

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA

**“FESTA DÁ TRABALHO!”: AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES
DO TRABALHO NA ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO DE
GRUPOS FOLCLÓRICOS DA CIDADE DE MANAUS.**

ALVATIR CAROLINO DASILVA

MANAUS
2009

ALVATIR CAROLINO DASILVA

**“FESTA DÁ TRABALHO!”: AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DO
TRABALHO NA ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO DE GRUPOS
FOLCLÓRICOS DA CIDADE DE MANAUS.**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Sociedade e Cultura na
Amazônia, como requisito parcial
para a obtenção do título de
Mestre em Sociedade e Cultura
na Amazônia, na linha de
pesquisa I: Sistemas Simbólicos e
Manifestações Socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

MANAUS

2009

Ficha Catalgráfica (Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Silva, Alvatir Carolino da

S586f

“Festa dá trabalho!”: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus / Alvatir Carolino da Silva. - Manaus: UFAM, 2009.
178 f.

Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) –
– Universidade Federal do Amazonas, 2009.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

1. Antropologia social 2. Patrimônio Imaterial 3. Grupos Folclóricos de Manaus I. Braga, Sérgio Ivan Gil II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU 394.24(811.3)(043.3)

ALVATIR CAROLINO DA SILVA

“FESTA DÁ TRABALHO!”: AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DO
TRABALHO NA ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO DE GRUPOS
FOLCLÓRICOS DA CIDADE DE MANAUS.

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Sociedade e Cultura na Amazônia,
como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Sociedade e Cultura na Amazônia,
na linha de pesquisa I: Sistemas
Simbólicos e Manifestações
Socioculturais.

Aprovado em 27 de março de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga, Presidente
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Sidney Antonio da Silva
Universidade Federal do Amazonas, Membro

Prof^ª. Dr^a. Lenise Scherrer
Universidade Federal do Amazonas, Membro

Ao meu pai, minha
mãe (*sempre
presente*), meus
irmãos, esposa e
filhos pelo incentivo
para realização deste
trabalho.

Ao meu orientador pelo acompanhamento constante;

Aos meus familiares pelo apoio;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia que auxiliaram na discussão da temática e contribuíram no delinear do caminho;

Aos folcloristas dos grupos folclóricos de Manaus pelo convívio e informações prestadas para a pesquisa e a todas as pessoas que dedicaram suas vidas a esses grupos e que de forma direta ou indireta colaboraram com esta pesquisa;

Aos colegas da turma que incentivaram.

AGRADEÇO

Muitas vezes se tem uma noção idealizada a respeito do surgimento dos grupos folclóricos como se eles brotassem repentinamente da terra, como uma simples decorrência do gênio popular em que aspectos organizacionais parecem não combinar muito bem com a “singeleza e espontaneidade” exibidas.

Regina Prado

Resumo

O contexto da apresentação de um grupo folclórico de Manaus no Festival Folclórico do Amazonas ou em qualquer outro evento do ciclo das festas junina de Manaus é apenas a ponta do *ice berg* de uma intensa e extensa produção permeada por muito trabalho. Assim, esta pesquisa, cujo tema se expressa em seu próprio título - “*Festa dá trabalho!*”: *as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus* é pautada em uma abordagem antropológica e seu objetivo é descobrir os significados do trabalho para as pessoas que atuam nesses grupos.

Palavras chave: Antropologia social; Patrimônio Imaterial; Grupos Folclóricos de Manaus.

ABSTRACT

The context of the presentation of folkloric group of Manaus in the Folkloric Festival of Amazonas or in any other event of the cycle of the June parties of Manaus it is just the tip of the iceberg of an intense and extensive production permeated by a lot of work. Like this, this research, whose theme expresses in your own title - "Party gives work": the multiple dimensions of the work in the organization and production of folkloric groups of the city of Manaus is ruled in an anthropological approach and your objective is to discover the meanings of the work for the people that act in those groups.

Sumário

Introdução	12
1 Manaus e o ciclo das festas juninas	15
1.1 Manaus, a capital do Amazonas	15
1.2 Junho, tempo de festa e devoção	17
1.3 Os grupos folclóricos de Manaus	27
1.3.1 Boi Bumbá	30
1.3.2 Garrote	33
1.3.3 Ciranda	39
1.3.4 Pássaro	42
1.3.5 Tribo Indígena	45
1.3.6 Cacetinho.....	48
1.3.7 Quadrilha	50
1.3.8 Dança Nordestina	53
2. Pelas ruas da cidade	55
2.1 O grupo	57
2.2 A casa	60
2.3 A rua	61
2.4 O bairro.....	64
2.5 Encontros em outros lugares da cidade.....	69
2.5.1 Arraiais.....	75
2.5.2 Festivais folclóricos de bairros.....	78
2.6 O encontro maior: Festival Folclórico do Amazonas.....	84
3 Festa dá trabalho.....	106
3.1 Junho, tempo de festa, devoção e trabalho	106
3.2 Organização e produção em três grupos folclóricos da cidade de Manaus: Dança Nordestina Justiceiros do Sertão, Quadrilha Juventude na Roça e Boi- Bumbá Brilhante	107
3.2.1 Organização e produção na Dança Nordestina Justiceiros do Sertão	109
3.2.2 Organização e produção na Quadrilha Juventude na Roça	112
3.2.3 Organização e produção no Boi-Bumbá Brilhante	120

3.3 Dirigentes, Artistas, Brincantes e Folcloristas	126
3.3.1 Dirigentes.....	128
3.3.2 Artistas	130
3.3.3 Brincantes	133
3.3.4 Folcloristas	135
4 As múltiplas dimensões trabalho em grupos folclóricos da cidade	
de Manaus	144
4.1 A dimensão oficial	149
4.2 A dimensão jurídica	151
4.3 A dimensão econômica	155
4.4 A dimensão religiosa	158
4.5 A dimensão estética	160
4.6 A dimensão morfológica	163
5 Conclusão	165
Referências bibliográfica	174

Introdução

O contexto da apresentação de um grupo folclórico de Manaus no Festival Folclórico do Amazonas ou em algum festival folclórico dos bairros de Manaus, ou mesmo em arraiais de comunidades católicas da cidade é apenas a ponta do *ice berg* de uma intensa e extensa produção, envolvendo relações sociais onde diversas reuniões são realizadas para discutir e tomar várias definições, tais como: estabelecer o calendário de ensaios; definir o local de ensaios; definir e executar estratégias de captação de recursos para a elaboração e confecção de indumentárias; contratação de sonorização para os ensaios; contratação de músicos; definir quem ou quais são as pessoas envolvidas na costura e bordados das indumentárias; quem serão os responsáveis e como serão produzidas as alegorias e adereços; discussões para tratar de coreografia; apresentação de novas músicas; temática a ser abordada nas apresentações; das relações com as associações de grupos folclóricos; quantidade de brincantes; Essa intensa e extensa produção é permeada por muito trabalho. Como dizem, “*colocar um grupo dá trabalho!*”.

Assim, esta pesquisa, cujo tema se expressa em seu próprio título - “*Festa dá trabalho!*”: *as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus*, tem como objetivo descobrir o significado das múltiplas dimensões do trabalho inseridas na organização e produção de grupos folclóricos de Manaus. Os dados começaram a ser levantados a partir de 2005, no momento em que o projeto de pesquisa foi elaborado, sendo complementados em 2006 e 2007, com pesquisas feitas em acervos públicos e particulares em livros, material fotográfico, vídeos, discos e fitas K-7, assim como observação participante nos locais

de produção de indumentárias e alegorias de grupos folclóricos específicos que serviram de *locus do estudo*¹ para o objeto da pesquisa – trabalho nos grupos folclóricos de Manaus.

No primeiro capítulo, tem-se o início de uma etnografia do ciclo das festas juninas na Cidade de Manaus, onde se prioriza aspectos dos grupos folclóricos que estão inseridos neste ciclo de festas e busca-se entender o significado das ações simbólicas que os indivíduos que tomam parte nesses grupos inscrevem em suas condutas, e faz-se uma articulação com os dados obtidos no campo com registro em fontes documentais e autores que abordaram o tema.

No segundo capítulo, com base em fontes documentais e bibliografia específica, temos uma continuação da etnografia focando nos processos de sociabilidade dos grupos folclóricos e a importância de determinados espaços onde se dão esses processos, como: a casa do “dono da brincadeira”, a rua, o bairro, e outros lugares da cidade que são importantes para esses grupos e que se constituem como lugares das festas do ciclo junino na cidade, como os festivais folclóricos de bairros, os arraiais e o Festival Folclórico do Amazonas.

O terceiro capítulo situa o trabalho na organização e produção de três grupos folclóricos de Manaus, que são: Dança Nordestina Justiceiros do Sertão, Quadrilha Juventude na Roça e Boi-Bumbá Brilhante, bem como a posição social de quatro categorias de indivíduos dentro dos processos de organização e produção desses grupos, classificados como dirigentes, artistas, brincantes e folcloristas.

O quarto capítulo explicita o modelo teórico utilizado para uma análise interpretativa a respeito das múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção

¹ Sobre locus do estudo, Clifford Geertz em *Interpretações das Culturas*, esclarece que “O locus do estudo não é o objeto. Os antropólogos não estudam as aldeias (tribo, cidades, vizinhanças...) eles estudam nas aldeias.

de grupos folclóricos da cidade de Manaus, articulando com a etnografia e as considerações feitas nos capítulos anteriores, buscando estabelecer os muitos significados do trabalho para as pessoas que dedicam parte de suas vidas a essas *brincadeiras*.

Então, vamos ao *trabalho*.

1. Capítulo

Manaus e o Ciclo das Festas Juninas

Quando começam as reuniões para a organização do grupo? Quando começam os ensaios? A partir de quando iniciam a produção de suas indumentárias e alegorias? Qual a apresentação mais importante? Até qual mês o grupo faz apresentações em festivais e arraiais e outros eventos da cidade?

As respostas a essas diversas perguntas feitas a agentes sociais de grupos folclóricos de Manaus, aliadas a observação participante, conduzem à afirmação de que as festas juninas de Manaus constituem-se, para além dos eventos circunscritos ao mês de junho, em um ciclo que tem 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 julho, agosto, setembro e outubro, quando muitos grupos ainda estão seguindo agendas de apresentações em muitas festas na cidade Manaus.

1.1 Manaus, a Capital do Amazonas

O acesso a Manaus, a capital do Amazonas, é feito por via fluvial, terrestre ou aérea. As viagens fluviais ou rodoviárias exigem grande disponibilidade de tempo, devido à disposição geográfica da cidade, no “coração” da floresta amazônica. Para o uso das rodovias é recomendável consultar ao Departamento Nacional de Estradas de Rodagem - DNER acerca das condições de tráfego da BR-319 (Manaus-Porto Velho) e

BR-174 (Manaus-Boa Vista). A pavimentação da BR-174 já permite viagens rodoviárias à Venezuela e ao Caribe.

O município de Manaus faz limite ao Norte com o Município de Presidente Figueiredo, ao sul com os municípios do Careiro e Iranduba, ao Leste com o Município de Rio Preto da Eva e a Oeste com o Município de Novo Airão. A área territorial de Manaus é de 11.159,5 km², área urbana de 377 km², área de expansão urbana de 100 km². Localização: Latitude 03° 07S, Longitude: 59° 57W, Altitude: 67,00m. Com relação ao fuso horário, Manaus tem uma hora a menos em relação a Brasília e quatro horas a menos em relação ao Meridiano de Greenwich.

O município possui uma população de 1.646.602 habitantes, segundo estimativa de 2006 do IBGE. Sua área urbana é de 11.401 Km². Na cidade existem 58 bairros, subdivididos nas seguintes Zonas: Norte, Sul, Centro-Sul, Leste, Oeste e Centro-Oeste. Na Zona rural encontram-se 80 comunidades rurais segundo dados do Fórum Permanente das Comunidades Rurais de Manaus.

O clima é equatorial úmido, com temperatura média anual de 27°C. As médias das mínimas e máximas, são respectivamente 22°C e 23° C. A temperatura máxima absoluta registrada é de 38 ° C (à sombra). A umidade relativa do ar média anual fica em torno de 80%. A precipitação média anual aproximadamente é de 2.300mm/ano. A região possui duas estações distintas: a chuvosa (inverno), de dezembro a maio, período em que a temperatura mostra-se mais amena, com chuvas frequentes; e a seca (verão ou menos chuvosa), de junho a novembro, época de sol intenso e temperatura elevada, em torno de 38°C, chegando a atingir quase 40°C, no mês de setembro. Costumam ocorrer, durante todo o ano, fortes pancadas de chuva de pouca duração. Assim como o clima, o

regime de cheia e vazante dos rios também varia a cada seis meses, atingindo os níveis máximos nos meses de maio a julho; e mínimos, nos meses de outubro a dezembro.

Manaus possui um calendário de feriados, ou feriados locais, que são: o dia 5 de setembro, elevação do Amazonas à categoria de Província; dia 24 de outubro, elevação de Manaus à categoria de Cidade - aniversário de Manaus e o dia 08 de dezembro, dia da padroeira do Amazonas – Nossa Senhora da Conceição.

Os órgãos públicos gestores de políticas culturais como Secretaria de Estado da Cultura – SEC e a Secretaria Municipal de Cultura – SEMC, assim como os órgãos públicos de políticas de turismo como a Fundação Municipal de Turismo - MANAUSTUR, divulgam calendários com os principais eventos culturais da cidade, dando destaque aos seguintes eventos: Carnaval e Carnaboi – fevereiro; Festival de Ópera – abril e maio; Arraial da Cidade – maio; Festival Folclórico do Amazonas – junho; Boi Manaus (em comemoração ao aniversário da cidade) – outubro; Amazonas Film Festival – novembro; Reveillon da Cidade – dezembro.

Nota-se que dentre esses, o Arraial da Cidade em maio e o Festival Folclórico do Amazonas em junho são eventos relacionados às festas juninas onde se apresentam os grupos folclóricos de Manaus.

1.2 Junho, Tempo de Festa e Devoção

É mês de junho é mês de brincadeira
 Balões colorindo o céu
 No arraial a grande animação
 Lá na casa de farinha fogueira queimando o chão
 Tem festa em todo lugar

A noite é linda a noite é de luar
 Foguetes explodindo em cortina de luz
 É a Juventude na Roça que mostra na dança toda essa emoção...
 Trecho da música Mês de Junho, Quadrilha Juventude na Roça, autoria de David Almeida.

O trecho citado acima mostra, de forma condensada, como o mês de junho em Manaus, capital do Amazonas, é percebido por um grupo folclórico da cidade. O mês apresenta-se para o grupo como tempo de festa, ou seja, mês de brincadeira. Nota-se que, festa e brincadeira têm o mesmo sentido para as pessoas que tomam parte nos grupos folclóricos de Manaus. No calendário católico, junho é o mês de Santo Antônio, São João Batista, São Pedro e São Marçal e estas festas, chamadas juninas ou joaninas, são em honra a estes Santos.

Neste mês temos também o início do verão amazônico. Regina Prado em *Todo Ano Tem: As Festas na Estrutura Social Camponesa*, pesquisa realizada na Baixada Maranhense em 1972, observa que a concepção polar do tempo em verão x inverno é a distinção entre “tempo das festas” e o “das não festas”.

Contudo, faz-se importante perceber que Prado trabalha estrutura social camponesa no início da década de setenta do século vinte, portanto essa assertiva não pode ser tomada como modelo definitivo para Manaus, sobretudo no período em que estudo os grupos folclóricos, 2006 e 2007. Como foi mostrado no calendário de eventos de Manaus, a cidade possui festas populares tanto no verão quanto no inverno. O carnaval com as bandas e blocos carnavalescos nas ruas e praças da cidade, o desfile das escolas de samba de Manaus no Centro de Convenções de Manaus, popularmente conhecido como sambódromo, são exemplos da existência em Manaus de festas no período do inverno, pois, fevereiro é tempo de chuva. Além disso, as festas em casas noturnas da cidade como as diversas casas de forró, os pagodes como o Pagode da Resistência no Morro da Liberdade onde se reúnem, segundo seus organizadores, em

média cinco mil pessoas todos os sábados, servem para mostrar que, mesmo tendo a concepção polar de tempo em verão x inverno, Manaus não apresenta a distinção entre “*tempo das festas*” e o “*o das não festa*”.

Porém, perceber a importância das festas juninas na Amazônia, sejam elas realizadas nos centros urbanos ou não, é adentrar em um universo onde festa como recreação é também festa como devoção. A esse respeito, Leandro Tocantins nos mostra que,

As festas religiosas, na Amazônia, revestem-se de tal sentido profano que é difícil estabelecer a distinção entre a fé, que existe fervorosa no espírito dos fiéis, e a alegria espontânea, palpitante, que assalta o coração do povo, ao celebrar os seus santos e padroeiros. Qualquer ato da religião católica realizado fora do ambiente solene dos templos, nos arraiais, nas procissões, nos círios, nas trasladações, revela um interessante pendor para o gozo, recreio, a explosão de regozijos. (TOCANTINS, 2000, p. 247)

Ao analisar os costumes juninos na Amazônia, Tocantins (2000) considera que os mesmos “*mergulham raízes nas usanças pagãs e no proselitismo religioso dos séculos iniciais da Cristandade*”. Quanto à proveniência das fogueiras, o autor fala sobre as piras ardentes nas festas eneanas orientais onde queimavam a efígie do Sol. Sobre a festa de São João Batista, Tocantins, valendo-se das referências de Teófilo Braga, cita que “*A festa de São João Batista em todos os povos europeus está ligada a um fenômeno astronômico, o solstício de verão, em 24 de junho*”, assim, as fogueiras de São João teriam um caráter acentuadamente solar.

Moacir Andrade, em depoimento no filme etnográfico Boi Bumbá de Manaus: Brinquedo de São João² fala das festas de juninas de seu tempo de criança – primeira

² O filme etnográfico Boi Bumbá de Manaus: Brinquedo de São João, dirigido por Sérgio Ivan Gil Braga, realizado como o apoio da Fundação Villa-Lobos e Secretaria Municipal de Cultura – Prefeitura Municipal de Manaus, foi premiado pela Associação Brasileira de Antropologia em 2006.

metade do século vinte, referindo-se às fogueiras diz *“nas ruas de Manaus eram milhões de fogueiras, nossos olhos ficavam doentes de tanta fumaça. Era um fogaréu na época!”*. A esse respeito, André Vidal de Araújo (2003), em Introdução à Sociologia da Amazônia, expõem que *“A noite de 23 de junho, na Amazônia, é sempre uma das maiores noites na Amazônia. Os jornais dão notícias de mais de cinco mil fogueiras que ardem na cidade. Nós mesmos contamos duas mil e trinta e duas, por onde podemos passar, num passeio de automóvel”* (ARÁUJO, 2003, p. 576).

Observações feitas nas festas juninas de Manaus nos ciclos de 2006 e 2007, períodos de atividades de campo dessa pesquisa, revelam as fogueiras como elemento fundamentais nas festas juninas de Manaus. As fogueiras que vi no curso da pesquisa se apresentam de várias formas, classifiquei-as em três tipos: convencional, ornamental, sendo que as duas primeiras se materializam por meio de matérias-primas e podem facilmente serem vistas e, a terceira que classifico como fogueira imaterial.

A fogueira convencional, feita de toras de árvores, lenhas de panificadoras, sobras de madeira da construção civil (pau-de-espora e azimbre), galhos de podas de árvores, enfim, feitas para de fato queimar durante a festa. Vistas nas festas em casas de famílias situadas em ruas de pouco fluxo de veículos, estando geralmente postas à frente da casa, entre a parte frontal da residência e a rua. Nota-se que na atualidade, poucas são as ruas dos bairros de Manaus do tempo em que Moacir Andrade foi criança cujo fluxo de veículos e pedestres permitam fazer e queimar uma fogueira. Contudo, nas ruas de pouco fluxo dos bairros das Zonas Oeste, Centro-Oeste, Leste, Norte e mesmo nas Zonas Sul e Centro-Sul da cidade, fogueiras convencionais queimam nas vésperas e no dia dos santos juninos.

