das verbas, o não cumprimento de calendário e um sistema precário de ingresso dos grupos na lista da SEC são problemas recorrentes nos bastidores do espetáculo.

Porém, a institucionalização da festa também afeta a dança praticada por esses grupos que acaba sofrendo um processo de exotização. Isso se deve à uma construção de anos de envolvimento com o evento. Uma vez que a festa popular ganhou o status de identidade local para atrair turistas, mídia e empresas, a dança precisou se adequar na ênfase de mostrar essa diferença.

Nesta tentativa, ela se exotiza, pois seus coreógrafos e dançarinos passam a criar movimentos que enfatizam uma amazonicidade que o público quer ver. Isso mostra uma reprodução de uma cultura idealizada, que não reflete de fato os modos de ser dos amazonenses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de encerrar tais temáticas, intentamos revelar a existência histórica e ativa da manifestação de Garrote na cidade de Manaus, uma prática que envolve crianças em seu contexto comunitário, mas que também ganhou outros contornos pelo viés do entretenimento.

Durante o contato com o objeto conversei com pessoas e conheci lugares dos quais jamais havia me aproximado nos anos em que morei nesta cidade. Foi uma saborosa redescoberta não só de uma cidade, mas de mim mesma, pois no contato com esse bozinho me redescobri manauara. De longe enxerguei a importância de uma prática tão rica e pouco difundida nas muitas partes da cidade que é praticada apenas por crianças da periferia. Tantas outras poderiam desfrutar da brincadeira, mas as distâncias sociais não permitem que o Garrote também envolva outras crianças.

Vimos como a presença do boi foi inserida na Amazônia e como traços tão específicos o colocam na exclusividade de ser amazonense. Um deles é a aproximação com a ancestralidade indígena, que está presente tanto nos terreiros comunitários quanto nas arenas.

O auto do boi era praticado por negros e escravos que batiam de porta em porta cantando e dançando, mas a prática era ignorada pela maioria da sociedade, pois se tratava de uma brincadeira “de gente pobre e bêbada”. Da mesma forma verificamos como a existência do boi-bumbá se aproxima de tantas outras manifestações populares como o samba que, inicialmente marginalizadas, passaram a ser controladas pela Igreja ou pelo Estado. A brincadeira começa a ser controlada e institucionalizada transformando-se em festival com um forte teor competitivo.

Em seguida verificamos como a brincadeira tem um caráter de divertimento e não tem a religião como um elemento forte durante a festa. Apesar dos adultos envolvidos terem suas crenças e suas relações religiosas, elas não aparecem explicitamente. A relação que se estabelece com o boi é chamada de brincadeira, as pessoas de brincantes e o objeto do boi de pano é o brinquedo.

A brincadeira e o contato com o brinquedo do boi são a centralidade desta festa e proporcionam às crianças envolvidas uma vivência e participação pelo corpo. O boi assume uma vitalidade reconhecida pelas crianças que participam da brincadeira interagindo com esse boi. Para elas o boi tem vida e isso é expressado quando as crianças “dão sal e capim para o boi comer”, acariciam sua cabeça, ou quando correm com medo do boi porque “ele está bravo e quer dar chifrada”.

A criação de um boi, em alguns casos se deve à própria criança. Porque é ela quem pede para o pai, ou a mãe, ou um padrinho para fazer e bancar um boi. Seja para cumprir uma promessa ou para atender um pedido da criança, os adultos fazem um boi para trazer alegria e diversão para a sua comunidade. E assim se faz um boi.

O boi de pano, um material ou objeto tão rico de significados para os brincantes, é confeccionado artesanalmente e tem uma história de produção que se transformou. Antigamente o boi era feito de madeira e pano, materiais baratos, mas que nem sempre traziam conforto para o miolo, a pessoa que manipula o brinquedo por baixo, pois era pesado e muito quente. Hoje em dia outros materiais são utilizados como ferro ou arame e galhos para a armação. Depois ele é recoberto com espuma e tecido e em seguida enfeitado. Para dar mais vida ao boi, alguns artesãos até colocam uma engenhoca interna que solta um pó de talco para representar a fumaça que sai das narinas do boi quando está bravo.