Chamo de fogueira ornamental todas as formas de representação tridimensional de uma fogueira convencional que vi, e não foram poucas. Em festas de condomínios

residenciais de classe média, em clubes, em lojas e shopping center, em alegorias de grupos folclóricos, nas ornamentações de arraiais e festivais, ou seja, em lugares e circunstâncias em que o uso da fogueira convencional é concebido como perigo a integridade física das pessoas, ao patrimônio e ao meio ambiente, as fogueiras ornamentais são colocadas. Basicamente são representações alegóricas de madeira em tora ou serrada em uma diversidade de matéria-prima como base de sua confecção, entre as quais as mais usadas são canos em PVC, cilindros de papelão ou de fibra de carbono que, ao receberem pintura adequada adquirem semelhança à pigmentação de madeiras, mas também podem ser propriamente em madeira, sendo ornadas com folhas de papel ou tecidos com coloração vermelha, amarela e laranja formando um conjunto cromático que reproduzirá a coloração do fogo. No ciclo das festas juninas em Manaus algumas lojas vendem alguns tipos dessas fogueiras, ou podem ser alugadas em fornecedores de ornamentação para festas, sendo que os grupos folclóricos produzem para suas apresentações as suas próprias fogueiras.

As fogueiras imateriais estão nas duas formas de fogueira descritas nos parágrafos anteriores, pois, residindo na mentalidade das pessoas, são elas que geram a necessidade de produzir uma fogueira para queimar de fato (convencional) ou de expor uma representação de uma fogueira convencional (artificial). Mas considero que elas estejam também nas formas gráficas dos impressos de divulgação dessas festas, quando o desenho de uma fogueira está no convite, no cartaz ou na camiseta da publicidade do evento. A fogueira como iconografia fundamental da publicidade das festas juninas mostra o caráter imaterial do que se idealiza como elemento constitutivo de uma festa junina. Não se festeja o santo sem acender a fogueira em sua honra e essa fogueira, mesmo não tendo calor físico, ela terá o calor da memória das pessoas que cultuam ou tomam parte nessas festas. Conforme Araújo, *“as fogueiras de São João também têm um sentido sagrado,*

místico, oculto, que o povo faz ou revela sem sentir, por força da tradição popular” (ARAÚJO, 2003, P. 577).

Como nos verso de uma música do grupo folclórico Quadrilha Juventude na Roça “*Vamos acender a fogueira da vida/ sem violência, sorriso nos lábios e o perfume da flor/ dança com a gente e esquece a dor*”, a fogueira³, enquanto um bem simbólico do ciclo das festas juninas de Manaus que, materializada ou não em suas formas convencional ou ornamental, faz-se presente servindo inclusive como metáfora para superação da vida doída, ou seja, do cotidiano vivido com índices elevados de violência e com poucos motivos para sorrir.

Se Manaus não apresenta a dualidade sugerida por Prado (2007) de “*tempo das festas*” e o “*das não festa*”, apresenta muito do que Tocantins(2000) observou sobre as festa juninas, ou joaninas, nas capitais e no interior da Amazônia, em suas palavras,

Tanto nas capitais como no interior amazônico, a devoção ao Santo Precursor é cercada de igual intensidade na fé, de igual ritmo nos folguedos, de igual rito nas crendices em que inúmeras adivinhações, banhos para tirar a panemice, a urucubaca, produzem anseios de fé e de esperança. E o foguetório pirotécnico, a sedução das fogueiras, dos balões, o querido batismo “São João disse, São Pedro confirmou”, as danças pitorescas dos bois-bumbás, espalham nessa movimentada quadra junina, ruídos, curiosidades, alvoroços, risonhas perspectivas, luzes, sons, perfumes. (TOCANTINS, 2000, p. 258)

Na decorrer do Festival Folclórico do Amazonas de 2006 a Secretaria de Estado da Cultura – SEC não permitiu o uso foguetório pirotécnico dos grupos folclóricos que nele se apresentam. Assim como qualquer tipo ou uso de fogo na apresentação dos grupos. Estando explícita a noção de que o uso desses fogos põe em risco a integridade

³ Ver BACHELARD, Gaston. (1999) *A psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes.

física dos participantes do Festival. Os chamados fogos quentes, aqueles que emitem estampidos e cores, costumeiramente usados pelos grupos folclóricos de Manaus no momento em que iniciam e que encerram suas apresentações no Festival Folclórico do Amazonas, mesmo contrariando o gosto dos brincantes, foram proibidos. Mas o que se viu foi a transgressão à norma, posto que muitos grupos, mesmo sob risco de sofrerem penalidades, não abriram mão do uso dos fogos.

Alinhando-se às muitas ações de políticas culturais de patrimônio imaterial⁴ em outros lugares do país, no Festival Folclórico do Amazonas de 2007 a Secretaria de Estado da Cultura incrementou a Barraca das Tradições onde muitos dos costumes descritos por Tocantins foram realizados, inclusive no dia de São João, 24 de junho, uma fogueira convencional foi acesa e queimou até que a madeira virasse cinza e, mesmo sem um isolamento do local onde estava a fogueira, não houve qualquer acidente. Conforme material de divulgação distribuído nessa Barraca,

A “barraca das tradições” criada pelo governo do estado através da secretaria de cultura resgata brincadeiras, adivinhações, parlendas, fogueiras, o pau-de-sebo e brincadeiras tradicionais, que eram feitas nas celebrações juninas e que há muito estão esquecidas. Durante 51º festival folclórico do Amazonas as novas gerações terão a oportunidade de vivenciar, e, sobretudo de experimentar as simpáticas, as adivinhações o compadrio e outras brincadeiras, que fazem parte do resgate do nosso patrimônio imaterial, cujo sentido baseia-se nos ofícios, expressões, conhecimentos e técnicas produzidas por grupos humanos, que são transmitidos de geração em geração despertando um sentimento de identidade e continuidade dos conhecimentos tradicionais, contribuindo assim, para promover o respeito à diversidade e à criatividade humana.

⁴ O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial / PNPI, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural brasileiro.

O restante do conteúdo do referido material de divulgação apresenta o histórico de cada um dos quatro santos juninos: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Na Barraca das Tradições muitas das formas de devoção popular a esses santos foram realizadas, tais como as simpatias, adivinhações e rezas. Foi possível notar que filas se formavam para que as rezadeiras pudessem tirar quebranto das crianças, também, muitos jovens consultavam as diversas formas de adivinhação para saber suas futuras relações amorosas.

Santo Antônio⁵, comemorado no dia 13 de junho, muito popular o Brasil, também conhecido como padroeiro dos pobres, santo casamenteiro, sempre sendo invocado para se achar objetos perdidos. O relacionamento entre os devotos e o santo é quase familiar, com intimidades, chega a ser, por vezes, irreverente, debochado e quase obsceno. Evidencia-se essa familiaridade quando observamos as simpatias, sortes, adivinhações e acalantos feitos a esse santo.

⁵ Santo Antônio, segundo o material de divulgação da Barraca das Tradições da SEC, chamava-se Fernando de bulhões nasceu em Lisboa em 15 de agosto 1185, numa família de posses. Aos 15 anos entrou para um convento agostiniano, primeiro em Lisboa e depois em Coimbra, onde provavelmente se ordenou. Em 1220 trocou o nome para Antônio e ingressou na ordem Franciscana, na esperança de exemplo dos mártires, pregarem aos sarracenos no Marrocos. Após uns anos de catequese nesse país, teve de deixá-lo devido a uma enfermidade e seguiu para a Itália. Ficaram célebres os sermões que proferiu em Forli, Provença, Languedoc e Paris. Em todos esses lugares suas prédicas encontravam forte eco popular, pois lhe eram atribuídos feitos prodigiosos, o que contribuiu para o crescimento de sua fama de santidade. Antônio morreu a caminho de Pádua em 13 de junho de 1231. Foi canonizado em 13 de maio de 1232 (apenas 11 meses depois de sua morte) pelo papa Gregório IX. Sua veneração é muito difundida nos países latinos, principalmente em Portugal e no Brasil. Padroeiro dos pobres e casamenteiros é invocado também para o encontro de objetos pedidos. Sobre seu tumulo, em Pádua, construída a basílica a ele dedicada.

São João⁶ é comemorado no dia 24 de junho, as festas dos santos do mês de junho também são conhecidas como “joaninas” justamente em homenagem a São João. É através da devoção de São João que se estabelece o compadrio no catolicismo popular, reforçando relações sociais entre grupos e pessoas, que se realiza ao redor da fogueira por meio da declamação alternada três vezes das seguintes falas: a primeira pessoa fala – “*São João disse ...*”, a segunda pessoa responde – “*São Pedro confirmou ...*”, retoma a primeira pessoa – “*Que nós fossemos compadres ...*”, e novamente a segunda pessoa – “*Que Jesus Cristo mandou!*”.

São Pedro⁷ é festejado no dia 29 de junho, nas tradições populares do Brasil a festa de São Pedro é a que representa o povo no trabalho da navegação e da pesca, na luta com a imensidade dos rios e mares irritados pelas temporárias. Na cidade de Manaus há mais de cinquenta anos se realiza a profissão fluvial de São Pedro.

⁶ Segundo o material de divulgação da Barraca das Tradições da SEC, os cristãos do oriente e do ocidente celebram o nascimento de São João Batista no dia 24 de junho. Também coincide, nas duas tradições, a data em que se celebram o seu martírio em 29 de agosto. João é filho de Zacarias que, por causa sua pouca fé, tornou-se mudo, e de Isabel, aquela que era estéril. O nascimento de João Batista anuncia a chegada dos tempos messiânicos, nos quais a esterilidade se tornara fecundidade e o mutismo, exuberância profética. O evangelho lhe dá o cognome de “Batista”, porque ele anuncia um novo rito de ablução (Mt 3,13-17), na qual o batizado não imerge sozinho na água, como nos ritos e nos batismos judaicos, mas recebe a água das mãos de um ministro. João pretendia mostrar assim que o homem não se pode purificar sozinho, mas que toda santidade vem de Deus. João Batista é também lembrando como um homem de grande mortificação. Talvez tenha ele sido iniciado esta disciplina nas comunidades religiosas do deserto. Mas tradição lembra, sobretudo seu caráter profético. Ele é profeta por um duplo título. Antes de tudo é profeta no sentido em que essa palavra era entendida no Antigo Testamento; aliás, João é o maior dos profetas de Israel, porque pode apontar objeto de suas profecias (Mt, 11 7-15; Jô 1,19-28).

⁷ Segundo o material de divulgação da Barraca das Tradições da SEC, São Pedro (segundo a tradição teria morrido em 67 d.c) foi um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, está escrito no Novo Testamento e, mais especificamente, nos quatro Evangelhos. O seu nome original não era Pedro, mas sim Simão. Nos livros dos “Atos dos Apóstolos” e na “Segunda Epístola de Pedro”, aparece ainda uma variante grega do seu nome original: Simeão. Cristo apelidou-o de Petros - Pedro, nome grego, masculino, derivado da palavra “petra”, que significa “pedra” ou “rocha”. Pedro tem uma importante teologia católica-romana. É considerado o príncipe dos apóstolos e o fundador, junto com São Paulo, na Igreja de Roma (a Santa Sé), sendo – lhe reconhecido ainda o título de primeiro papa, essa circunstância é invocada pela Igreja Católica para que o papa detenha uma posição de supremacia sobre toda a Igreja Católica. Para as outras denominações cristãs, Pedro também recebe uma grande importância, por causa de suas epístolas canônicas, porém não recebe o mesmo tipo de tratamento da Igreja Católica.

São Marçal⁸, o último santo do mês, festejado no dia 30 de junho, diferentemente dos demais santos juninos, a fogueira para ele não se faz com madeira, é feita com palha e com ela podem ser queimados os adornos usados nas festas dos demais santos juninos.

Na cidade de Manaus, as festas juninas estão nas casas, nas ruas, nos bairros, nas quadras das escolas, nos espaços abertos das igrejas católicas, nos clubes das indústrias do Distrito Industrial, nos eventos oficiais de órgãos públicos de política cultural. São organizadas por famílias, igrejas, diretorias de clubes das indústrias, associações comunitárias e, nas programações dos órgãos de governo como as secretarias de cultura e de turismo. Nelas, os grupos folclóricos de Manaus brincam ou, dito de outra forma, fazem suas apresentações.

Contudo, as festas juninas se estendem por um período maior que o mês de junho e vão até setembro, sendo possível em alguns casos um grupo folclórico ser convidado a participar de um festival de bairro ou arraial no mês de outubro. Nota-se que os santos do mês de junho dão o motivo para as festas, mas estas festas juninas se estendem por um período que vai além do mês de junho. Desta forma, podemos dizer que junho, enquanto tempo de festas, compreende um ciclo que inicia após o carnaval, quando começam os ensaios dos grupos folclóricos, tem seu ápice no mês de junho com o Festival Folclórico do Amazonas e se estendem até outubro com os festivais de

⁸ Conforme material de divulgação da Barraca das Tradições da SEC, São Marçal, discípulo de cristo, e bispo, foi parente muito chegado de santo Estevão protomártir. Seu pai se chamou Marcelo e sua mãe Elizabete, da tribo de benjamim. Foi um dos setenta discípulos de cristo que o seguiu continuamente. Com quinze anos, foi batizado por são Pedro, conforme ordem do próprio Jesus Cristo, juntamente com seus pais. Segundo a tradição ele era o garoto que tinha os cinco pães de cevada e dois peixes, que Jesus Cristo fez o milagre da multiplicação dos pães e alimentou cinco mil homens no deserto, sem contar mulheres e crianças, conforme relata São João no seu evangelho. Ele estaria na última Ceia, ajudando cristo a lavar os pés dos discípulos. Fez muitos milagres em vida, não somente ressuscitado mortos e recuperando paráliticos, bem como acabando com incêndios. Homem de muita oração e jejuns constantes, somente alimentava-se pela tarde, e andava sempre descalço. Veio a falecer, de febres, aos vinte e oito anos de episcopado, com a idade de cinquenta e nove anos, quarenta da ascensão do senhor.

bairros e arraiais. Como dizem as pessoas que tomam parte nessas manifestações, “quando acaba o carnaval vem o folclore, é o tempo das festas juninas”.

1.3 Os Grupos Folclóricos de Manaus

Bois-bumbás, garrotes, quadrilhas, danças nordestinas, tribos, cacetinhos e cirandas, são alguns exemplos de manifestações folclóricas de Manaus que apresentam suas danças e representações dramáticas no período das festas juninas. Cada uma dessas manifestações é representada por vários grupos folclóricos, desta forma, existem vários grupos de ciranda, de quadrilha e assim por diante, no entanto, há manifestações folclóricas que concentram um número maior de grupos folclóricos e outras, um número menor. No tópico que tratará sobre o Festival Folclórico do Amazonas, assuntos relativos às associações de grupos folclóricos, subdivisões das manifestações folclóricas em categorias e as várias disputas dos grupos folclóricos por títulos dentro do Festival Folclórico do Amazonas serão detalhadas.

Mário de Andrade (1982) constata que em grande número das danças dramáticas do Brasil *se dá a morte e a ressurreição da entidade principal do bailado*, segundo o autor, o complexo de morte e ressurreição é mais próximo das culturas primitivas ameríndias e africanas, não aparecendo nas danças dramáticas oriundas de civilizações mais tecnicamente avançadas, observando que, *nas danças dramáticas de origem proximamente e diretamente ibérica, nos Pastoris e Cheganças, há somente o*

elemento fundamental do drama (aliás assimilável à noção primitiva de morte e ressurreição...), isto é, a luta dum bem contra um mal, que os bailados coletivos, e por isto infensos aos sentimentos individualistas (principalmente amorosos), caracterizariam na noção de perigo e salvação. Segundo o autor:

O cortejo das nossas danças dramáticas deriva de costumes religiosos antiqüíssimos, de fontes pagãs, a comemoração ritual das calendas, mesmo princípio do teatro grego, porém anterior a ele. Tais costumes, quase que universais, se prendem sempre a esse verdadeiro complexo de Morte e Ressurreição (do ano, da primavera, do vegetal, do animal, do deus, do rei...) da psicologia coletiva (ANDRADE, 1982, p.32).

Nos vários grupos que se apresentam nas festas juninas de Manaus, percebe-se o complexo de morte e ressurreição e o drama da luta do bem contra o mal, o que Mário de Andrade definiria como dança dramática. Contudo, esses grupos se autodefinem como grupos folclóricos, definição esta que tem o mesmo sentido de brincadeira, pois, as pessoas desses grupos usam o termo brincadeira com o mesmo sentido de grupo folclórico. Entrevistando um informante, perguntei sobre a quantidade de participantes no seu grupo para a apresentação de 2006 no Festival Folclórico do Amazonas e tive a seguinte resposta: *“Esse ano nossa brincadeira vai sair com 46 pares, fora os casais de namorados, as meninas das cestinhas, as crianças e a diretoria; dá mais de 150 pessoas”*. Em seguida perguntei sobre o tempo de existência do grupo e a resposta foi: *“nosso grupo folclórico tem 27 anos só de Festival, fora o tempo em que brincávamos por aí”*. Nota-se que os termos *brincadeira* e *grupo folclórico* são duas formas de se referir a mesma coisa, o que nos permite dizer que para essas pessoas as duas formas possuem o mesmo significado.

Não buscaremos estabelecer data ou período em que esses grupos passaram a ser chamados de folclóricos ou mesmo quando passaram a se autodefinir como grupo

folclórico. Contudo, no tópico 3.4.4 do capítulo 3 faremos uma discussão sobre o conceito de folclore, o papel dos folcloristas e a resignificação desses conceitos na perspectiva das pessoas que tomam parte nos grupos folclóricos de Manaus e a autodefinição de folclorista no contexto local.

Contudo, os chamados grupos folclóricos sempre mobilizam inúmeras pessoas na cidade de Manaus, ocupando espaço na memória de diferentes gerações, sobretudo para aqueles que tomaram ou tomam parte nesses grupos. Pesquisadores como Robert Avé-Lallemant (1980) [1859]), Mário Ypiranga Monteiro (1965), André Vidal de Araújo (1974), Moacir de Andrade (1978), Alvir Assunção (2008) entre outros, trataram sobre tais manifestações na capital do Amazonas.

A trajetória desses grupos é muito interessante, o registro mais antigo sobre um grupo de pessoas brincando boi nas ruas da cidade de Manaus que se tem é de Robert Avé-Lallemant na obra *Viagens no Rio Amazonas, 1859*, onde relata o boi que viu em Manaus em junho daquele ano, período em que estas manifestações não eram denominadas como grupos folclóricos. Segue-se o registro do autor:

De longe ouvi da 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 da Polícia, e pareceu organizar-se, sem que nada se pudesse reconhecer (...) De repente as chamas dalguns archotes iluminaram a rua 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 uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje de índio de festa, o tuxaua ou chefe, com sua mulher; esta era uma rapazola bem proporcionada, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte da festa. Essa senhora tuxaua exibira um belo traje, com uma saínia curta, de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. O traje na cabeça e nos quadris de uma dançarina atirada teria por certo vir abaixo toda uma platéia 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 (AVE-LALLEMANT, 1980, p. 106).

Avé-Lallemant (1980) ressalta a cantoria e o batuque, as cores, as luzes, as personagens, a dança, a coreografia e a peça dramática que um boi não real lhe proporciona. O bumbá de Manaus. Embora longa, a citação descreve a ocupação das ruas da cidade no início da segunda metade do século XIX por um grupo de pessoas no período das festas juninas.

1.3.1 Boi-bumbá

O boi-bumbá é uma manifestação folclórica que apresenta um auto cantado que mistura drama e comédia tendo com enredo a morte e ressurreição do boi, o protagonista do auto. Mãe Catirina grávida deseja comer a língua do boi predileto do Sr. Amo, Pai Francisco atende o desejo e mata-o, dando vazão ao enredo onde ao final Dr. da Vida ou Pajé irá ressuscitar o boi de estimação do amo. Quanto aos personagens, tanto na literatura quanto nos relatos de brincantes bem como nas observações sobre o fato que temos feito, estes sofrem variações. Contudo, além do Boi, Pai Francisco, Mãe Catirina, Índios e Vaqueiros são os personagens mais constantes.

Ainda sobre bois-bumbás, André Vidal de Araújo no livro Sociologia de Manaus: aspectos de sua aculturação (1973 [1974]) lista os bois que desfilaram pelas ruas de Manaus no ano de 1944.

1º Boi Vencedor – Rua Tarumã

2º Boi Rica Prenda – Rua Major Gabriel

3º Boi Mina de Ouro – Seringal-Miry

4º Boi Amazonas – Rua Carvalho Leal

- 5° Boi Corre-Campo – Rua Ajuricaba
- 6° Boi Pai do Campo – (na edição consultada este campo não contém informação)
- 7° Beija Flor – Saldanha Marinho
- 8° Boi Malhadinho – Praça Pedro II
- 9° Boi Mineirinho – Boulevard Amazonas
- 10° Boi Campineiro – São Raimundo
- 11° Boi Caprichoso – Praça 14

Conforme Moacir Andrade (1978), *“antigamente, isto, antes de instituição do festival folclórico de Manaus, os bois, depois de se exibirem um pouco nos seus cercados, vadeavam noite a dentro com seu séqüito colorido de personagens juninos de vaqueiros, amos índios, e o trio indispensável do pai Francisco, Catarina e Cazumbá”*. Em sua descrição sobre como se configurava a formação de um grupo de boi-bumbá nas ruas de Manaus, podemos perceber uma formação predisposta para encarar confrontos,

Na frente, formando uma barreira, os índios, de par em par, segurando seus tacapes e logo atrás os vaqueiros na mesma formação de guerra, seguidos do boi ladeado do amo e vaqueiro de estimação, logo atrás a multidão de parentes dos brincantes e admiradores do boi numa marcha quase correndo, costumava iluminar as ruas da cidade com suas indefectíveis lamparinas a querosene em cima das longas varas e carregadas por dois garotos que ganharam a disputa para transportá-las. Misturando com multidão, vão às reservas de miolo do boi, que se reservam de tempo. Chama-se miolo ao homem que dança de baixo do boi e que constitui a mais penosa responsabilidade da brincadeira pelo perigo e peso que carrega. Entre o grupo de brincantes e a multidão que acompanha o boi fica a charanga, constituída de tambores pandeiros, reco-reco, matraca e cuícas (antigamente cuícas eram desconhecidas nos bois da amazônica).

O bater dos tambores compridos da charanga, as cuícas, os pandeiros e as matracas, um ritmo quentes de junho e, às vezes, contraditoriamente, causando verdadeiras tragédias quando, por caso, se encontram dois bois tidos como inimigos. (ANDRADE, 1978, p. 160 e 161)

Andrade (1978) menciona os bois Caprichoso, Mina de Ouro, Corre Campo, Tira Prosa, Tira Teima, Rica Prenda e Garantido, referindo-se a eles como “*famosos com nomes e tradições respeitadas pela população*” (p.161). Percebe-se no autor uma preocupação com a tradição. Tal preocupação se apresenta na atualidade, quando presenciamos discussões entre agentes sociais que atuam nos grupos folclóricos e os que atuam nos órgãos públicos de cultura a noção de tradição é debatida.

No período que decorreu as observações de campo dessa pesquisa, de 2006 a 2007, seis grupos de boi-bumbá se apresentaram no Festival Folclórico do Amazonas, são eles: Corre-Campo, Brilhante, Garanhão, Amado, do Norte e Garantido. Os regulamentos que definem critérios de julgamento para os bois no Festival Folclórico do Amazonas estabelecem o Auto do Boi-Bumbá como item obrigatório a ser julgado, o que faz com que esses bois representem o chamado “boi tradicional de Manaus”. Fora esse momento, há uma predominância na apresentação dos bois de Manaus ao modelo dos bois de Parintins, seja no ritmo, nas indumentárias, na forma de dançar e em outros aspectos como na contratação de trabalho especializado para confeccionar grandes alegorias.

Contudo, mesmo no momento da encenação do Auto do Boi-Bumbá, o momento compreendido como característico de um “boi tradicional de Manaus”, o ritmo e os instrumentos musicais, assim como a forma de tocar são idênticos aos bois de Parintins. Nesse aspecto, observamos na apresentação do Boi-Bumbá Corre Campo no Festival Folclórico do Amazonas de 2005 que na apresentação deste boi, os instrumentos básicos utilizados pela batucada eram surdos de marcação e caixas, que eram tocados com baquetas, portanto, instrumentos, ritmo e forma de tocar eram idênticos aos bois de Parintins e os instrumentos eletrônicos como baixo e teclado. Contudo, após a apresentação desse boi, a menos de cinco metros e menos de cinco

minutos de sua apresentação oficial, na área da dispersão⁹, foi possível ver outro ritmo, outra forma de tocar e outras toadas.

Naquela ocasião, ex-brincantes, antigos torcedores e mesmo brincantes que estavam na arena, encontraram-se na dispersão postaram os surdos na posição horizontal e tocaram com as mãos de forma direta, sem usar baquetas, cantando toadas de outras épocas. Além da música, foi possível observar uma forma de dançar que não era aquela exibida durante a apresentação na arena do Centro Cultural Povos do Amazonas - CCPA, que é o local aonde o Festival vem sendo realizado desde 2005.

1.3.2 Garrote

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.

É comum os Garrotes revelarem aqueles que exercerão os principais papéis nos Bois-bumbás. Os Amos, que representam o dono do Boi, neste caso Garrote, exercem função de cantador no auto, também os personagens cômicos como Mãe Catirina, Pai Francisco, Mãe Maria, Cazumbá, Doutor da Vida, são sempre observados em suas apresentações por senhores de Bois-Bumbás que sempre fazem comentários sobre o futuro daqueles garotos e os comparam com antigos atores desses papéis. Outros

⁹ Área destinada aos componentes do grupo e suas alegorias após sua apresentação, tendo que desocupá-la antes do término do grupo que o sucedeu na arena de apresentação. Assim como a área de concentração é um lugar onde o grupo permanece apenas os instantes que antecedem sua apresentação, a dispersão é um lugar de passagem do grupo no local onde se realiza o Festival Folclórico do Amazonas. Se um brincante de um grupo que já realizou sua apresentação queira permanecer no local onde se realiza o Festival, terá que se acomodar em outro lugar que não seja as áreas de concentração e dispersão, tão pouco na arena.

brincantes como o que dá movimento ao Garrote que é chamado de miolo, por passar toda a apresentação de baixo do Garrote é muito admirado e também são analisados por pessoas dos Bumbás. O Garrote está para o Boi-Bumbá, como as categorias de base, onde atuam jogadores abaixo de 17 anos, estão para o futebol.

A história de vida dos senhores que exercem a função de amo em alguns grupos de boi na atualidade, os chamados Mestres dos Bois de Manaus¹⁰, 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 brincado* sobre cada ato do auto do boi, a característica dos papéis de todos os personagens e a forma ideal de representá-los, bem como as lições que só o cotidiano permite sobre o exercício da liderança dentro de um grupo folclórico.

O mais antigo mestre vivo e em atividade chama-se José Ribamar do Nascimento, mais conhecido com *Mestre Zé Preto*. Este mestre começou a frequentar os ensaios de boi na década de 30 do século XX, no Caprichoso da Praça 14, e há setenta e dois anos é amo de boi. Quando criança conheceu os antigos mestres que iniciaram nas brincadeiras de boi no final do século XIX e se fizeram famosos nas primeiras décadas do século XX, conviveu com os grandes mestres do século passado e, na atualidade continua exercendo seu papel de amo de boi.

Em observações de campo no decorrer do Festival Folclórico do Amazonas de 2006, ano no qual *Mestre Zé Preto* comemorava setenta anos como cantador de boi,

¹⁰ O Projeto Mestres dos Bois-Bumbás de Manaus: Cantando e Contando a História deriva de um projeto mais amplo e em execução chamado **Levantamento Preliminar para o Inventário dos grupos Folclóricos de Manaus**, que tem como objetivo inventariar as referências culturais dos grupos folclóricos de Manaus por meio da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC para solicitar a inscrição das referências culturais desses grupos como Patrimônio Cultural Nacional de Natureza Imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN no Livro das Celebrações.

representando o papel de Amo de Boi, naquele ano brincando no Boi-Bumbá Brilhante, um ato na apresentação do referido grupo tendo como protagonistas os mestres Zé Preto e Melquiades, com significado aparentemente simples, se desdobrou em uma complexa teia significados e relações que, em um esforço intelectual, tentarei aqui descrê-la e no quarto capítulo, quando estiver tratando sobre a dimensão religiosa, analisá-la.

A teia de significados e relações que pretendo descrever tem como ponto inicial da observação aquela noite, começando com uma breve interrupção na apresentação do Brilhante, onde o Apresentador do Boi¹¹ chama os dois mestres ao centro da arena e anuncia que ambos estariam encerrando suas atividades e lhes são entregues placas de agradecimento pelos serviços prestados à cultura de Manaus. Mestre Melquiades fazia naquele ano cinquenta anos brincando em boi e Mestre Zé Preto setenta. Mais que uma “aposentadoria compulsória” para ambos, presenciamos um ato solene de substituição de uma forma de cantar boi, a qual muitos chamam de “boi tradicional de Manaus”, pela estética musical que tem como modelo o espetáculo dos bois de Parintins¹². Antes de encerrar a apresentação do Boi Brilhante, desloquei-me da arquibancada, de onde assistia a apresentação, indo para a área de dispersão. Ao encontrar com os dois mestres perguntei se realmente estavam “parando”? Melquiades respondeu que sim, “*conversei com minha família e resolvi parar*”; Zé Preto respondeu de outra forma, “*eles quiseram fazer essa homenagem, eu aceitei. Mas enquanto tiver boi me chamando eu estarei lá!*”.

Em um dos depoimentos do Mestre Zé Preto em suas apresentações com o espetáculo Mestres dos Bois de Manaus: Cantando e Contando a História, em 2007, ele

¹¹ Apresentador do boi é personagem inserido com o processo parintinização dos boi de Manaus e tem como função narrar as seqüências dos atos dramáticos propostos para a apresentação do boi. Sua atuação é avaliada sendo contado como item a ser julgado nas apresentações dos bois da super-categoria de Manaus.

¹² Ver Os bois-bumbás de Parintins. Braga. Sérgio Ivan Gil – Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002. Também, O espetáculo do boi-bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins. SILVA, José Maria da. – Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

nos diz que “*recebe, aos sete anos de idade (1936), um boizinho de uma yalorixá que tinha uma casa de cura em frete a minha casa lá na Rua Codajás no Bairro de Cachoeirinha, ela pediu que o boi se chamasse Beija-Flor, a partir de então começa minha trajetória de cantador de boi, que já dura setenta e um anos*”. Nessa teia de significados e relações, temos que é no Festival Folclórico de 2006, quando o mestre comemorava setenta anos como cantador, foi anunciada sua “aposentadoria”, no entanto, no mesmo ano, uma sacerdotisa de religião de matriz africana do Maranhão recebia de sua entidade a obrigação de botar um boi em Manaus, por sua vez, buscou auxílio em sua colega de Manaus, também sacerdotisa da religião Mina Gêge-nagô, que logo incumbi o seu compadre, Mestre Zé Preto a ser o Amo do boi, ou seja, aquele que canta e conduz o auto. O diálogo entre as chamadas mães-de-santo se deu em um Encontro de Religiões de Matrizes Africanas na Bahia em 2006. Portanto, Zé Preto é iniciado como cantador aos sete anos por uma sacerdotiza e, após setenta anos, quando a “parintização” ou espetacularização do boi-bumbá de Manaus diz que ele parou, o mestre retoma suas atividades via outra sacerdotiza.

Assim, na véspera de São João de 2007, em um terreiro na Zona Norte de Manaus, lá estava Mestre Zé Preto conduzindo o batizado¹³ de um boi que acabara de nascer. Após o ritual do batismo, que se deu no interior do barracão do terreiro, baixaram alguns entidades onde inclusive uma travou por alguns minutos um desafio de versos de improviso com Mestre Zé Preto, já fora do barracão, acenderam uma fogueira e um verdadeiro banquete foi oferecido: tacacá, caruru, bolo podre, bolo de milho,

¹³ No ritual do batismo os padrinhos seguram um pires com uma vela acesa. O *padre* entra em cena com um ramo e uma garrafa d'água na mão e recita os seguintes versos: *Eu ti batizo boi/ Pela tua formosura/ Só não ti dou nome de gente/ Porque você és criatura*. Geralmente o batizado coincide com ensaio geral. É uma festa na qual o boi é oficialmente entregue à comunidade. (ASSUNÇÃO, 2008, p. 95)

mungunzá, refrigerante e cerveja foram servidos. Portanto, se o boi é de promessa, ser cantador é missão para Mestre Zé Preto.

Em 2007, oito grupos de Garrote se apresentaram no Festival Folclórico do Amazonas. Neste ano, presenciamos o retorno do Garrote Luz de Guerra ao Festival, que há 20 anos não se apresentava. O Luz de Guerra, segundo um informante surgiu na década de 30 do século vinte, no Bairro de Cachoeirinha, sob comando de uma senhora iniciada na Religião Mina, e nele só brincavam mulheres, o que não era comum para a época. Alvadir Assunção (2008) expõe informações sobre este boi, mostrando suas peculiaridades e motivos de sua criação,

Dona Esperança Rosa Matos uma negra maranhense que residia à rua Urucará, entre a Santa Isabel e a Ipixuna. Era muito querida na comunidade por ser alegre, prestativa e correta nas suas ações. Realizava festas monumentais e bem freqüentadas, pois era muito organizada e enérgica nas suas promoções. Em 1937, Dona Esperança foi ao maranhão se preparar para exercício de suas atividades religiosas no centro da mãe Joana Gama, quando retornou, entre outras missões, trouxe a de fundar o bumbá Luz de Guerra, que passou a ensaiar no cruzamento das ruas Urucará e Ipixuna, no mesmo lugar do boi Garantido. Ao comparecer a Chefatura de Polícia para tirar a licença, Dona esperança teve algumas dificuldades, pois chefe de polícia não gostou do nome Luz de Guerra. Dona Esperança com muito jeito, explicou que a brincadeira era de paz e que haveria ordem disciplina. A licença foi concedida e o boi saiu às ruas do bairro da Cachoeirinha com cerca de trinta brincantes, do sexo feminino, todas fantasiadas. Até a batucada era constituída só de mulheres. A única exceção era o senhor Manoel Raimundo Gomes, vulgo Tucuxi, pai do Dionísio, um dos fundadores do corre campo e da Mãe Zulmira, do batuque do Morro da Liberdade. É ainda a mãe Zulmira quem lembra que Dona Esperança era repentista, tiradora de verso na dança do coco e uma ótima compositora de toadas. Achando, inclusive, que as toadas que o Jorge Macaco cantava era de autoria dela. E lembra com saudades de uma toada que identificava o Luz de Guerra, que viveu apenas poucos anos, mas marcou a sua passagem na história dos bumbás. *Uma estrela de ouro/ Que alumia no mar/ Como a*

nossa luz de guerra/Não dá outro boi igual (ASSUNÇÃO, 2008, p. 159 e 160).

Depois, em meados do século passado, o Luz de Guerra foi reinventado como um boi de garotos, um garrote. Conforme Assunção (2008) “*muitos anos depois, mais ou menos no início da década de sessenta, surgiu o garrote luz de guerra, sob a direção do senhor Antônio Soares de Oliveira, o popular Maranhão. O mesmo maranhão da inesquecível batucada Baré e da saudosa Escola de Samba Barelândia*” (ASSUNÇÃO, 2008, p.181).

Os Garrotes são julgados por critérios semelhantes aos dos Bumbás, apresentam o auto do boi, mas, também se esforçam para imitar a configuração musical e visual dos bois de Parintins. Contudo, o Grupo Folclórico Garrote Marronzinho, do Bairro São José IV, Zona Leste, mesmo tendo onze anos de existência, portanto, um dos mais novos grupos de garrote, se orgulha por não sofrer influências de Parintins. Em uma fala de um membro da diretoria desse grupo, percebe-se o sentido desse orgulho:

A tradição do verdadeiro boi de Manaus quem faz é o Marronzinho. Não só na roupa, na batucada e nas toadas apresentadas no Festival Folclórico do Amazonas, é aqui também. Aqui, nos fazemos a festa do primeiro ensaio, no início de maio. Fazemos o batizado do boi que é quando apresentamos o novo boi que vai se apresentar naquele ano, com o nosso padre e os padrinhos do boi. Fazemos a fugida do boi, que pode acontecer em qualquer apresentação aqui no bairro depois da apresentação oficial. Ano passado o boi fugiu na apresentação lá no arraial da igreja. Tem a procura do boi, que pode durar horas ou dias, depende se encontrarem o boi. Fazemos a laçada, a matança e o almoço, que quando encerra a brincadeira. O Brilhante, quando precisa fazer alguma apresentação com matança e tudo vem buscar a gente aqui.

Segundo um informante, o Marronzinho se originou por um grupo de pessoas, basicamente de uma família, que sai do Garrote Corre-Fama do Bairro do Coraodo,

Zona leste. A questão da imitação ao boi de Parintins é colocada como o motivo da saída dessa família que fundou o Marronzinho.

1.3.3 Ciranda

Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1998) define Ciranda como:

Dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos. Samba rural no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e também dança paulista de adultos, terminada em baile rural do fandango, em rodas concêntricas, homens por dentro e mulheres por fora (CASCUDO, 1998, p. 285).

No Amazonas, Mário de Andrade registrou em 1927 uma dança de ciranda na região do Rio Solimões, em sua observação o autor fala da incorporação do imaginário da região, o que o fez chamar de “Ciranda da Amazônia”.

As Cirandas de Manaus são danças de roda de jovens e adultos tendo alguns pares de criança, mas predominantemente de adultos. Nos históricos dessas Cirandas lidos no momento que antecede suas apresentações no Festival Folclórico do Amazonas, é sempre citado o nome do Professor Silvestre como a pessoa que trouxe essa manifestação cultural do Município de Tefé no Estado do Amazonas para a capital.

As Cirandas possuem uma musicalidade que se assemelha ao samba. Seus instrumentos musicais básicos são: cavaquinho, violão, pandeiro, atabaque e xeque-

xeque. É cantada com uma voz principal seguida de uma segunda voz que em alguns versos de determinadas músicas dão vez ao coro uníssono dos pares de brincantes que estão na roda. Seus pares formam coreografias muito bem ensaiadas em um bailado que exige dos brincantes postura elegante e sobretudo muita sensualidade.

As indumentárias dos *cirandeiros* são notáveis, os homens vestem calças compridas e blusas de mangas alongadas com vincos impecáveis, calçam sapatos sempre muito bem polidos e na cabeça chapéu tipo panamá. Alguns usam sobre a blusa coletes ornamentados com muito brilho. As mulheres usam vestidos bordados com fitilhos, rendas e também muito brilho. Estes vestidos são decotados tanto nas costas quanto nos bustos, são curtos e rodados de tal forma que ao primeiro acorde do cavaquinho as brincantes começam a dançar exibindo expressões corporais que irão compor o espetáculo até o final da apresentação do grupo.

A Ciranda tal qual o Boi é uma representação de morte e ressurreição entremeada de atos cômicos e dramáticos. Os principais personagens da Ciranda são o Caçador, o Carão, Mãe Benta, Senhor Norato, Senhor Manelinho. Sendo os dois primeiros protagonistas do último ato da representação que é a Morte do Carão¹⁴.

O Carão é um pássaro Amazônico que é representado por um brincante que se veste com um tecido preto com uma peça em madeira que representa cabeça do carão, este brincante encena, junto com o Caçador, um ato dramático permeado por lances cômicos que termina com a morte do carão. Após este ato, tem-se a despedida da ciranda, ou seja, o encerramento de sua apresentação. O ato do caçador e o carão, é um

¹⁴ Pássaro lendário do Amazonas. Existem muitas lendas em que é parte importante da narração. É uma ave pernalta coberta de plumagem bruno escuro e pintas brancas no pescoço e na cabeça que se espalham pelo peito. Mede aproximadamente setenta centímetros de comprimento. Possui um bico comprido, mais ou menos uns dez centímetros. Carne saborosa os caçadores costumam apanhá-lo nas margens dos rios, lagos paranás, furos, igapós, e alagados onde vive caçando bichinho e pequenos peixes com que se alimentam. Seu nome científico é: *Aramus scolopanceus Gmelin*, pertence a família dos aramídeos. (Moacir Andrade - p.355).

momento da apresentação da ciranda onde há uma grande interação com o público uma vez que o carão assusta as crianças e bica as cabeças das pessoas, esconde-se atrás de pessoas que não fazem parte do grupo e o caçador, por sua vez, em gestos sugere ao público que está à procura do pássaro. Em versos da música executada neste ato, como: “*Como se engorda o Carão? Como se engorda o Carão? Com azeite de coco verde e gordura de camarão*”¹⁵ percebe-se a intenção de provocar o riso¹⁶, pois não se extrai azeite de coco verde e nem gordura de camarão, ao menos em quantidade para alimentar ou como nos versos, engordar um animal. A quantidade de apresentações que um grupo de ciranda tenha em uma noite de um ciclo junino de Manaus, corresponde à quantidade de vezes que o carão morre e ressuscita.