Identificamos como a noção de lazer como cultura e o divertimento dialogam com essa prática revelando a presença do lazer nesse contexto festivo e identitário. A brincadeira do boi é parte inseparável da vida dessas pessoas, alguns líderes de grupos até vivem na sua casa com uma rotina de moradia-oficina-galpão de ensaio. Isso revela como a dinâmica da festa atua de forma diluída na vida das pessoas, ou seja, ela não acontece somente num momento de lazer. Antes, eles vivem essa realidade misturando divertimento e muitas vezes trabalho, remunerado ou não, durante todo o ano.

Passamos a mostrar quem é a criança que brinca com o Garrote. Uma criança que geralmente vive num contexto de pobreza, cercada de condições precárias de moradia e em situação de vulnerabilidade. Muitas delas fazem parte do Garrote através da ação comunitária de vizinhos ou mesmo de algumas iniciativas de professores e ex-brincantes nas escolas. São crianças que crescem em contato com

o boi e visualizam outras possibilidades de participação dentro da brincadeira já quando atingirem a maioria.

Nesse sentido o Garrote funciona como uma iniciação à prática do boi, no qual as crianças aprendem as músicas, danças, o jeito de brincar e também começam a criar um afeto por aquele boi do coração. Esse conjunto de práticas proporciona à criança um domínio desses códigos que ela pode usar na vida adulta, se quiser participar de um dos muitos Bumbás espalhados pela cidade, ou mesmo de Parintins. Além disso, assim esperam alguns adultos, a criança pode dar continuidade às atividades do Garrote.

Também verificamos como o paradoxo, mas inevitável processo de institucionalização da prática popular levou a outro processo, o de espetacularização do boi-bumbá. Na arena, a brincadeira ganha outro sentido, o do evento, o do espetáculo. Ganha uma dinâmica diferenciada da brincadeira comunitária marcada pela espontaneidade, e assume uma dinâmica de apresentador e expectador. As crianças, bem como os outros integrantes, ensaiam durante meses para levar à arena uma apresentação de Garrote Tradicional ou Regional. Este último se assemelha ao festival de Parintins, e o primeiro, estrutura sua apresentação nos moldes de como a brincadeira foi concebida originalmente, usando tambores e palminhas.

Esse processo de institucionalização das práticas do Garrote gera uma série de transformações da própria prática para se adequar ao olhar do outro. A inserção do poder público e privado contribuiu para que houvesse um marketing na indústria do turismo para atrair clientes e visitantes interessados nos espetáculos de boi. Por isso toda a estrutura do festival precisou se adequar ao olhar desse visitante, reforçando uma imagem estereotipada do povo e da cultura deste povo, e que não condiz com a realidade atual. O índio selvagem, o pajé com traços de um bruxo a cunhã-poranga sensual são alguns dos estereótipos anunciados nesse festival.

Com isso a dança também passa a ter uma característica estereotipada, no sentido de produzir uma estética de movimento com signos reconhecíveis por esse visitante. Com base na observação de coreografias foi possível verificar que os grupos fazem uso de técnicas de dança como dança contemporânea e moderna. São estruturas de movimento criadas academicamente para a dança, mas que pertencem a um

contexto de dança de cunho teatral e academicamente artístico. Não são, portanto, estruturas de dança nativas e atreladas ao contexto do boi em si. A apropriação dessas técnicas de dança se refere a uma necessidade (dos órgãos que patrocinam e dos grupos folclóricos) de aproximar o contexto de Boi-bumbá com esse outro, que é visitante, turista, cliente.