A personagem Mãe Benta é figura negra na ciranda, trajando vestindo longo e rodado que pode ter estampas floridos, mas que geralmente é todo branco, traz adornos como um turbante branco na cabeça e colares de contas no pescoço. Esse traje se assemelha aos das rodantes das casas de religião de matrizes africanas. Na música que apresenta esta personagem, podemos notar que esta pode ter sido inspirada nas escravas de ganho¹⁷, pois em um dos versos temos que ela vende doces para iaiá: “*Mãe Benta fiaí-me um bolo/ não posso senhor, os bolos são de iaiá/ não foram feitos para qualquer gente*”.

¹⁵ Esses versos são de domínio público e são cantados por todos os grupos de ciranda de Manaus, pois não há apresentação de ciranda sem o ato da morte do carão. Os demais versos de músicas de cirandas citados também são de domínio popular.

¹⁶ Ver DARTON, Robert (1986) *O grande massacre de gatos e outros episódios da história da cultura francesa*. Rio de Janeiro: Graal.

¹⁷ Sobre a importância da mão-de-obra escrava na composição das fortunas na região de Manaus durante o terceiro quartel do século XIX, ver SAMPAIO, Patrícia de Melo. *Os Fios de Ariadne. Tipologia de Fortunas e Hierarquias Sociais em Manaus: 1840-1880*. Manaus: Editora Universidade do Amazonas, 1997, pp. 142-143.

O Senhor Norato é o personagem que representa a pessoa que domina técnicas de cura por meio de ervas medicinais e rezas. O Seu Manelinho pode ser entendido como a figura do regatão, pois na letra da música que este é apresentado temos a descrição de alguém que viaja em seu *barquinho* pela Amazônia e leva produtos de lugares diferentes: “*Seu Manelinho quando veio do Pará/ carregadinho de peixinho e aruá*”... “*Seu Manelinho quando veio de Tefé carregadinho de peixinho e café*”.

1.3.4 Pássaro

Talvez a manifestação folclórica com o menor número de grupos na atualidade. Nos dias em que estive no Festival Folclórico do Amazonas nas edições de 2006 e 2007, não vi nenhum grupo de pássaro se apresentar. Contudo, considero importante citar na íntegra o que escreve Andrade (1978) sobre um grupo chamado Pássaro Japiim,

No bairro de Aparecida, antigo dos tocos, numa cassinha de taipa, mora a senhora Inês Ayres da Silva. Ela é dona da brincadeira junina denominada “pássaro japiim”, desde 1930 sai às ruas Manaus, deliciando as crianças e velhos com drama folclórico já famoso da cidade de Manaus. Nos seus 56 anos de idade ao grupo japiim 38 anos dedicados, dona Inês nos dá uma lição de perseverança e dedicação, arregimentando jovens de ambos os sexos pra ensaiar com responsabilidade todos os lances da brincadeira que de acordo com suas declarações, saiu pela última vez este ano de 1968.

Por que a senhora declara que este ano foi à última vez e que saiu o “pássaro japiim”? Perguntei. É porque agora tudo está difícil, professor. Antigamente as moças que compunham o grupo cooperavam em tudo até nas vestimentas, hoje eu tenho que dar até o transporte cujo preço é absurdo e a ajuda que governo dá é insignificante para as imensas despesas decorrentes. Eu ensaio o grupo deste o saudoso ano 30, nesse tempo eu tinha 18 anos, tudo era alegria e satisfação para mim, mim que, inclusive, fazia parte do grupo com rainha. Quando o pássaro estava ensaiando, um rapaz ou uma moça saía na rua vendendo cartões de apresentação, que eram disputadas, logo à noite, entre 20

e 21 horas, o grupo saía todo colorido com um grande acompanhamento de admiradores e familiares dos brincantes. As exhibições se prolongavam até alta hora da madrugada quando já bastante cansados retornáveis às nossas casas. Nesse tempo tudo era barato e fácil, inclusive os músicos que eram encontrados com muita facilidade. Clarinete, saxofone, cavaquinho, flauta, violão e reco-reco, brigavam para tocar no japiim, hoje já estão todos velhos e cansados como eu, alguns já estão mortos. Este ano tive alguma dificuldade para conseguir a minha bandinha. As melhores moças que faziam parte da nossa festa casaram-se ou os namorados não permitem a sua participação nas danças, além disso, tudo está mudando e parece que o japiim já não está agradando, por isso e outras coisas que esse ano encerrou os ensaios.

- dona Inês, fala-me algo da estória do japiim, como apareceu e como se desenrola o drama. –Ah, seu Moacir, essa estória é muito comprida e começou em Belém do Pará. O original de um africano chamando Elias, que Deus o tem no céu. “A estória começa em um antigo castelo onde vivia uma família real constituída de uma princesa, um vassalo, um casal de camponês e um amo. Num belo dia, houve um baile real, ocasião em que a princesa ganhou como presente um belo pássaro a quem deu nome de japiim. O presente acompanhado de apresentações de exímios bailarinos. Passaram-se, assim, muitos meses e cada vez mais a princesa criava amizade no pássaro. Entretanto, certo dia o pássaro desapareceu. O príncipe, muito preocupado, mandou o camponês ir procurá-lo, que logo o achou. A princesa, vendo o pássaro em perigo, encontrou-se com o caçador que há muito namorá-la e pediu-lhe que não matasse ave. Todas as manhãs o japiim real dava o seu passeio pelo bosque do palácio. O caçador, então penetrou no bosque à caça do belo passarinho. No caminho encontrou-se com fada. Esta lhe perguntou o que fazia por aquelas paragens e o caçador contou-lhe a sua história. A fada, que tudo adivinhava, vendo o perigo para caçador pediu ao mesmo que não matasse o pobre passarinho, porém, o caçador não atendeu ao pedido da fada que por isso deu-lhe um castigo.

O caçador seguiu seu caminho e, andando de um lado para outro a procura do japiim, é surpreendido pela guarda do bosque que lhe dá voz de prisão. O caçador resiste e ameaça de matar o guarda, o guarda que, com medo, torna-se seu amigo. Desejoso de saber onde encontrar o japiim, pergunta ao guarda que não lhe responde. Deixando-o para trás, segue caminho e encontrar-se borboletas encantadas, as quais o encantam dizendo que não quer matar o japiim. Numa tarde de verão, passa pelo castelo uma cigana. Chamada pelo vassalo para ler a mão da princesa, diz-lhe que brevemente ela terá uma grande tristeza, pois, o seu japiim morrerá. A princesa aflita pergunta-lhes quem será o traidor que vai matar o japiim. Mas a cigana nada revela e apenas diz que

será uma pessoa que mora no castelo. A princesa manda chamar a camponesa que finge nada saber. O caçador que não encontrou o passarinho vai à casa da feiticeira para pedir sua ajuda. A malvada entrega-lhe uma bala enfeitiçada. Saindo dali, num bosque, o perverso caçador vê o passarinho e, atirando, mata o pobre avizinha. A fada, ao ouvir o tiro, manda as borboletas encantadas avisarem à princesa da morte de seu pássaro. A princesa ficou muito triste. O vassalo pede ajuda ao amo, que comunica ao guarda, correndo, vai à maloca dos índios que moram no bosque e estes prendam o caçador. Mas a feiticeira aparece e oferece uma bebida encantada aos índios que logo adormecem e assim salva caçador. Porém o efeito da bebida passa e estes, furiosos, prendem a feiticeira e levam-na à presença da princesa. Lá chegando, diz que o pássaro não está morto, mas adormecido. Mandado chamar, chega o doutor que apesar dos esforços nada consegue descobrir sobre a morte do pássaro. Então é chamando pajé que com uma mágica, faz o pássaro acordar. Esse é o resumo do drama do japiim que nas noites de São João desfila pelas ruas de Manaus cantando e dançando com suas roupas coloridas e seus cânticos originais, cuja tradição terminará recolhida pelas pesquisas dos nossos folclóricos e estudiosos de antropologia. O japiim, como todas as manifestações folclóricas, tem suas danças e os seus cânticos para momentos apropriados. Quando o grupo desfila pelas ruas da cidade e quando esta chegando a uma residência onde vai realizar uma exibição, canta a marcha de chegada: *Aqui vai chegando o japiim/ Vem espalhando alegria do japiim/ Neste dia festejando nosso belo japiim/ A mocidade nesta vida dá primores/ Assim brincamos todos os louvores/ Outra alegria de qualquer um passarinho/Não vale tanto como nosso japiim/Brincamos neste dia primoroso/ É de alegria só poder ser mesmo assim/ Neste dia festivo e primoroso/ Estamos festejando o nosso belo japiim* (ANDRADE, 1978, p.130)

As muitas informações contidas nessa citação oferecem dados para estudos de processos socioculturais na cidade de Manaus, tais como: a presença dos negros na cidade; tipos de residências construídas em bairros da cidade nas primeiras décadas do século passado; a relação entre políticas de governa para cultura e grupos folclóricos. Contudo, destaco a dedicação da pessoa entrevistada pelo autor na organização do grupo folclórico, oferecendo um parâmetro comparativo sobre organização e produção nos grupos focados nessa dissertação.

Outro aspecto que destaco é estrutura da dança dramática, pois permite perceber que dois grupos folclóricos criados na década de 90 do século passado, *As Abelhinhas* e *Abelhinhas do Amazonas*, ambos do Bairro do Coroadó – Zona Leste, classificados no Festival Folclórico do Amazonas como manifestação folclórica do tipo Dança Regional, tem sua estrutura dramática e personagens semelhantes aos do grupo descrito na citação acima. Se substituir a figura do pássaro japiim pelo inseto abelha pouca dessemelhança será encontrada, sendo possível dizer que, mesmo que os cordões de pássaros estejam com número reduzido grupos, sua formação ou estrutura está presente nas festas do ciclo junino de Manaus pelas Abelhinhas.

1.3.5 Tribo Indígena

No Festival Folclórico do Amazonas é possível ver duas manifestações folclóricas alusivas a povos indígenas da região Amazônica. Uma dessas manifestações folclóricas é chamada de Tribo. Em suas apresentações, as Tribos cantam músicas cujas letras são em língua geral (nhengatu) onde abordam temas relacionados a guerras, a mitos e a relações amorosas.

Andrade (1978) faz considerações a respeito de duas tribos folclóricas das festas juninas em Manaus, a Tribo dos Manaus e a Iuirapixunas e as descreve da seguinte maneira,

Entre as muitas tribos folclóricas que aparecem durante as festas juninas da capital do Amazonas, a tribo dos Manaus se destaca pela quantidade de brincantes e policromia das fantasias, feitas totalmente de pássaros. Composta quase que totalmente de moças, carregando seus apetrechos como tacapes, peneiras, jamaxis, e outras bugigangas, além de cobras, macacos, araras, pacas que fazem de xerimbabos, os Manaus enchem de platéia. Com suas grandes tochas compostas de suas lamparinas, com quatro bicos de

fogo cada uma, bailando na escuridão das estradas como se fossem grandes pássaros extraterrenos, dançando aqui e acolá, perpetuando a tradição através dos anos ... A Iurupixuna se destaca por ser a mais numerosa em termo de brincantes. Aparecida em Manaus por volta 1959 encantou a cidade com suas dezenas de índias fartamente vestidas de policrômicos penachos dezenas de colares autênticos, confeccionados por índios. Os conjuntos da tribo dos iurupixunas são formados de moças e rapazes dos bairros de Manaus que dançam pelas ruas da cidade nas noites juninas, causando admiração aos que tem a oportunidade de vê-lo.

Como outros conjuntos folclóricos do Amazonas a tribo dos iurupixunas é composta de vários personagens que desempenham com graça e beleza o drama que se desenrola sob uma música monótona, acompanhada de sons surdos de tambores que enchem a noite com ritmos exóticos. Os principais personagens da tribo são: A índia, filha poderoso tuxaua, um curandeiro e os números índios da tribo. Como complementos, os índios portam algumas aves como corujas, papagaio, arara e animais pequenos, preguiça, macaco, cobra que exibem aos circundantes. Antes de começarem as danças, o tuxaua falando sempre em língua geral, pede aos brincantes que se dividem em duas grandes alas. No meio fica a índia branca, índia principal em torno da qual se desenrola todo enredo. (ANDRADE, 1978, p. 89 E 96).

Monteiro (1964), quando aborda dinamização cultural, estabelece uma discussão sobre o aparecimento, desaparecimento e transformação de tradições locais, atribuindo ao cinema, ao rádio e às imposições autoritárias sobre os grupos, sobretudo no que diz respeito ao uso das ruas como espaço das brincadeiras, denunciando a possibilidade do desaparecimento do folclore de rua. Conforme o autor, “*Fatores políticos, econômicos, morais, religiosos impondo ao meio as suas exigências, transformam ou eliminam completamente algumas das formas de divertimento popular*” (MONTEIRO, 1964, p. 62). Nesse sentido, o autor aponta o aparecimento de fatos folclóricos com pouquíssimos anos de tradição, considerando “*os grupos Manauara, Manau, Iurupixunas, Andirás, de inspiração erudita, sem tradição*”.

Os grupos Manauara, Manau, Iurupixunas, Andirás, ao quais Monteiro faz referência são manifestações folclóricas do tipo Tribo. Ao que diz respeito sobre a rua como espaço de sociabilidade, tratarei no capítulo 2 dessa dissertação e, sobre sua classificação que estabelece fatos folclóricos com pouquíssima ou nenhuma tradição, partimos do entendimento que tradições são inventadas e retomaremos essa discussão no tópico 3.4.4 do capítulo 3 desta dissertação.

As manifestações folclóricas do tipo tribo que vi se apresentarem no Festival Folclórico do Amazonas apresentavam características visuais próximas daqueles descritas por Andrade (1978), com trajes em plumagem natural, mas com bastante plumagem artificial. Encenam um ritual onde o pajé livra outro indígena de algum mau e aí, dançam e cantam por toda apresentação ao som de flautas e tambores confeccionados em troncos ocos com peles de animais. Esta manifestação folclórica do período junino de Manaus não possui uma grande quantidade de grupos como é o caso dos bois, cirandas, quadrilhas, danças nordestinas, mas, são sempre presentes no Festival Folclórico do Amazonas, contudo, não são tão freqüentes nos festivais de bairros e nos arraiais. Dentre as diferenças da configuração visual descrita por Andrade (1978) com as que vi nas edições de 2005, 2006 e 2007 do Festival, são a ausência de animais silvestres sendo carregados por brincantes e uma grande quantidade de indumentárias confeccionadas com plumagem artificial.

Apesar dessa manifestação folclórica não ser tão freqüente nos festivais folclóricos de bairros e arraiais, não possuindo uma grande quantidade de grupos, suas apresentações no Festival Folclórico do Amazonas são prestigiadas por pessoas que brincaram em tribos em outras épocas e conhecem a trajetória de vida daqueles persistentes mestres da cultura popular que estão à frente da organização e produção de seus grupos.

A esse respeito - o reconhecimento das pessoas que constituem o público nas apresentações dos grupos folclóricos de Manaus nos Festivais aos mestres da cultura popular - em 2005, o grupo folclórico Tribo Saterê-Maué teve dificuldades com o transporte de suas indumentária e brincantes para o CCPA no dia de sua apresentação no 49º Festival Folclórico do Amazonas, ficando muito aparente, pois em muitos brincantes as indumentárias não estavam completas e outros não entraram na arena. Já pela metade da apresentação, partindo da área de concentração, um indivíduo se deslocou até o centro da arena, apanhou um microfone, pediu que parasse a música e justificou-se perante o público: *“nós tivemos muitas dificuldades para chegar até aqui, o caminhão atrasou, só chegou agora, e eu com ele, mas nosso grupo está aqui, e está aqui para brincar. Vamos cantar!”*.

Esse senhor, que trajava uma bermuda que certamente foi uma calça comprida, pois os fiapos à altura do joelho denunciavam, vestia uma blusa que há alguns anos foi parte integrante do uniforme dos alunos do Centro de Formação Tecnológica do Amazonas – CEFET, calçava sandálias e na cabeça um chapéu tipo caubói que é de seu uso cotidiano e não para a apresentação no grupo, estava visivelmente suado e cansado, nas suas roupas, fragmentos de materiais usados nas indumentárias eram aparentes.

Seus trajes e a forma súbita como adentrou a arena, do ponto de vista da configuração visual do que se esperava daquela apresentação, destoava totalmente. Mas logo foi reconhecido, *“Olha! É o Seu Preto”* alguém exclamou próximo a mim na arquibancada. Quando terminou o discurso e começou a cantar, veio o reconhecimento em massa, foi aplaudido como não fora as autoridades na abertura daquele Festival.

1.3.6 Cacetinho

Cacetinho é, assim como as tribos indígenas do tópico anterior, outra manifestação folclórica de Manaus que faz representações alusivas aos povos indígenas da região Amazônica. Nas descrições de Andrade (1978) sobre a Tribo dos Tarianos, também denominada de Dança do Cacetinho, o autor aponta que,

No município de Tefé, Estado do Amazonas, há uma localidade que se chama caiçara, onde se supõe ter nascido à dança folclórica “tribo dos Tarianos.” Em 1965 foi ensaiada, pela primeira vez, em Manaus, pelo senhor Gaudêncio, que, com a participação dos alunos da Escola Técnica de Manaus, tem se apresentado até os dias de hoje com todas as características de sua estrutura original.

A tribo dos tarianos, também chamada tribo dos cacetinhos, tem normalmente trinta e dois participantes ou brincantes (dezesseis pares), sendo metade vermelho e a outra metade azul. Os vermelhos representavam as mulheres, os azuis, os homens. Como a dança precisa de muita agilidade e certos movimentos, as mulheres não participam da mesma, sendo, por isso uma sincronizada com música que é executada por um clarinete, um violão, pandeiro e um bombo ou surdo. Na falta de clarinete, pode ser executada a parte de sopro por saxofone (ANDRADE, 1978, p.331).

Os grupos de Cacetinhos que vi se apresentaram no decorrer dessa pesquisa no Festival, exibiram-se com a seguinte formação: por duas filas de homens que trajam saíotes de fibras naturais, um lenço da mesma cor do saíote envolto na cintura e um penacho na cabeça que conjuga uma longa cabeleira. Sendo uma fila de cor distinta da outra, geralmente uma azul e outra vermelha. Portam dois tipos de cacetes confeccionados de galhos de árvores, um com 1,30m e outros dois com 0,70cm. Estes cacetes são utilizados nas encenações de guerra que se dá entre as filas de cores diferentes que representam guerreiros de tribos rivais.

Se comparar as indumentárias indígenas dos bois às indumentárias indígenas dos grupos folclóricos de Cacetinhos, têm-se mais cores, formas e diversidade de material nas indumentárias dos bois. Contudo, a aparente simplicidade das indumentárias dos

Cacetinhos é uma adequação à dança, ao canto e aos desenhos coreográficos desses grupos, onde representações de lutas permeiam a dança que é conduzida por músicas executadas por solos de um saxofone, que é marcado por um bumbo e, entre um solo e outro se houve gritos de guerra. Predominam homens nestes grupos folclóricos, mas há mulheres que representam as índias das tribos. Essas manifestações culturais são bastante requisitadas nos festivais folclóricos de bairros de Manaus.