A escolha de iniciar a pesquisa a partir da manifestação popular, o Garrote, permitiu que o próprio contato com a empiria do objeto nos falasse sobre ele. Não delimitamos, inicialmente, a dança, ou a criança, ou a religiosidade, ou os trâmites burocráticos como veio da pesquisa. Conforme me aproximei desse objeto apareceram temáticas debatidas no decorrer do texto e que não se esgotam aqui. Outros aprofundamentos a cerca do Garrote podem ser fonte de novas buscas complementando e confrontando esse primeiro trabalho acadêmico sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- A CRÍTICA. Disponível em: http://acritica.uol.com.br/vida/Festival-Folclorico-Amazonas-feriadoo-Manaus_0_1205879442.html. Acesso em 14 de Janeiro de 2016.
- A CRÍTICA. Disponível em: http://acritica.uol.com.br/noticias/manaus-amazonas-amazonia-Festival-Folclorico-Amazonas-adiado-data-indefinida-cultura-eventos-Manauscult_0_1168683131.html. Acesso em 14 de janeiro de 2016.
- AGAMBEM, Giorgio. Ensaio sobre a destruição da experiência. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ANDRADE, Claudia Castro de. A fenomenologia da percepção a partir da Autopoiesis de Humberto Maturana e Francisco Varela. **Griot – Revista de filosofia**. Amargosa, Bahia, v. 6 n. 2, p. 98-121, dez. 2012.
- ANDRADE, Moacir Couto de. **Alguns aspectos da antropologia cultural do Amazonas**. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1978.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte / Editora Universidade do Amazonas, 2002.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997. 130p.
- BRINCAR de boi: O centenário dos Bois-bumbá de Parintins**. 1'07". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nd17N_VD7L8 Acesso em maio de 2016.
- BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e cultura**. São Paulo: Cortez, 1995.
- BOI-BUMBÁ EM MINIATURA. Disponível em: <http://www.acritica.com/galleries/boi-bumba-miniatura-em-parintins-am>. Acesso em 12 de Jun de 2016.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia (a idade da Fábula): histórias de Deuses e Heróis**. 29 ed. Ediouro: Rio de Janeiro, 2003.
- CAVALHADINHAS. Disponível em: <http://www.pirenopolis.go.gov.br/cavalhadinha-de-pirenopolis/>. Acesso em 12 de jun de 2016.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANTON, Antonia Marisa. Eventos. In. GOMES, Christianne Luce. **Dicionário crítico do lazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 85-88.
- CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**. Ano 14, v. 21, p. 39-78, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. v. 1. 7. Ed. São Paulo: Global 2002.

CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS. Disponível em: <https://www.facebook.com/corpededancadoamazonas/timeline>. Acesso em 04 jun de 2016.

COREOGRAFIA DO BOI GARANTIDO. Disponível em: <https://youtu.be/HRzmvZw2gpw>. Acesso em 24 de Maio de 2016.

CORREA, Luiz de Miranda. **Roteiro Histórico e Sentimental da cidade do Rio Negro**. Manaus: Artenova, 1969.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!**: festas e danças populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

COSTA, Karla Tereza Ocelli. **Arturos filhos do Rosário**: nas práticas sociais, uma história que se revela na festa de Nossa Senhora do Rosário. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer). Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

COSTA, Selda Vale da. Boi-bumbá, memória de antigamente. **Somanlu**, v. 2, número especial, p. 147-153, 2002.

DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira; MARTINS, Maria de Fátima Almeida; MARTINS, Sérgio. **Infâncias na metrópole**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DUMAZEDIER, Joffre. **Sociologia empírica do lazer**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FIGUEIREDO, Agnaldo Nascimento. **História do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2011.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Território e Identidade no Boi-Bumbá de Parintins. **Revista Geográfica de América Central**. Costa Rica. II semestre de 2011. p. 1-15.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **Tramas comunicativas da cultura**. A dança no jornalismo impresso em Manaus (1980 – 2000). 2010, 477 f. Doutorado em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

GASPAR, Lúcia. Danças indígenas do Brasil. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 21 de jun., 2016.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Gênero. In. GOMES, Christianne Luce. **Dicionário crítico do lazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 97-100.

GOMES. Christianne Luce. **Dicionário crítico do Lazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

GOMES, Christianne Luce. Estudos do lazer e geopolítica do conhecimento. **Licere**. Belo Horizonte, v. 14, n. 3, set 2001.