Pelos dados abstraídos da bibliografia consulta e das observações de campo no Festival, é possível articular aspectos de duas outras manifestações de cultura popular brasileira com os grupos de Cacetinhos de Manaus, o viés seria o caráter belicoso na dramatização apresentada, visto que há representações de confrontos entre um grupo trajando cores vermelhas contra o que traja azul. Nas Cavalhadas tem-se o enfretamento entre uma ala de vermelhos contra azuis quando encenam a luta entre cristãos e mouros, de origem ibérica. Outro estaria nas técnicas de lutas com porretes ou bastões, que se assemelham ao maculele, de matriz africana.

1.3.7 Quadrilha

Danças palacianas do séc. XIX, que abriam os bailes da corte em qualquer país europeu ou americano com o passar do tempo popularizou-se, redefinindo música, dança e coreografias. Câmara Cascudo (1998), ao tratar sobre a popularização e transformação das quadrilhas nos diz que: *“popularizada sem que perdesse o prestígio aristocrático, vivida, transformada pelo povo que lhe deu novas figuras e comandos inesperados”* (CASCUDO, 1998, p. 745).

Em Manaus, as Quadrilhas possuem vários formatos, sendo uma das manifestações folclóricas relacionadas às festas juninas que possui um dos maiores

números de grupos folclóricos. Temos aquelas que na estrutura organizacional do Festival Folclórico do Amazonas e demais festas juninas de Manaus são chamadas de Quadrilhas Tradicionais. São as que representam uma festa no interior, ou seja, uma festa rural. Chamada também de quadrilhas caipiras, onde há sempre a encenação de um casamento dissimulado que dá razão ao festejo. Dançam ao som da sanfona e outros instrumentos complementares como triângulo e zabumba, com músicas próprias ou de compositores nacionais que fizeram músicas com este motivo. Vários pares formam uma quadrilha que contracenam com um casal de noivos, o juiz ou o padre como principais personagens.

Nos textos dos casamentos, temas como adultério, traição, bigamia, jogo de interesse político, heranças de família, desigualdades sociais e homossexualidade são recorrentes. São comuns nas apresentações oficiais destas quadrilhas alegorias que representam igrejas aonde encenam o casamento. Vê-se em algumas delas representação alegórica de uma casa de farinha onde brincantes simulam a fabricação artesanal de produtos feitos a base de mandioca, como farinha, beiju, pé-de-moleque e tapioca.

As indumentárias destas quadrilhas variam entre um arremedo dos trajes do cotidiano do trabalhador rural, chamados de caipiras ou de caboclos por essas quadrilhas, e uma estilização de trajes aristocráticos do séc. XIX. Pares com os chamados trajes caipiras, caracterizados por homens com calças remendadas, blusas quadriculadas e chapéus de palha em farrapos e as mulheres, vestidos rendados e tecidos quadriculados. Pares com trajes que remetem à aristocracia, usam os homens paletós com gravatas, calças de tecido fino e chapéus novos, as mulheres com vestidos longos rodados, cujo corte se encontram em fotografias de livros e filmes de época, entretanto, alguns são ornados com rendas e artesanato regional. Segundo uma

informante, as gravuras de livros e filmes de época são fontes importantes nas pesquisas que geram os figurinos.

Uma versão recente em Manaus são as Quadrilhas Funk, onde a música das chamadas quadrilhas tradicionais ou caipiras são em grande parte de suas apresentações substituídas pelo *funk*¹⁸. O termo fank surge na virada da década de 60 para 70 e passa de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria e de “orgulho negro”. Nas Quadrilhas Fank, além de se diferenciarem na música e, portanto, na dança, nestas quadrilhas as indumentárias são alusivas ao estilo de se vestir dos fankeiros, executam as músicas de sucessos nos anos 80 e 90 do século vinte, mas também produções próprias dos DJ,s desses grupo. Em suas indumentárias observamos: nos homens ao invés do chapéu de palha, usam bonés, lenços ou boinas militares, vestem calças pretas ou rajadas sendo que algumas blusas são quadriculadas, é onde há um aspecto da indumentária das quadrilhas caipiras, e usam botas pretas tais quais aquelas usadas por cantores de rock. As mulheres usam saias que são geralmente pretas, mas a exemplo dos homens usam uma blusa ou algum colete quadriculado. Dançam coreografias muito bem elaboradas e ensaiadas.

Estas Quadrilhas causam surpresa aos espectadores que as assistem pela primeira vez. Ao invés do sanfoneiro há a figura do DJ que é quem comanda a apresentação. E quando menos se espera, o DJ manda uma música de quadrilha caipira e a dança muda completamente e, de forma súbita o DJ retoma o *funk*. Não há o casamento, no lugar desta encenação há algumas palavras de protesto sobre desigualdade social que estão presentes também em algumas músicas.

A forma sutil e cômica das Quadrilhas Tradicionais de criticar costumes e desigualdades sociais e desmandos políticos são, nas Quadrilhas Funk, substituídas por

¹⁸ Sobre a história do funk no Brasil, ver VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

uma forma direta e contundente de se fazer crítica social. Como diz Câmara Cascudo: “A quadrilha não só se popularizou, como dela apareceram várias derivadas...” (CASCUDO, 1998, p. 746).

1.3.8 Dança Nordestina

Em Manaus, a Dança Nordestina, também chamada de Cangaço ou Xaxado, é uma manifestação folclórica das festas juninas da cidade que, segundo depoimentos tomados nas atividades de campo desta pesquisa, deriva da quadrilha.

No final da década de 50 do século passado, a Quadrilha formada pelo Grupo de Jovens Marianos da Igreja de Santa Rita, no Bairro da Cachoeirinha, que se apresentavam nas festas juninas do bairro e no Arraial de Santa Rita decidiu fazer uma quadrilha diferente. Um informante afirma ter partido dele a idéia de criar uma quadrilha diferente,

Eu dei a idéia e o grupo decidiu deixar de lado a forma francesa de dançar quadrilha, resolvemos que não seríamos mais uma quadrilha francesa, iríamos criar uma quadrilha brasileira. Resolvemos começar homenageando os nordestinos, demos o nome de Quadrilha Cabras de Lampião, quase todos, quando não era neto era filho e quando não era filho era nordestino mesmo, aí a coisa deu certo e ficou. Foi indo, foi indo, começamos marcados os passos em sotaque nordestino, no outro ano já vestíamos roupas de cangaceiros, fomos colocando cavalo e carroças nas apresentações do General Osório. Aquilo era bonito, desfilávamos na Cachoeirinha a cavalo, no final da tarde e íamos para nossa apresentação no Festival Folclórico. Nenhuma Quadrilha ganhava da gente no Festival. Houve lá uma dissidência, eu levei a brincadeira lá para a Waupés, hoje Avenida Castelo Branco, e a turma que ficou criou Primos do Cangaceiro. Alguns começaram a imitar, foram formado outros grupos folclóricos parecidos com o nosso, eu mesmo ajudei a ensaiar um monte desses, até que lá pela década de 60 decidiram que nos não éramos mais quadrilha,

passamos a ser chamados de Dança Nordestina. E era isso mesmo, dançávamos baião, xote, coco e encenávamos as pelejas dos cangaceiros com a volante. Assim é que surgiram as Danças Nordestinas.

O que fizeram os jovens marianos de Santa Rita da década de 50 foi materializar em uma *dança dramática* a memória dos migrantes nordestinos na cidade de Manaus. Percebe-se isso, começando pelo próprio nome – Cabras de Lampião e as propostas de fazer referências às histórias e aos costumes dos nordestinos uma vez que daquele grupo muitos eram descendentes de nordestinos. Assim, acabaram por criar uma nova manifestação folclórica na cidade de Manaus, ampliando a diversidade de manifestações presentes nas festas juninas da cidade.

O surgimento em Manaus em meados do século vinte deste tipo de manifestação folclórica que deriva das quadrilhas, chamada de Dança Nordestina, está inserido em um processo que tem, além da influência dos próprios nordestinos e seus ascendentes na cidade, dois fatores preponderantes para sua formação: o fenômeno musical de Luiz Gonzaga com a massificação do baião e outros ritmos musicais do nordeste cujas letras tratam sobre o próprio nordeste e, os filmes do cinema nacional que abordaram as histórias do cangaço no semi-árido brasileiro¹⁹.

Percebe-se que a dinâmica vivida por essas manifestações folclóricas, seja através de alusões a determinados fatos, representações a determinados modos de vida, atualizações a novos contextos socioculturais ou mesmo pela negação a novos contextos, redefinem as manifestações folclóricas que se apresentam nas festas juninas, cria novas formas, resignifica determinadas práticas e gera novos grupos folclóricos na cidade de Manaus.

¹⁹ O filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto, é um exemplo de filmes que tiveram essa abordagem em meados do século vinte.

2. Capítulo

Pelas ruas da cidade

Ver, ouvir e descrever a apresentação de um grupo folclórico de Manaus, seja em um arraial de igreja, festival de bairro ou no Festival Folclórico do Amazonas, ou em qualquer outro local da cidade, é destacar a indumentária do grupo, atentar para a coreografia, ouvir a música, compreender a narrativa em ação e a atuação dos personagens. Também é possível, dependendo da abordagem do pesquisador, identificar os tipos de rostos daqueles que fazem parte do grupo em uma tentativa de identificar “tipos sociais”, atribuindo classe e raça aos mesmos. Certamente, esse primeiro olhar nos daria descrição etnográfica tal qual a do alemão Avé-Lallemant (1980) citada neste capítulo, pois, é o que é possível descrever da apresentação de um grupo folclórico.

No entanto, para saber mais sobre um grupo folclórico, é preciso partir da noção de que a apresentação desses grupos é o resultado de uma intensa e extensa produção, descrever a apresentação seria apontar apenas a ponta do *ice berg* dessa produção. A descrição da apresentação não dá conta da dimensão das relações sociais que permeiam o grupo, envolvendo reuniões para discutir e tomar várias decisões, tais como: estabelecer o calendário de ensaios; definir o local de ensaios; definir e executar estratégias de captação de recursos para a elaboração e confecção das indumentárias; contratação de sonorização para os ensaios; contratação de músicos; definições sobre

costureiras e artesãos; discussões para tratar de coreografia; apresentação de novas músicas; temática a ser abordada; das relações com as associações de grupos folclóricos; definições sobre quantidade de brincantes. Essa intensa e extensa produção é composta por muito trabalho, que, por sua vez se apresenta em múltiplas dimensões.

Regina de Paula Santos Prado, na obra *Todo Ano Tem – As festas na Estrutura Social Camponesa*, ao tratar do surgimento e organização dos grupos folclóricos, nos ensina que,

muitas vezes se tem uma noção idealizada a respeito do surgimento dos grupos folclóricos como se eles brotassem repentinamente da terra, como uma simples decorrência do gênio popular em que aspectos organizacionais parecem não combinar muito bem com a “singeleza e espontaneidade” exibidas. Outras vezes não se consegue imaginar que o povo, justamente por ser povo, possa apresentar algo que se assente em qualquer base de organização mais sofisticada. (PRADO, 2007, p. 95).

Há, nesta citação, um tom de indignação que nos permite supor que a autora, com suas palavras, está respondendo a manifestações preconceituosas sobre o grupo social que pesquisou e, também criticando as abordagens folclorísticas diletantes sobre esses grupos. Suposições a parte, Prado (2007) nos proporciona a possibilidade de compreender que, para além da “brincadeira”, um grupo folclórico é uma organização sofisticada. Por se tratar de uma forma de sociabilidade em que as redes de relações que atravessam a sociedade os mantêm ao longo do tempo, através de relações de parentesco, comunitárias e com o poder público, implicando no desenvolvimento de estratégias de sobrevivência.

Para tratarmos sobre o grupo, a casa, a rua e o bairro, recorreremos ao conceito de comunidade em Tönnies (1947). Para esse autor, comunidade está relacionada com a idéia de solidariedade, que se coloca de três formas: de sangue que caracteriza

parentesco; as idéias de proximidade e vizinhança; e o espírito de consenso, concórdia e reciprocidade vinculante. Segundo Tönnies, o pertencimento se dá quando alguém diz que é do grupo, ou que pertence ao grupo e o grupo o reconhece como tal, ou seja, o aceita. Podendo ou não, esse pertencimento ser de sangue ou de proximidade ou mesmo os dois juntos.

2.1 O Grupo

Muitos são as formas de surgimento de um grupo folclórico na cidade de Manaus. Alguns se formaram a partir da congregação de grupos de jovens de comunidades das igrejas católicas, como no caso da Dança Nordestina Cabras de lampião pelo Grupo de Jovens Marianos da Igreja de Santa Rita de Cássia no Bairro da Cachoeirinha – Zona Sul, ou a Quadrilha JAC na Roça (JAC é abreviação de Juventude Alegre Católica) no Bairro do Coroadó – Zona Leste.

Outros grupos se formam a partir da congregação em terreiros de religiões de matriz africana, como o Pássaro Papagaio tendo a frente uma sacerdotisa chamada Joana Papagaio, ou os bois Garrote Luz de Guerra, da primeira metade do século passado, e o Estrelinha, do início desse século, ambos como “missão” religiosa e “obrigação” às divindades.

Alguns por meio das iniciativas culturais das escolas públicas, como no caso da dança do Cacetinho, Conhecido também como Dança dos Tarianos, surgido na antiga Escola Técnica Federal de Manaus, atual Centro de Formação Tecnológica – CEFT. Da mesma maneira, a chamada Ciranda do Ruy na Escola Estadual Ruy Araújo, bairro de Cachoeirinha.

Outros grupos se formam a partir das festas juninas entre famílias, vizinhos e amigos onde, em um primeiro momento, organizam danças para alegrar suas próprias festas, em seguida vão ampliando a organização do grupo de tal maneira que este passa a ser mais importante que a própria festa que o gerou. A Quadrilha Juventude na Roça, que tem sua gênese na década de 70 do século passado a partir da comemoração de aniversário de um garoto chamado Marçal, 30 de junho, onde se reúnem familiares e amigos e, sem grandes propósitos, dançavam quadrilha. A Dança Regional Os Seringueiros é outro exemplo que pode ser dado como grupo que inicia como uma brincadeira em família e torna-se, anos mais tarde, em um importante grupo folclórico de Manaus.

Como qualquer outra forma de organização social, os grupos folclóricos são formas de sociabilidade entre pessoas que compartilham alguns propósitos semelhantes, mas que não estão excluídos de conflitos. Reside justamente nos conflitos e divergências a motivação maior de surgimento de diversos grupos folclóricos de Manaus. A ruptura, que pode ser tomada como dramática em seu primeiro momento e entendida como o fim de uma dessas manifestações folclóricas, vai, ao final, se caracterizar como um dos fatores fundamentais para o surgimento e dinamização de grupos folclóricos em Manaus. O Boi-bumbá Brilhante e a Dança Nordestina Cangaceiros Independentes são exemplos de grupos que surgiram a partir de divergências.

Um outro motivo que devemos considerar é o deslocamento de pessoas para outros bairros e zonas da cidade, que mesmo se distanciando fisicamente do seu bairro de origem, carregam consigo aspectos culturais vivenciados no mesmo. Como o caminhão de mudanças não leva apenas móveis, eletrodomésticos, utensílios, roupas, enfim, levam também pessoas e com elas suas culturas, assim, sendo essas pessoas de

grupos folclóricos, potencialmente podem organizar novos grupos. Aí se encontra uma das razões da existência de grupos folclóricos em todas as zonas geográficas de Manaus. Portanto, à medida que a cidade se expande, expande-se com ela formas de sociabilidade, dentre as quais se expandem uma forma de organização social sofisticada chamada de grupos folclóricos.

Os grupos podem diferir quanto à forma de seu surgimento, a manifestação folclórica a qual pertencem, ao bairro onde se situam, a associação a qual é filiado ou em tantas outras formas de diferenciação, mas uma coisa parece ser comum a todos - tanto para aqueles da primeira metade do século passado quanto aos que surgiram neste início de século - são as estratégias para levantar recursos para suas atividades.

As estratégias imbricadas nas redes de relações que geram os recursos para a produção dos grupos folclóricos são práticas antigas. Muitos grupos, além do empenho dos brincantes e seus parentes, contam com a colaboração de simpatizantes - comerciantes, funcionários públicos, pessoas com maior poder aquisitivo e de políticos. Os “donos das brincadeiras”, estabelecendo estratégias de captação de recursos para a produção de suas apresentações, articulam proximidades com estas pessoas (comerciantes, 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 somadas às demais, respondem por provimentos financeiros para custear a brincadeira, ou seja, confecção de indumentárias, aquisição instrumentos musicais, pagamento de músicos, confecção alegorias e adereços.

A partir do advento do Festival Folclórico do Amazonas, em 1957, os grupos folclóricos de Manaus, especialmente aqueles que encenam suas representações no período junino e que compõe o Festival, passaram a receber ajuda governamental. Apesar do apoio que recebem do governo municipal e estadual, a colaboração de brincantes e seus parentes e de simpatizantes representa parte significativa no orçamento desses grupos.

2.2 A casa

O espaço da casa do “dono de grupo” ou “dono da brincadeira”, que é 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 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 enfrente 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, depósitos de materiais, confecção de indumentária entre outras atividades, são realizadas na casa do “dono da brincadeira”.

Os espaços da casa do “dono da brincadeira” são redefinidos em função da necessidade de se guardar bens pertencentes ao grupo, como indumentárias de anos anteriores, material utilizado nas confecções de indumentárias e alegorias, instrumentos musicais. Em algumas dessas casas, as travessas e vigas das estruturas do telhado são aproveitadas para armazenar, pendurados, os utensílios e objetos do grupo. Caixa de som amplificada de pequeno ou médio porte é objeto comum a todas as casas de “donos

de brincadeira” visitadas, assim como troféus dividindo espaço com aparelhos de televisão nas estantes e fotografias emolduradas do grupo nas paredes.

É possível perceber que as ampliações ou reformas dessas casas priorizam a construção de uma área que se liga a cozinha. Estes espaços constituem-se em uma extensão da casa a partir da cozinha para o fundo do terreno e tem acesso por dentro da casa e também por fora da casa via um corredor entre a parede lateral da casa e a cerca ou muro que divide o terreno da casa do “dono da brincadeira” ao terreno do vizinho. Este espaço é local de reunião e de produção de indumentárias, nota-se que há sempre uma grande mesa que pode servir tanto para o trabalho de concepção quanto para o trabalho de confecção das indumentárias do grupo. Em algumas casas, é possível ver pequenas construções no fundo do quintal feitas em madeira ou alvenaria, mas que também são usadas para armazenar material do grupo. A partir dessa observação, podemos dizer que a casa do dono da brincadeira é, além de residência dele e de sua família, local de trabalho para o grupo folclórico.

2.3 A rua

A casa do “dono da brincadeira” é uma referência na rua onde se situa, e esta rua, por sua vez, é uma referência no bairro. A rede de relações ao local de moradia constrói um vasto sistema de comunicação social que une as ruas e becos do mesmo bairro e outros bairros da cidade entre si, em Manaus. É, a partir da casa do “dono da brincadeira”, que o local, através do grupo folclórico, entra em um grande circuito de trocas com outros lugares da cidade, ampliando significativamente seu espaço social.

Isso ocorrendo, sobretudo, quando o grupo sai para brincar em outro bairro ou quando recebe em seu bairro um grupo de outro bairro.

Percebe-se que as relações sociais de um grupo folclórico de Manaus se dão em espaços domésticos (a casa do “dono da brincadeira”) e em espaços públicos (ruas, praças, campos de futebol e o próprio bairro). O termo *área* é utilizado com certa frequência por pessoas que integrantes de grupos folclóricos para definir os espaços de sociabilidade de seus grupos, desta forma, a casa do “dono da brincadeira”, enquanto espaço doméstico é, também, compreendida como área de um grupo, bem como a rua e demais espaços públicos do próprio bairro, assim como outros lugares da cidade podem ser compreendidos como áreas do grupo.

Roberto DaMatta (1984) discorre sobre espaço público e espaço doméstico formulando a oposição entre a casa e a rua. Para o autor, cada um desses termos, “casa” e “rua”, sintetiza um conjunto de características que, mesmo se opondo, ajudam a esclarecer um ao outro. Desta forma, o termo “casa” representa o domínio privado, é o espaço das relações de sangue, do contato íntimo, da segurança; opostamente, o termo “rua” designa o domínio do público, das oportunidades, dos estranhos, e também do perigo.

José Guilherme Magnani (1998) acrescenta um terceiro termo nessa relação entre a casa e a rua. Dito de outra forma, o autor aponta um espaço intermediário entre o privado e o público, definindo-o como “pedaço”. Segundo o autor, o termo “pedaço” é usual na linguagem do grupo que pesquisou, mas que pode ser tratado como uma noção mais geral, uma categoria que também designa relação, regras, normas. Magnani define “pedaço” da seguinte maneira:

O termo, na realidade, designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla

que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. Pessoas de pedaços diferentes, ou alguém em trânsito por um pedaço que não é o seu, são muito cautelosas: o conflito, a hostilidade estão sempre latentes, pois todo lugar do pedaço é aquela parte desconhecida do mapa e, portanto, do perigo. Para além da soleira da casa, portanto, não surge repentinamente o resto do mundo. Entre uma e outra situa-se um espaço de mediação cujos símbolos, normas e vivências permitem reconhecer as pessoas diferenciando-as, o que termina por atribuir-lhes uma identidade que pouco tem a ver com a produzida pela interpelação da sociedade mais ampla e suas instituições (MAGNANI, 1998, p. 116-117).

Por intermediar os dois domínios, o pedaço apresenta características tanto do espaço privado quanto do espaço público, combinando-os, porém, na forma de novas regras: a casa é o ambiente de segurança, a rua o ambiente da novidade, o imprevisto, a possibilidade de contato com pessoas que não estão vinculadas pelos laços de parentesco. Os frequentadores de um pedaço, ou aqueles que podem circular por ele não são totalmente estranhos. Dessa forma, o pedaço pode ser considerado uma espécie de transformação, de abertura da casa em direção ao espaço público englobando-o. Constitui-se, portanto, em um espaço privilegiado para o exercício da sociabilidade. Contudo, Magnani (1998) assinala que o pedaço, como uma espécie de modulação da rua, precisa ser construído, ele não é dado e nem foi previsto pelo planejamento urbano, *é antes o resultado de um investimento em termos de presença, uso e criatividade por parte dos usuários. Na verdade, precisa ser conquistado.*

Para Magnani (1998), a noção de pedaço é tida como no momento da partida ou encontro, um trajeto, e finalmente o pedaço de destino, que segundo o autor se dá por estratégia simples e ao mesmo tempo ousada, instituindo uma verdadeira experiência de ocupação de ruas e equipamentos públicos que, ao menos em determinados momentos,

foram transformados em espaços protegidos, acolhedores, mas não confinados, repletos de estímulos produzidos pela própria dinâmica urbana.

Nota-se que o significado do termo *área* utilizado na linguagem usual das pessoas dos grupos folclóricos de Manaus tem semelhanças com a noção de *pedaço* trabalhado por Magnani (1998), visto que *área* e *pedaço* estão relacionados a espaços de sociabilidade de um determinado grupo. Contudo, nos grupos folclóricos de Manaus o espaço da casa do “dono da brincadeira” pode, em determinadas circunstâncias, ser compreendida como área do grupo. Tomando como exemplo o local de ensaios de um grupo, que é também local de festas e outras reuniões e que pode ser tanto a rua quanto o quintal da casa do “dono da brincadeira”, também é compreendido como área do grupo. O fator que diferencia a noção de “pedaço” à noção de “área” é o fato de que um único grupo folclórico de Manaus pode considerar outros lugares da cidade como sendo parte integrante de sua “área”.

2.4 O bairro

Os grupos procuram construir uma identidade que os relacione à sua área, ou seja, a casa do “dono da brincadeira”, a rua e ao bairro. Como a noção de área está relacionada a espaços de sociabilidade dos grupos, nota-se que estas áreas se tornam importantes pelas relações simbólicas que são criadas pelo grupo. É comum ouvir pessoas de grupos folclóricos diferentes falarem em ir à área ou estar na área de outro grupo.

Diferente de bairro, que tem sua delimitação geográfica definida por critérios e procedimentos oficiais ou oficializados em normas jurídicas, a noção de área nos grupos folclóricos de Manaus se dá por fatores de reconhecimento e identificação de

um determinado grupo, tais como: proximidade ao local de ensaios, imediações da casa do “dono da brincadeira” ou de diretores do grupo, imediações ao local onde foi fundado o grupo ou onde residem muitas pessoas que pertencem ao grupo, assim como a um bar ou campo de futebol onde predominem pessoas de determinado grupo folclórico. Nota-se que o local de ensaios do grupo, mesmo mudando de endereço, acaba por constituir um lugar a ser identificado como área do grupo. Entretanto, a área de um grupo pode ser constituída não apenas da casa do “dono da brincadeira”, da rua e do bairro, podendo ir além dos limites do seu bairro, estabelecendo outros pontos na cidade como áreas de um determinado grupo.

Armando Silva (2001, p. 18), no capítulo a Cidade Marcada: Territórios Urbanos, do livro Imaginários Urbanos, diz que *o território é físico, mas é também extensão mental*, desta forma percebemos que as delimitações oficiais da cidade de Manaus, no que diz respeito aos limites dos bairros e das zonas geográficas da cidade enquanto territórios físicos, não dão conta de compreender a noção de área dos grupos folclóricos, pois estes inscrevem na cidade territórios que vão além dos limites físicos por conta de uma extensão mental que constroem. Dessa forma,

Em todas as cidades, seus habitantes têm maneiras de marcar seus territórios. Não existe cidade, cinzenta ou branca, que anuncie, de alguma forma, que seus espaços são percorridos e denominados por seus cidadãos. Teríamos, desse modo, pelo menos dois grandes tipos de espaços a reconhecer no ambiente urbano: um oficial, projetado pelas instituições e feito antes que o cidadão o conceba à sua maneira; outro que, de acordo com o que foi dito anteriormente, proponho chamar de diferencial, que consiste numa marca territorial usada e inventada na medida que o cidadão nomeia ou inscreve. Haverá muitas e variadas combinações entre um pólo e outro; a noção de limite pode ser útil para compreender que aquilo que separa o espaço oficial do território é uma fronteira descoberta por quem ultrapassa as suas margens. (Armando Silva, 2001: p. 21)

Para o autor, o território, enquanto marca de pessoa ou grupo, pode ser percorrido física e mentalmente, nesse sentido o autor caracteriza a “cartografia física” como os mapas oficiais e propõe que deva nascer uma “cartografia simbólica”. Essa cartografia simbólica é concebida como um croqui “pontilhado”, *já que seu destino é representar tão somente limites evocativos ou metafóricos, aqueles de um território que não admite pontos precisos de corte, por sua expressão de sentimentos coletivos ou de profunda subjetividade social* (SILVA, 2001, p. 24).

O mesmo autor diz também que território não é mapa, mas croqui, o qual vive da contingência da sua própria história social. Assim, a noção de território de Armando Silva nos permite dizer que a noção de área de um grupo folclórico pode ser configurada por unidades de territórios dentro da cidade de Manaus. Portanto, a noção de bairro enquanto “cartografia física” a estabelecer pontos precisos de corte a delimitar um território, tem pouca utilidade para caracterizar a territorialidade de muitos grupos folclóricos de Manaus. Uma “cartografia simbólica” ou croqui “pontilhado” com sugere Silva (2001) oferece melhores condições para apreender uma noção territorial que não se limita ao bairro, mas se estendem de acordo com os processos socioculturais experimentados pelo grupo.

Pela “cartografia simbólica” podemos compreender o sentido de expressões contidas em depoimentos colhidos por força de determinadas indagações, como: “*Eu sou dali da Cachoeirinha!*” ou “*Eu sou da Quatorze!*”. Esses depoentes, por mais que não morem nos referidos bairros (Cachoeirinha e Praça 14), quando vão falar do seu bairro na perspectiva de uma identidade, buscam na subjetividade social se definirem como pessoa de um bairro a qual não moram há décadas. Seria esse o bairro mental ou o endereço simbólico, nele não chegam as correspondências postadas pelo correio, para

isso há o endereço residencial, mas sim as correspondências mentais da memória das relações sociais vividas.

Nesse sentido, o Boi-Bumbá Brilhante, hoje um dos bumbás mais prestigiados de Manaus, desde a sua fundação ocorrida em 1982, mudou de local de ensaios várias vezes. Em 2007 fez seus ensaios enfrente à Morada do Samba Luizinho Sá, que é um complexo de galpões em alvenaria e cobertura em estrutura metálica construído próximo ao sambódromo de Manaus para serem usados como barracões das escolas de samba do grupo especial de Manaus, localizada no Bairro da Alvorada, Zona Oeste. Ouvimos de algumas pessoas que ali (enfrente aos barracões das escolas de samba) é área do Brilhante. Contudo, o Brilhante não deixou de ser do Bairro São José dos Campos, Zona Leste, onde mora o “dono da brincadeira” ou, dito de outra forma, presidente do boi. Nota-se que o Brilhante tem relação de parceria com as escolas de samba da Zona Leste (A Grande Família e Mocidade do Coroado), pois, em 2007 usou os barracões dessas escolas para confeccionar suas indumentárias e alegorias. Não é difícil imaginar que o grupo folclórico Boi-Bumbá Brilhante esteja estreitando relações com a escola de samba Unidos da Alvorada, cujas cores são azul e branco, coincidentemente, as mesmas do Boi Brilhante.

O exemplo do Brilhante serve para ilustrar que a noção de área de um grupo folclórico não se prende apenas a delimitação de seu bairro, ou seja, se configura de unidades de territórios. É o caso também do Boi-bumbá Corre-Campo, que em muitas situações é identificado como sendo do Bairro da Cachoeirinha, mesmo que não ensaie lá há décadas.

A vinculação do grupo folclórico com sua área é uma característica básica, alguns grupos trazem o nome do bairro, ou de determinado local do bairro, de forma

direta em seu nome, como exemplo: Quadrilha Brotinhos de Petrópolis (bairro Petrópolis); Quadrilha Marupiaras de Petrópolis (bairro Petrópolis).

Mesmo nos casos em que o bairro ou determinado local do bairro não esteja explícito no nome do grupo, ele é vinculado na fala dos marcadores dos grupos (nas quadrilhas e danças nordestinas, os marcadores são aqueles que dão voz de comando na execução dos passos coreográficos e fazem narrativas) e dos apresentadores de festivais como no exemplo: “*vamos aplaudir a Quadrilha Juventude na Roça do Bairro da Cachoeirinha*”, neste caso o nome do bairro não faz parte do nome do grupo mas é recorrente nessas chamadas para dar vinculação ao grupo com sua área. Outro exemplo, quando um apresentador de festival anuncia: “*vem aí o bumbá Gitano da Vila Mamão*”, neste caso, Vila Mamão não é bairro e sim um determinado local de um bairro. Existe outro caso, que é a vinculação à Escola em que ensaiam ou aonde foram criados: Tribo Tarianos Cacetinho da ETFAM (Escola Técnica Federal de Manaus); Ciranda do Rui Araújo (Escola Estadual Rui Araújo). De uma forma ou de outra a característica básica da vinculação do grupo folclórico com sua área, ou seja, sua rua, seu bairro, um local do bairro, local de ensaios, ou ainda como lugar onde foi criado, é uma característica importante que identifica o grupo e gera sentimento de identidade nas pessoas que nele tomam parte.

Esses exemplos são de observações recentes, especificamente em 2005, 2006 e 2007. Mas esta vinculação já estava posta no primeiro Festival Folclórico do Amazonas, 1957, conforme documentação pesquisada por Oliveira:

Documento avulso encontrado na Biblioteca Municipal, escrito pelo jornalista Bianor Garcia, dá conta de que, no primeiro festival, participaram os seguintes grupos: Corre-Campo, Rica-Prenda e Mina de Ouro, Ás de Ouro, Mineirinho e Canarinho – boi-bumbá; Etemiense (ETFA), Caboclinhos da Soçaita (Boulevard Amazonas), Coronel Janjão (Dr.

Machado), Mocidade (avenida Airão), Caboclos do Andirobal (Petrópolis), Curupiras (Flores), Forró do Virgulino (Adrianópolis), Caipiras (Praça 14), Primos do Cangaceiro (Cachoeirinha), Rouxinol (Educandos), e Quadrilha do PTB (São Francisco) (OLIVEIRA, 2003, p. 153).

Ao vincular a denominação do grupo à sua área de origem, como fator de identidade, o grupo ao sair para apresentações em outros locais investe-se de responsabilidade por estar representado seu bairro, sua rua, seu local de fundação ou qualquer outro ponto de sua *área*. Esta representação que opera uma expansão de um grupo a outras *áreas* da cidade, faz com que estes grupos sempre aprimorem as produções de suas apresentações nas festas juninas de Manaus.

Em observações feitas em reuniões de alguns grupos nota-se que os “donos da brincadeira” e outras pessoas que exercem liderança dentro do grupo usam em suas falas frases que ajudam na auto-estima do grupo, estimulando o empenho das pessoas nas diversas atividades que envolvem a produção do grupo folclórico, como por exemplo: *Não mediremos esforços; vamos nos dedicar ao máximo; não vamos fazer feio; faremos o melhor trabalho; vamos trabalhar pra ganhar o Festival; vamos trabalhar para ser o melhor do ano*; São frases bastante usadas nessas reuniões. Quando em uma dessas reuniões há a presença de convidados como um comerciante do bairro, ou empresário que tem estabelecimento comercial no bairro, ou um político com mandato ou candidato a algum cargo eletivo, portanto, pessoas que podem ajudar financeiramente o grupo, a evocação ao bairro ou a área do bairro completa as frases: *Vamos trabalhar para ganhar o Festival, afinal de contas nos somos da Cachoeirinha! Vamos trabalhar duro para mostrar que o nosso grupo é o que melhor representa nosso bairro*.

2.5 Encontros em outros lugares da cidade

No ciclo das festas juninas, ou joaninas, de Manaus, eventos como os festivais de bairro e os arraiais constituem-se em pontos de encontro não apenas para as pessoas que residem próximas a esses eventos, mas também aos grupos folclóricos de Manaus. São os convites para participar de festivais e arraiais que geram as agendas dos grupos no decorrer das festas juninas. Contudo, ao vincular o bairro ou a área do bairro ao próprio nome, o grupo, além de construir uma identidade, estabelece diferenças com os demais grupos, estas podem estar externadas em discussões sobre a qualidade das apresentações dos grupos no Festival Folclórico do Amazonas, como vimos na atualidade ou em confrontos diretos como os que ocorriam no passado, conforme sugere a citação abaixo:

Tinha a tia que colocava banca lá no Boulevard, mais pra cima, perto do cemitério. Naquele tempo agente sabia qual era o boi só em ouvir a batucada. Então o Mina de Ouro tava brincando na área, ali perto do curral e cantavam: *ê ferro ê aço/ eu to te procurando e não acho / ê ferro ê aço/ eu to te procurando e não acho /se eu encontrar boi Corre Campo/ eu pego eu estraçalho*. Sabe que o pessoal ali era metido a brabo... Aí a tia, que já descia com sua banca, disse – compadre lá vem boi, e pelo batuque é Corre-Campo. Aí o negão ouviu bem e mandou: *lá vem boi Corre-Campo / boi bonito boi amigo* (história narrada em uma roda de samba na casa do Basinho, em 1997).

Não cabe aqui tratar da veracidade da história que ouvi de um senhor que morou no Boulevard Álvaro Maia, mas sim apontar três fatos importantes que esta narrativa revela: primeiro, a ocupação do espaço da rua como local de diversão²⁰ em determinado horário, pois o boi, na época narrada, saía final da tarde e retornava no final da madrugada; segundo, a circulação de um grupo em outras áreas da cidade, uma vez que

²⁰ Ver BRANDÃO, Carlos, Rodrigues. A cultura na rua. Campinas: Papirus, 1989.

o bumbá Corre-Campo é do bairro da Cachoeirinha e o fato se passa no Boulevard, local do Bumbá Mina de Ouro; terceiro, que a rivalidade pode ser simbólica, como nos desafios em versos, mas pode também ser física como o próprio verso sugere.

Alvadir Assunção, em *O Auto do Boi-Bumbá Corre Campo e Outros Famas*, publicado em 2008, explicita a rivalidade entre grupos a partir da descrição de fatos narrados por informantes de sua pesquisa, bem como e em versos de toadas de desafio cantadas por esses informantes, publicados no referido livro. Além de outras fontes como jornais de época e entrevistas com pessoas que brincaram boi nesse período, na leitura dos próprios versos podemos perceber que os bumbás rivalizavam não só em músicas, mas agressões físicas aconteciam e estavam relacionadas a encontros nas ruas de grupos rivais e à “invasão” ou entrada não concedida de um grupo nas proximidades do local de outro, como na citação que se segue:

O contrário falou que no boulevard não podemos passar/ temos que passar, ê, ê, temos que passar/ temos que passar que estrada é pública e a pisada é federal (...) pisei, pisei, pisei/ pisei porque agüento / eu pisei no boi contrário no bairro do Entrocamento (...) pisei, pisei, pisei / pisei volto a pisar/ eu pisei no boi contrário no alto do boulevard.

Esses versos mostram como os grupos se deslocavam na cidade indo para bairros diferentes mesmo que isso implicasse em confrontos físicos, brigas de fato. Na análise de um Mestre Capoeirista da atualidade de Manaus, “há similaridade entre os enfrentamentos de grupos de boi na cidade de Manaus da metade do século passado, com os capoeiristas que estavam à frente dos bois em Belém no século dezanove e, com outros enfrentamentos de capoeiristas desse período em outras cidades... A cultura da capoeira está implícita nos bois de Manaus dessa época”. Esse é um pensamento que tem encontrado nos fóruns sobre cultura afro-brasileira na cidade de Manaus um espaço

de discussão. A relação entre *boi-bumbá e capoeira*, e outras *manifestações culturais de negros*, é tratada no primeiro tópico do segundo capítulo da tese de doutorado do antropólogo Sérgio Ivan Gil Braga²¹.

Entretanto, estas relações de rivalidade e briga geraram toadas, que são as músicas do boi, que aqueles que tomam parte nessas brincadeiras recordam e gostam de cantar sempre que lembram, chamam as toadas com temas de rivalidade ou com essa temática de toadas de desafio. O Boulevard a qual se refere a letra da toada do Boi Bumbá Corre-Campo é o Boulevard Álvaro Maia, na zona sul, que no sentido bairro centro da cidade, inicia na rua Duque de Caxias na Praça 14 de Janeiro e termina na Avenida Constantino Nery, próximo aos bairros Presidente Vargas e Chapada e, liga-se a ponte que atravessa para o Bairro da compensa, dando acesso à zona oeste da cidade. Bairro do Entrocamento, ao qual se refere a letra, era uma das formas como chamavam a área onde se encontram o Boulevard Álvaro Maia e a atual Avenida Djalma Batista, conhecido também como Serigal-Mirim, um dos pontos da colônia Maranhense, lugar do Batuque ou terreiro de Maria Lobão e Joana Estrela. Este é um dos pontos da cidade de forte influência do Tambor de Mina do Maranhão, é berço do Boi-Bumbá Mina de Ouro, da Escola de Samba da Liberdade (década de 40 do século XX), da Escola de Samba Guerreiros do Vinho (década de 80 do século XX). O alto do Boulevard é a área do Boulevard Álvaro Maia próxima ao Cemitério São João Batista. Portanto, área do Boi Mina de Ouro, rival do Corre Campo.

Diz o Mestre Zé Preto que na década de 30 quando não havia disputa entre os bois estabelecida nos festivais, *a turma do Caprichoso da Praça 14, no dia do encerramento da brincadeira, o Mestre Raimundo contratava aqueles carros de*

²¹ Ver Os bois-bumbás de Parintins. BRAGA, Sérgio Ivan Gil – Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.

aluguel (os táxis de hoje) e descia e subia o Boulevard, aquilo era pra mostrar que a turma do Caprichoso era melhor que a turma do Mina de Ouro.

A rivalidade era alimentada mesmo em toadas que não se caracterizavam como toada de desafio, como na toada Rosa Palmeirão do mestre Pedro Beira-Mar²²:

No curral do meu boi/ tinha uma roseira / se não me falha a memória / era rosa palmeirão/ eu tinha o maior zelo com a roseira porque ela só me dava flor no mês de São João / um belo dia logo que amanheceu mandei o vaqueiro aguar/ já era tarde o boi contrário comeu /comeu, comeu, o boi contrário comeu/ mais vaqueiro cadê minha roseira /o boi contrário comeu.