GOMES, C. L.; ELIZALDE, R. América Latina e Lazer: reflexões históricas, culturais e geopolíticas. In: _____. **Horizontes Latino-americanos do Lazer/Horizontes Latinoamericanos del ocio**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. P, 87-111.

HOBBSAWM, Eric J.. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em 11 de jun de 2016.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated Learning: legitimate peripheral participation**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

MAUS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

LIMA, Getúlio Henrique Rocha. **Corpo de Dança do Amazonas: História e Memória**. 2013, 154 f. Mestrado em Letras e Arte – Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2013.

MAGNANI, José Guilherme C., TORRES, Lilian de Lucca. **Na metrópole: textos de antropologia urbana**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.

MELO, Victor Andrade de. Sobre o conceito de lazer. **Sinais Sociais**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 23, p 9-86, set-dez 2013.

MELO, Vinícius Thiago de. **História da capoeira de rua de Belo Horizonte (1970-1990): manifestação cultural, lazer e política na sociedade moderna**. 2013, 162 f. Mestrado em Estudos do Lazer – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Boi-bumbá: história, análise fundamental e juízo crítico**. Manaus: Edição do autor, 2004.

MÜLLER, Regina Polo. Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. **Indiana**, n. 21, p. 127-137, 2004. Disponível em: <http://docplayer.com.br/11232166-Dancas-indigenas-arte-e-cultura-historia-e-performance.html> > Acesso em 21 de Jun de 2016.

NAVAS, Cassia. DIAS, Lineu. **Dança Moderna em São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NOGUEIRA, Wilson. **Boi-bumbá: imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2014.

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

NEVES, Fabrícia Melo das. **Manaus e a Memória da Dança na década de 60**. Artes/dança – Curso de Dança, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2005.

NIGRI, Bruno Silva. DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira. O samba no contexto do candomblé. **Licere**. Belo Horizonte, v. 18, n. 3, set. 2015.

Os bairros devem ajudar financeiramente os bois e as quadrilhas. **Diário da tarde**, Manaus, 14 jun. p. 4. 1957.

PEREZ, Léa Freitas. **Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil**. Porto Alegre: Medianiz, 2011.

<<Revolução>> nos subúrbios, para a festa do povo, nos dias 21, 22 e 23. **Diário da tarde**, Manaus, 15 jun. p. 4. 1957.

ROSA, Maria Cristina. Festa. In. GOMES, Christianne Luce. **Dicionário crítico do Lazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 88-93.

_____. Diversão. In. GOMES, Christianne Luce. **Dicionário crítico do Lazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 64-69.

SAHLINS, Marshall. Estrutura e História. In. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SANCHES, Cleber Cid Gama. **O Auto do Boi-Bumbá**. 2. ed. Manaus: Editora Valer/ Instituto Cultural Fundação Rede Amazônica, 2009.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO AMAZONAS. Disponível em: www.cultura.am.gov.br. Acesso em 04, jun de 2016.

SILVA, Alvatir Carolino da. **Festa dá trabalho! As múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus**. Manaus: EDUA, 2011.

Todos os grupos folclóricos receberão amanhã, na fazenda, a ajuda de Gilberto. **O Jornal**. Manaus, 10 jun. p. 1. 1962.

Três dias de esplendor e sucesso no “General Osório”. **Diário da tarde**, Manaus, 25 jun. p. 4. 1957.

VALENTIN, Andreas. **Contrários: a celebração da rivalidade dos Bois-bumbás de Parintins**. Manaus: Editora Valer, 2005.

VICENZA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Limitadas, 1997.

VILHENA, Luís Rodolfo. Em busca da institucionalização dos estudos do folclore: o sinal para a unificação dos esforços. In: _____. **Projeto e Missão: o movimento**

folclórico brasileiro: 1947-1964. Rio de Janeiro:Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

XAVIER, Adalto. **Dançando conforme a música**. Manaus: Editora Valer e Governo do Amazonas, 2002.