Rosa Palmeirão é uma toada que mesmo de forma não agressiva ou direta, está implícita a questão da rivalidade e do ir e vir dos bois na perspectiva da territorialidade, enquanto espaço de poder de um grupo. Na toada percebe-se que o curral enquanto espaço das relações sociais das pessoas que fazem parte de um grupo folclórico de boi-bumbá é ponto de partida e de chegada da brincadeira, local de ensaios e outras atividades do grupo, portanto, não pode ficar desprovido de olhares atentos de seus brincantes.

Mas, o fato da roseira que ficava no curral ter sido comida pelo boi contrário sugeri que o bairro ou a *área* do bairro onde se situa o curral, enquanto território de um grupo era visitado, quando convidado, ou “invadido”, quando não havia prévio consentimento, por outros grupos. Nessa inter-relação entre grupos, como em qualquer relação social, há espaço para convergências e divergências.

²² Ver Assunção, Alvir. O auto do boi-bumbá corre campo e outros famas. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

Para Ana Fani (1994), o lugar pode ser uma maneira de decomposição do fenômeno espacial ou o modo de colocar-se a questão da diferenciação, mas isto só ocorre se transcende dele como fato isolado.

No filme *Boi-Bumbá de Manaus: Brinquedo de São João*, documentário produzido pelo Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga, premiado em 2006 pela Associação Brasileira de Antropologia, há um depoimento de Alvir Assunção que dá conta da inter-relação que havia entre esses grupos sociais na primeira metade de século XX, especificamente das colônias maranhenses em Manaus. No documentário, os pontos importantes da colônia maranhense são: o Bairro da Cachoeirinha, tendo como referência neste bairro a figura do Mestre Osvaldo; o Bairro da Praça 14 de Janeiro, tendo como referência a figura do Mestre Raimundo; o Seringal Mirim, nas proximidades do Boulevard Álvaro Maia e Avenida Djalma Batista, também chamavam Bairro do Entrocamento, tendo como referência o Batuque do Seringal-Mirim e o Morro da Liberdade, tomando como referencia o Batuque de Dona Joana Gama.

Como não ir a outro lugar da cidade? Uma vez que, ao sair para dançar em outro lugar, o grupo é o seu local em expansão, mesmo brigando, pois o conflito é inerente às relações sociais. Até aqui as citações e comentários desta parte do trabalho dão conta de inter-relações de décadas do século passado, sobretudo quando os grupos se deslocavam de um lugar para o outro a pé. Contudo, hoje, quando um grupo vai se apresentar em outro lugar, a rivalidade se expressa em pequenas discussões sobre classificações dos grupos no Festival Folclórico do Amazonas, em comentários sobre a qualidade da indumentária, erros em coreografias ou sobre a adequação ou não de inovações apresentados pelos grupos.

Na zona sul de Manaus, por exemplo, as quadrilhas Brotinhos de Petrópolis e Marupiaras de Petrópolis, ambas do Bairro de Petrópolis rivalizam de várias formas. Na

fala de alguns “brincantes” desses grupos é comum ouvir, “prefiro perder para qualquer outra quadrilha”. Para as pessoas que brincam nessas quadrilhas do Bairro de Petrópolis, há dois níveis de rivalidade, uma que abrange todas as quadrilhas da cidade, sobretudo aquelas nas quais disputam o Festival Folclórico do Amazonas e uma rivalidade no próprio bairro e essa rivalidade próxima parece ser mais aguçada. A distância entre o local de ensaios da Marupiaras de Petrópolis para a Brotinhos de Petrópolis é de três quarteirões, uma ensaia na quadra que hoje chamam de Ginásio Marupiara, mas que foi a Quadra da escola de samba Unidos de Petrópolis, e a outra na Quadra da Escola de Samba Acadêmicos de Petrópolis, e ambas pertencem a mesma associação de grupos folclóricos – Associação Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus. Quando um brincante da Marupiaras ou da Brotinhos diverge dentro do seu grupo e decide sair, ou é excluído, é possível que este vá para o grupo rival, mas pode procurar outros grupos que não aquele grande rival ou engajar-se para organizar uma nova quadrilha.

Nota-se que, na atualidade Petrópolis apresenta significativa quantidade deste tipo de manifestação folclórico – quadrilha. Tomando a rivalidade entre Marupiaras e Brotinhos e, acrescentando a quantidade de outras quadrilhas que surgem naquele bairro, nota-se como a dissidência entre os grupos folclóricos se dá também no âmbito do próprio bairro e implica em uma dinâmica que gera novos grupos no bairro, uma vez que nos últimos anos surgiram novas quadrilhas naquele bairro.

Em certos de festivais folclóricos de bairros e arraiais, organizadores desses eventos tomam precauções quanto à disposição de horário e dia de apresentação de certos grupos que se rivalizam. De forma preventiva, mesmo que não se tenha notícia de brigas em vias de fato na atualidade como ocorriam em décadas passadas entre grupos folclóricos, procura-se evitar esses encontros.

Mesmo pertencendo ao universo de festas juninas de Manaus, há fatores que diferenciam os arraiais aos festivais folclóricos de bairros e estes ao Festival Folclórico do Amazonas.

2.5.1 Arraiais

Arraiais são as festas promovidas por paróquias das igrejas católicas, são organizadas por grupos de jovens ou outras organizações dessas igrejas. São realizados nas áreas externas da igreja, sejam nas quadras, nos estacionamentos, na rua enfrente a Igreja, ou em terreno próximo à igreja e tem como característica a arrecadação de recursos financeiros para as atividades da própria igreja.

A ornamentação também é uma característica desses arraiais, palhas de coqueiros cortadas do terreno da igreja ou da casa de algum morador do bairro, ou extraídos de algumas palmeiras nativas como inajá ou açaí, bandeirinhas coloridas feitas de plástico ou TNT com predominância nas cores azul, vermelho, amarelo, mas também há bandeiras brancas e verdes compondo o cenário. Em tempo de copa do mundo, a ornamentação recebe elementos em verde e amarelo. Adereços que representam balões ajudam a compor o ambiente.

Os arraiais de igreja duram em média um ou dois finais de semana ou uma semana inteira. Neles, há um pequeno palco com sonorização e iluminação onde um apresentador faz sorteios, rifas, bingos e leilões e executam músicas de bandas de forró e toadas dos bois de Parintins (Garantido e Caprichoso) e se apresentam grupos folclóricos de Manaus. Nas noites de maior movimentação de pessoas no arraial é comum constar na programação uma banda musical local que faz som ao vivo.

No arraial da Igreja de Santo Antônio, no Bairro de Santo Antônio, zona oeste de Manaus, em 13 de junho de 2006 - no dia do santo, faltou energia elétrica no decorrer da festa, o que impediu que grupos folclóricos e outras atrações se apresentassem. Mas as pessoas não se afastaram do arraial, o padre da paróquia percorria todas as rodas de conversas, tomava cerveja com grupos de pessoas que estavam ali, dando animo ao evento. Notei que após 23h quase não havia bebida e comida a disposição para venda, e uma “barraqueira” disse que já haviam vendido quase tudo, o que demonstra a participação das pessoas nessas festas. Esse Arraial de Santo Antônio se dá no espaço da igreja.

Os anos 70, foi marcado por uma identidade definitiva para o Bairro de Santo Antônio, que no dia 18 de abril de 1971 aconteceu a inauguração da construção da igreja da comunidade, e para comemorar os festejos do padroeiro Santo Antonio no mês de junho acontecia (até hoje acontece), o Arraial conhecido na época como quermesse ... Os mais antigos moradores destacavam que o Arraial de Santo Antônio era o mais famoso de nossa capital ... A festa era uma oportunidade de lazer e entretenimento para os moradores da comunidade, os jogos de diversão mais conhecidos no arraial da comunidade eram: o jogo do preá, jogo da lata, bingos, oferecimento de músicas, barraca do beijo e etc. Hoje o arraial continua sendo realizado na paróquia de Santo Antônio na qual atrações diversas são apresentadas no palco montado na área do estacionamento da igreja, e os comunitários e a participação maciça dos jovens através das competições como shows de calouros, leilões americanos, música ao vivo, barracas com comidas típicas e brincadeiras diversas. (SOUZA, 2008, p. 28)

A opção por descrever as observações feitas neste arraial se deu pelo fato de que Santo Antônio é um dos quatro santos festejados no mês de junho e, como já foi dito, este arraial se dá na Igreja de Santo Antônio que esta localizada no bairro de Santo Antônio. Daí a opção em observar um arraial em um lugar de Manaus onde a igreja e o bairro recebem o nome de um santo festejado em junho. No mesmo bairro ocorre uma

outra festa do ciclo junino chamada de Festival Folclórico de Santo Antônio, que se realiza no final do mês de julho, mas que não ocorre no âmbito da igreja.

Arraial é, também, uma designação utilizada para definir demais festas juninas promovidas por empresas privadas, órgãos governamentais e casas noturnas. Desde 2005, a Fundação Municipal de Turismo – MANAUSTUR, autarquia responsável pelas políticas de turismo do município de Manaus, vem realizando um evento no anfiteatro da praia da Ponta Negra chamado de Arraial da Cidade. Este evento ocorre no último final de semana do mês de maio e conta com shows de bandas locais e de artistas nacionais e, também com apresentações de grupos folclóricos de Manaus. Nota-se que este evento ocorre antes do Festival Folclórico do Amazonas.

2.5.2 Festivais Folclóricos de Bairros

Os Festivais Folclóricos de bairros foram na década de 80 do século passado conhecidos como mini-festivais folclóricos. Esses festivais são organizados pelas associações dos bairros, por grupos de amigos, ou por alguma pessoa do bairro que goza de prestígio com algum político influente.

No folheto de divulgação do XIV Festival Folclórico do Penarol, realizado em julho de 2008, há um texto que conta a história desse festival, nele, percebe-se a importância dada a esses festivais pelos grupos folclóricos de Manaus:

Início dos anos 90 era apenas uma brincadeira tradicional em festas juninas, pau de sebo, que reunia cerca de 20 moradores da Comunidade do Campo do Penarol.

Surgiu a idéia de realizar um arraial no mês de junho, em 1993 deu início do Festival Folclórico. No início recebemos apenas o apoio da comunidade local, a partir de 1996 houve interesse de grupos folclóricos de toda a cidade de Manaus, pouco tempo depois sendo o mais disputado e comentado entre

as danças folclóricas, inclusive expandindo para outras unidades da federação.

Os festivais de bairro, geralmente se realizam após o Festival Folclórico do Amazonas ou a partir de seu início, portanto, no começo de junho e se estendem até setembro. O início de suas realizações tem motivo na disposição dos grupos que disputam o Festival Folclórico do Amazonas, pois muitos preferem não fazer nenhuma apresentação antes da apresentação oficial e, os que fazem se apresentam com indumentárias e coreografias do ano anterior. Por isso o calendário e a programação dos festivais de bairro são estabelecidos a partir do Festival Folclórico do Amazonas.

Nos bairros, os festivais têm duração maior que os arraiais das igrejas, durando duas ou mais semanas e não são estabelecidos a partir da data comemorativa aos santos das paróquias, como acontecem nos arraiais. As datas de realização dos festivais folclóricos de bairros se definem em conformidade com outros festivais, ajustando a data de tal forma que não conflitem com os festivais de bairro que ficam mais próximos para não diminuir o público, garantir participação de barraqueiros e grupos folclóricos.

Geralmente os festivais folclóricos de bairros se realizam em campos de futebol, em espaço igual ou superior a 5000m², o que implica em negociações com a comunidade, pois no período em que se realiza não se pode jogar bola, as instalações que neles são feitas impossibilitam a prática de futebol naquele período, tais instalações são: barracas de vendas de comida e bebida; parquinhos de diversão, palco para as apresentações dos grupos folclóricos e bandas de música.

No Bairro Parque 10, Zona Centro Sul ocorrem dois grandes festivais folclóricos, um ocupa as quadras poliesportivas do complexo do Centro Social Urbano, e outro o Campo do Buraco. Na Cidade Nova, Zona Norte, há vários Festivais Folclóricos, sendo que os que mais agregam público são realizados em campos de

futebol. No Bairro São José I, Zona Leste, o festival folclórico o mais antigo se realiza no Campo do Primeiro. No Bairro de Petrópolis, Zona Sul, o festival do Penarol é realizado em um campo de futebol chamado de Penarol.

Há aqueles que se realizam em estacionamentos de espaços públicos como no caso do Festival Folclórico do Santo Antônio, feito no estacionamento da Feira Coberta do Bairro de Santo Antonio – Zona Oeste. Da mesma forma como aqueles festivais realizados em campos de futebol, os organizadores do Festival Folclórico de Santo Antônio negociam com os feirantes a disposição do espaço do estacionamento, uma vez que parte dele fica ocupado pelas instalações do festival. Existem outros festivais de bairros, mas ficaria muito extensa a lista se citássemos todos, preferi citar aqueles que visitei durante a pesquisa.

De forma específica, a opção por observar o Festival de Santo Antônio se deu pelo mesmo motivo que nos levou ao arraial de Santo Antônio, ou seja, o festival se insere no que estamos classificando como festas do ciclo junino de Manaus, embora se realize no mês de julho, e é realizado no Bairro de Santo Antônio, portanto um santo festejado no ciclo junino. A partir dos depoimentos de informantes que participam da organização do Festival Folclórico de Santo Antônio, podemos perceber que este festival surge a partir do próprio arraial, segundo um dos organizadores, *“nós participávamos do arraial, mas decidimos fazer uma festa mais ampla, mais aberta e aí começamos a fazer o Festival Folclórico de Santo Antônio”*. Na afirmação de Souza (2008, p. 32), quando se refere ao Festival Folclórico e Cultural do Bairro de Santo Antônio, diz que, *“Nos anos 80 período em que finaliza a época dos famosos arraiais, e posteriormente iniciava uma nova era, o período dos grandes eventos os famosos festivais folclóricos”*. Mesmo que essa afirmação leva a entender que com o advento do

festival, o arraial deixa de existir, percebemos, no campo, que ambos coexistem sem que um anule o outro.

Nesses festivais, os espaços das barracas são vendidos. O valor cobrado por um espaço para venda no festival, a prestação de contas e a aplicação dos recursos advindos da venda desses espaços são sempre motivos de discussões entre grupos de moradores e dirigentes das associações comunitárias responsáveis pelo evento.

Diversas barracas que vendem comidas típicas da época como bolo podre, tapiquinha de coco, bolo de milho, tacacá compõem o ambiente dos festivais folclóricos de bairro. Essas barracas podem ser construídas em tábuas de madeira ou de barras metálicas e lona, ficando a critério do barraqueiro e, quando a organização do festival fecha contrato com alguma empresa de bebidas, há uma padronização das barracas por conta da empresa patrocinadora.

Há também barracas de bebidas como refrigerantes e cervejas, barracas de cachorro quente e outros sanduíches a base de carne industrializada. Sendo comum encontrar nesses festivais as barracas de churrasco de carne bovina em espetinhos de madeira, chamados de churrasquinho de gato, que são vendidos em duas formas: “simples”, onde o espetinho com carne é oferecido com farinha tipo uarini-ova ou farofa de farinha branca que ficam a disposição dos consumidores em grande quantidade em bacias plásticas e podem ser consumidas a vontade assim como o molho de tucupi com pimenta que ficam em bisnagas ou em uma pequena bacia plástica com colheres e, servidos da forma “completo”, onde o espetinho com carne é acompanhado de arroz, farofa, maionese, vatapá e vinagrete, servido em um pequeno prato de plástico descartável com talheres também descartáveis.

Nesses festivais há sempre espaços para os chamados “parquinhos de diversões” com seus jogos de azar e brinquedos como roda gigante, pula-pula, e as brincadeiras de

pescaria, em alguns festivais são comuns os jogos de roleta onde figuram escudo dos times de futebol do Rio de Janeiro, São Paulo, Pará e Amazonas.

Dependendo da quantidade de pessoas que circulam nesses festivais e das atrações previstas em suas programações e da disposição do espaço, se instalam os chamados “barraqueiros profissionais”.

Esses oferecem coquetéis variados, entre eles um muito apreciado chamado *capeta* que é a mistura de várias bebidas destiladas como cachaça, vodka e conhaque, com leite condensado, amendoim torrado, frutas como limão e abacaxi junto com xarope de guaraná e pó de guaraná. “Barraqueiros Profissionais” são verdadeiros restaurantes ambulantes, oferecendo diversos pratos, com uma variedade de carnes assadas em brasa ou grelhadas em chapa a gás. Apresentam uma diversidade maior de acompanhamentos como vatapá, arroz com legumes, caruru, maionese, galinha escandalosa, pirarucu de casaca, sobremesas, como pudins, bolo podre, tortas de banana e uma diversidade de salgados com massa de macaxeira e recheados com carne, galinha ou camarão frito no azeite de dendê e tacacá. A barraca Mata Broca e a barraca O Regatão²³ são duas das mais famosas barracas profissionais que dividem opiniões dos que freqüentam essas festas populares.

No bairro, essas festas juninas, ou seja, os arraiais e festivais constituem-se em centros de lazer local oferecendo parque de diversões, barracas de jogos, barracas de venda de bebidas e comidas, bem como o palco onde se apresentam bandas musicais e, também os grupos folclóricos de Manaus. Mas, por contarem com participações de grupos folclóricos de diversos lugares da cidade, podemos considerá-los centros de

²³ O responsável pela barraca O Regatão é um senhor que por muitos anos representou a personagem catira no boi-bumbá Corre Campo. O Regatão também era o nome da fantasia de carnaval que este mesmo senhor desfilava no carnaval de rua de Manaus em um período em que havia um desfile chamado de “Folião Isolado”.

lazer da própria cidade, uma vez que são realizados em todas as zonas e em diversos bairros. Os festivais folclóricos de bairros e os arraiais geram agendas para as apresentações dos grupos folclóricos de Manaus por quase seis meses, a contar de maio e indo até final de setembro ou início outubro, fazendo com que esses grupos visitem outros lugares da cidade.

Percebe-se que o momento de realização de festivais e arraiais institui-se um alargamento das fronteiras sociais, pois, conforme Prado (2007, p. 53) a festa só é considerada boa se conseguir reunir “*povo em quantidade*” ou, o que é o mesmo, “*gente de fora*”.

Assim como os grupos folclóricos que, de forma direta ou indireta, vinculam seu nome ao nome do próprio bairro, ou a denominação dada a certa área do bairro onde se encontram ou se realizam, os festivais de bairro, ou mini-festivais, também fazem este tipo de vinculação. O Festival do Parque Dez (zona centro-sul de Manaus) e o Festival da Cidade Nova (zona norte de Manaus) são exemplos de vinculação direta do evento com o nome do bairro. Já no Festival do Penarol (zona sul de Manaus), a vinculação é indireta, pois quando é necessário dar uma referência sobre a localização desse festival, o informante diz que “*é o festival do campo do penarol, lá em Petrópolis*”, vinculando o evento à determinada área do bairro, ao campo de futebol para ser mais específico, e ao próprio bairro.

Os grupos folclóricos que não participam do Festival Folclórico do Amazonas, vislumbram nos arraiais e, sobretudo nos festivais de bairros a possibilidade de adesão de brincantes e simpatizantes para dessa forma, ganhar reconhecimento do público e reivindicar filiação nas associações de grupos folclóricos, visando acesso ao grande Festival, ou seja, o Festival Folclórico do Amazonas. Sem dúvida estes fatores os motivam a fazer primorosas apresentações.

Para um grupo folclórico que concorre oficialmente no Festival Folclórico do Amazonas, suas apresentações (exibições ou espetáculos) nos festivais de bairro não possuem a mesma importância dada à apresentação oficial do ponto de vista do cuidado com a indumentária, do rigor da coreografia e na precisão da dança. Isto por que os grupos folclóricos só contabilizam os prêmios e classificações do Festival Folclórico do Amazonas, onde concorrem ao título do ano. Em contrapartida, nos bairros apresentam-se de forma mais descontraída, com admissões de improvisos e sem grandes preocupações com o tempo de apresentação, o que proporciona mais espontaneidade na “brincadeira”.

Contudo, ser convidado para se apresentar em vários eventos de festas juninas, principalmente em festivais e arraiais, por toda a cidade é um estímulo aos brincantes e um sinal de reconhecimento ao grupo. Nesse sentido, a observação feita por Melo (2004) sobre uma festa realizada por moradores de uma das ruas do conjunto Cidade Nova I, Zona Norte de Manaus, em uma noite de São João, revela o sentido inscrito na ação de membros de um grupo folclórico a respeito uma apresentação, mesmo que esta não seja em um grande festival ou arraial,

O ponto culminante foi a chegada de uma quadrilha do bairro do Manóia, que vinha dançar para animar a festa. Antes, houve lá no Manóia um certo tumulto, pois não havia carro grande o bastante para comportar todos os membros. O fato era encarado com pesar, pois os brincantes queriam muito fazer aquela apresentação. O mais importante para eles, segundo comentários, era dançar, apresentar-se a uma platéia. Mesmo assim, incompleto, eles conseguiram chegar, fazendo uma apresentação bastante interessante e animada. Os membros, das mais variadas idades e alturas, formavam um conjunto heterogêneo que, ao contrário de parecer desproporcional, deixava claro a quem a eles assistia que havia sido formado por uma única razão: proporcionar diversão. (MELO, 2004, p. 153)

Festivais e arraiais são festas importantes para os grupos folclóricos, pois ajudam a formar o circuito de apresentações desses grupos na cidade Manaus no decorrer do ciclo junino, que se prolonga por quase todo o verão, e se constituem em locais de lazer para as comunidades e para a própria cidade.

2.6 O Encontro Maior: Festival Folclórico do Amazonas

A quantidade e a diversidade de manifestações folclóricas que nele se apresentam, a importância dada pelos grupos folclóricos de Manaus ao evento, o número de pessoas que nele circulam a cada edição e as histórias e memórias a seu respeito fazem do Festival Folclórico do Amazonas a mais importante festa do período junino de Manaus para os grupos folclóricos da cidade.

O festival Folclórico do Amazonas é o encontro maior dos grupos folclóricos de Manaus, é o ápice da inter-relação entre os grupos folclóricos da cidade. Em 2007, foram 169 apresentações de diferentes grupos folclóricos vindos de vários lugares da cidade e, também da Zona Rural do município. Segundo os organizadores, mais de 450 mil pessoas estiveram no Festival no decorrer dos trinta dias em que foi realizado.

Para se ter uma noção da quantidade de pessoas que circulam pelo Festival, não se pode olhar apenas para as arquibancadas, sobretudo em dias úteis da semana, pois se corre o risco de ter a impressão de que o evento não agrega um grande público. É importante perceber também a movimentação na área das barracas de comidas e bebidas, o fluxo de pessoas nas áreas de concentração e dispersão, notar que quando um grupo folclórico chega no estacionamento dos ônibus que os conduzem, outro grupo está saindo do estacionamento, retornando a seu bairro. Em média se tem cinco horas de

apresentações por dia o que dá ao Festival um público flutuante, são pessoas que muitas vezes chegam apenas para ver a brincadeira ou o grupo folclórico de sua preferência ou que vão avaliar um concorrente que se apresenta em um dia e horário específico. Contudo, nos finais de semana o público aumenta de tal forma que as arquibancadas chegam a lotar.

Certos grupos folclóricos, independentemente do dia da semana e da hora em que se apresentam, mobilizam um grande público ao Festival. Em observação feita no Festival Folclórico do Amazonas de 2005, a Dança do Candomblé, grupo folclórico do Bairro de Educandos, Zona Sul, que disputa como manifestação folclórica dança nacional e tem como características apresentar cantos, danças e representações rituais alusivas a ritos das religiões de matrizes africanas, levou mais de vinte mil pessoas em uma apresentação realizada numa segunda-feira e que teve início às 23h30min.

Desde 2005, o Festival Folclórico do Amazonas vem sendo realizado no mês de junho tendo como local o Centro Cultural Povos da Amazônia - CCPA, localizado na Zona Sul da cidade, entre os Bairros do Crespo e Lagoa Verde, próximo ao Distrito Industrial de Manaus. O CCPA é um complexo construído pelo Governo do Estado do Amazonas, administrado pela Secretaria de Estado da Cultura, conta com salas de exposição museológicas, auditórios, bibliotecas e uma arena com 5000m² que serve de palco para os grupos folclóricos, mas que em outras datas tem outros usos, com arquibancada com capacidade para 35 mil pessoas.

Nota-se que a partir de 2005, em decorrência das instalações do CCPA, as associações de grupos folclóricos passaram a tomar medidas junto aos grupos filiados no sentido de criar estratégias que possibilitem a ocupação do espaço da arena com seus 5000m². Aumentar a quantidade de brincantes nos grupos da super-categoria, estabelecendo que os grupos se apresentem com no mínimo quarenta pares de

brincantes é um exemplo de uma dessas medidas para dar conta do espaço físico da nova arena dos grupos. Outra medida seria a produção de alegorias com dimensões maiores que as que os grupos costumavam usar em suas apresentações, que passaram a ser vistas no Festival Folclórico do Amazonas a partir de 2005.

No período do Festival, são montadas, em média, 45 barracas que vendem comidas e bebidas, nessas barracas se instalam os chamados “barraqueiros profissionais” cujas características foram descritas anteriormente.

Antes da institucionalização do Festival Folclórico pelo poder público, o Internacional Futebol Clube, clube que tinha equipe de futebol e realizava em sua sede, que ainda existe localizada no Boulevard Álvaro Maia, bailes e outros eventos sociais, realizou um Concurso de Simpatia para escolher o “Melhor Boi-Bumbá de 1948” e chamaram de Festival Folclórico. Este concurso teve como objetivo angariar recursos para o Clube. A seu exemplo, outros festivais foram realizados entre as décadas de 40 e 50 do século passado conforme demonstra Demóstenes Mafra²⁴,

Nº FESTIVAL	ANO	PREFEITO	INSTITUIÇÕES	LOCAL
I	1946	Pedro Severino	Bar Balalaica	Av. João Coelho C/ Leonardo Malcher
II	1947	Raimundo Ribeiro	Bar Balalaica	Av. João Coelho C/ Leonardo Malcher
II	1948	Raimundo Ribeiro	Bar Balalaica	Ajuricaba
IV	1949	Raimundo Ribeiro	Bar Balalaica	Ajuricaba
V	1950	Raimundo Ribeiro	Bar Balalaica	Ajuricaba
VI	1951	Álvaro B. Melo	Bar Balalaica	Praça Gen. Carneiro
VII	1952	Álvaro B. Melo	Inter F. Clube	Campo Ipiranga Cachoeirinha
VIII	1953	Aluízio Brasil	Inter F. Clube	Parque Amazonas
IX	1954	Aluízio Brasil	Inter F. Clube	Praça Gen. Carneiro
X	1955	Estênio Neves	Inter F. Clube	Praça Gen. Carneiro
XI	1956	Gilberto Mestrinho	Inter F. Clube	Praça Gen. Carneiro

²⁴ Demóstenes Mafra, na atualidade exercendo a vice-presidência da Associação dos Grupos Folclóricos de Manaus – AGFM, possui um vasto acervo sobre os grupos folclóricos de Manaus e o Festival Folclórico do Amazonas. Tem se dedicado a escrever sobre o tema embora, até o presente não tenha publicado. O quadro citado consta em textos de autoria de Mafra e por ele doado ao Acervo Bibliográfico e Audiovisual de patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Manaus – SEMC, estando à disposição do público no Museu do Homem do Norte.

Quadro dos 10 primeiros Festivais Folclóricos de Manaus (de 1946 a 1956)

Sendo que estes festivais, mesmo que de alguma forma recebessem apoio da administração pública, não eram reconhecidos no calendário oficial de eventos da cidade.

Em 1957, tem-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. Conforme Oliveira,

A partir dos anos cinqüenta, inclui-se nas festas da cidade uma outra, com capacidade de mobilização surpreendente: era o Festival Folclórico do Amazonas realizado na Praça General Osório sempre no mês de junho (OLIVEIRA, 2003, p. 153).

O contexto do período em que foi criado o Festival Folclórico do Amazonas, em 1957, apresenta vários fatores que podem, de forma direta ou indireta, ter influenciado na idealização do mesmo, por conseguinte sua própria realização.

Neste período temos a vinda do General Craveiro Lopes, presidente de Portugal ao Brasil que tinha o Amazonas em seu roteiro de viagem, junho de 1957, o que pode ter motivado autoridades locais a pensar em um grande evento para recebê-lo em Manaus.

Em âmbito nacional, temos a mobilização do Movimento Folclorista que, segundo Vilhena (1997), *conseguiu tornar o folclore em um item significativo da agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal.*

No âmbito da política partidária local, segundo Alvadir Assunção²⁵ o contexto era de ascensão do populismo trabalhista que estendia seus braços sobre os grupos folclóricos, *“Muitos grupos folclóricos naquele período serviram de base para diretórios do Partido Trabalhista Brasileiro, tendo no próprio Festival Folclórico do Amazonas uma estratégia importante na ascensão do populismo trabalhista no Amazonas”*.

Questões de ordem pública são apontadas por Moacir Andrade²⁶ para o surgimento do Festival, *“O Festival Folclórico foi motivado pelas grandes brigas que havia entre bois rivais, daí o Festival surge para dar racionalidade às rivalidades entre grupos diferentes, que gerava desordem nas ruas da cidade, passando a disputa para o tablado construído na Praça General Osório”*.

Concebê-lo como resultado do próprio contexto em que foi criado, ou seja, do conjunto de todos esses fatores é o melhor caminho, pois o fato é que este festival foi criado em 1957 por iniciativa do Grupo Archer Pinto, proprietário de O Jornal e Diário da Tarde, em parceria com a Prefeitura Municipal de Manaus. De acordo com relatos, *reuniram-se membros da prefeitura, do Grupo Archer Pinto, empresários e “donos de brincadeiras” e estabeleceram a ordem de apresentação e os critérios de julgamento*.

Por muitos anos o Festival foi realizado na Praça General Osório, deixando de ser realizado naquele local quando a Praça passou a integrar a estrutura do Colégio Militar do Amazonas, tornando-se local de práticas esportivas dos alunos daquele

²⁵ Alvadir Assunção em seminário ocorrido no dia 22 de agosto de 2008 – Dia Nacional do Folclore, no evento Semana do Folclore, organizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Manaus, realizado no Museu do Homem do Norte.

²⁶ Moacir Andrade em seminário ocorrido no dia 22 de agosto de 2008 – Dia Nacional do Folclore, no evento Semana do Folclore, organizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Manaus, realizado no Museu do Homem do Norte.

colégio. Durante o tempo em que foi realizado na Praça General Osório, o Festival deixou marcas na memória das pessoas que dele participavam, sendo estes brincantes ou espectadores do Festival. Em algumas entrevistas com pessoas que vivenciaram o Festival na Praça General Osório, é comum ouvir falas no sentido de que ali foi o melhor tempo do Festival.

Conforme Oliveira (2003), *com a encampação da Praça General Osório pelo Colégio Militar, o Festival deixou de existir naquele local, sendo transferido para a Praça da Bola da SUFRAMA* (local onde hoje se encontra o CCPA), mas, na opinião Oliveira, *não alcançou a mesma importância*. Ainda tratando sobre o Festival, Oliveira discute as transformações sofridas na cidade de Manaus por meio de um diálogo entre duas pessoas que, conforme o autor *é na essência real e poderia ocorrer entre duas pessoas que viveram Manaus entre os anos vinte e sessenta*, período em análise na sua obra Manaus de 1920 a 1967: A cidade doce e dura em excesso. Em um trecho do diálogo há a seguinte pergunta: *E o festival folclórico, onde se realiza?* Cujas resposta é: *Também acabou*.

Oliveira (2003), ao nos dar lições de como compreender o espaço urbano, diz que *“Ao se identificar os modos como os vários agentes produtores do urbano se espacializam na cidade, é possível ver o que se esconde atrás da paisagem visível”* (OLIVEIRA, 2003, p. 30). Em sua abordagem sobre o Festival Folclórico do Amazonas, *ver o que se esconde atrás da paisagem visível* não pareceu ser tarefa fácil.

Conforme Roberto Cardoso de Oliveira, olhar, ouvir e escrever são três etapas do trabalho do antropólogo. Para o autor, o olhar seja,

Talvez a primeira experiência do pesquisador no campo – ou *no campo* – esteja na domesticação teórica do olhar. Isso porque, a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto, sobre o qual dirigimos o nosso olhar, já foi previamente alterado pelo próprio modo de

visualizá-lo. Seja qual for esse objeto, ele não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade (OLIVEIRA, 2000, p. 18).

Tomando a noção do *olhar* de Roberto Cardo de Oliveira, um estudo sobre a história social do conceito de folclore seria uma das maneiras de *domesticação teórica do olhar* quando se parte para um estudo sobre festival folclórico ou grupos folclóricos. Assim, sem a tal *domesticação teórica do olhar* o discurso dos agentes sociais que prestam informações à pesquisa e demais dados coletados não nos permitiriam análises consistentes.

Nesse sentido, a letra da toada *Furou o Pandeiro Mestre* de autoria de Pedro Beira mar, cujos versos, “*Furou o pandeiro mestre, furou/ agora foi pra história o pandeiro mestre furou e meu boi-bumbá vai embora/ me lembro ainda com recordações do passado/ quando eu saia pelas ruas da cidade/ alegrando a mocidade meu rouxinol cantava*”, se forem analisados por um *olhar* desprovido de domesticação teoricamente, levaria a uma interpretação de que realmente o Festival acabou e os grupos folclóricos não saem mais pelas ruas da cidade.

Um outro *olhar* é possível, desde que saibamos onde se localizam esses grupos na cidade e saber que os mesmos não saem mais às ruas a pé ao se deslocarem para suas apresentações. Hoje, para ver um grupo na rua se deslocando de um lugar para o outro, dentro da rede de significações e relações que envolvem as festividades do ciclo junino em Manaus, é preciso que se tenha um ato de observação mais apurado. Pois eles “andam” não mais a pé, o que tornava fácil vê-los e ouvi-los. Precisamos estar atentos a muitos ônibus, vans e carros pequenos que circulam nas noites da cidade de Manaus a partir do início de junho, indo até setembro. Dessa forma será possível vê-los e até

mesmo ouvi-los, pois, canta-se muito dentro desses veículos em que circulam interligando grupos na cidade.

Dessa forma, dentre os motivos que podem levar a acreditar que o Festival acabou, destaco quatro: a noção saudosista típico da abordagem folclorística que nos traz informação do tipo “festival só no tempo do General Osório, de lá pra cá se acabou, tá morto”; a pouca atenção do poder público para com o evento; a falta de espaço nos meios de comunicação; o não estabelecimento em um local fixo para sua realização.

Ao contrário do pensamento de Oliveira (2003), podemos afirmar que o Festival Folclórico do Amazonas pode ter desaparecido para muitos olhares, mas não acabou. O que se tinha, até 2005, era um descaso das políticas culturais do estado e do município para o Festival e com os grupos folclóricos que nele tomam parte. Os recursos públicos, quando apareciam, vinham em atraso e o que vinha estava muito aquém das demandas dos grupos folclóricos, não havia um local específico e com estrutura adequada para a realização do Festival, bem como pouca divulgação nos meios de comunicação sobre o evento.

Então vale perguntar por onde andou o Festival Folclórico do Amazonas durante esse período? Segundo Milton Ferreira, presidente da Associação dos Grupos Folclóricos de Manaus,

Lá pela década de sessenta o festival saiu do General Osório, de lá foi para a Colina (estádio Ismael Beliguino – bairro de São Raimundo), depois no Parque Amazonense (bairro de Adrianópolis), depois Vivaldão (estádio Vivaldo Lima), aí foi para a Bola da SUFRAMA, foi para o estacionamento I do Vivaldão, depois para a ferradura do sambódromo, depois na área de concentração do sambódromo, depois para o estacionamento II do Vivaldão e finalmente voltamos para a Bola da Suframa em 2005, mas não foi fácil.

Ao tratar da produção espontânea à produção planejada do espaço geográfico, Ana Fani (1994) em *A (Re) Produção do Espaço Urbano* nos diz que os movimentos sociais têm colocado em xeque as formas de produção e apropriação da riqueza, formas de elitismo e mandonismo presentes nas relações e nas estruturas de poder e reprodução espacial e que os movimentos sociais urbanos no país, a partir da década de 70, tem rearticulado a sociedade civil.

Em Manaus, é também na década de 70 do século vinte que os grupos folclóricos começam a discutir sobre a criação de uma organização social que os representem perante aos órgãos do poder público que tratam sobre políticas culturais.

Neste contexto, em 1979, visando uma estrutura mais adequada para suas apresentações e melhores condições financeiras para serem aplicados no trabalho de produção de suas apresentações, ou seja, nos ensaios e na elaboração e produção de suas indumentárias, representantes dos grupos folclóricos reuniram-se e fundaram a Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas – AGFAM. Segundo o Sr. Carlos Magno, primeiro presidente da AGFAM, dentre as reivindicações e objetivos da associação destacam-se: organizar e administrar o Festival; mudar do Vivaldão (estádio de futebol Vivaldo Lima) para a Bola da SUFRAMA; adquirir terreno para edificar sede própria para a associação e julgar os grupos por categorias.

Na constituição da AGFAM foi indicado um presidente e escolhida uma diretoria cabendo ao presidente e diretores o poder de mediar os interesses dos grupos folclóricos junto ao poder público. Essa reunião foi registrada em ata, onde outras providências foram definidas como elaborar estatuto, produzir ficha cadastral para os grupos folclóricos e pagamento de anuidade. Conforme Bourdieu (1990), na constituição de um grupo tem-se e o ato da delegação que é,

A dotação do conjunto de coisas que constitui o grupo, isto é, uma sede e militantes profissionais, um bureau em todos os sentidos do termo, e primeiro no sentido de modo de organização burocrática, com marca, sigla, assinatura, delegação de assinatura, carimbo oficial, etc. O grupo existe a partir do momento em que se dotou de um órgão permanente dotado de plena *potentia agendi* e de *segillum authenticum* (BOURDIEU, 1990, p. 190).

O que o autor chama de grupo, em nosso caso são as associações, uma vez que elas existem a partir do ato da delegação e são dotadas do conjunto de coisas que constitui o que Bourdieu (1990) chama de grupo.

Por dissidência, da AGFAM surgiram outras associações de grupos folclóricos. Atualmente, além da AGFAM, existem a Associação dos Grupos Folclóricos de Manaus – AGFM, a Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus – LIGFM e a Associação Movimento Bumbás de Manaus.

Compreendemos o surgimento de outras associações a partir da noção de efeito de oráculo de Bourdieu:

O efeito de oráculo é exploração da transcendência do grupo em relação ao indivíduo singular operado por um indivíduo que de certa forma é efetivamente o grupo quando alguém não pode se levantar e dizer: “você não é o grupo”, a menos que seja para fundar um outro grupo e se fazer reconhecer como mandatário desse novo grupo (BOURDIEU, 1990, p.198).

O propósito das associações de grupos folclóricos, segundo seus presidentes, é de defender os interesses dos grupos folclóricos de Manaus junto aos órgãos de políticas culturais da Prefeitura Municipal de Manaus e do Governo do Estado do Amazonas. Nota-se que os interesses defendidos dizem respeito aos valores dos recursos financeiros repassados pelo poder público aos grupos, prazos de liberação dos recursos, transporte para os grupos no decorrer do Festival Folclórico do Amazonas, elaboração de plano de mídia para a divulgação do Festival.

Em 2007 entrou na pauta das associações a luta por um espaço com estrutura semelhante à Morada do Samba Luizinho Sá, onde estão os barracões das escolas de samba do grupo especial de Manaus. Este espaço reivindicado pelas associações será destinado aos trabalhos de construção de alegorias, adereços e confecção de indumentárias, onde segundo os presidentes de associações, também serão armazenados os materiais usados em um ano para serem reaproveitados no ano posterior.

O espaço sugerido pelas associações de grupos folclóricos para ser construída uma estrutura para produção de indumentárias e alegorias situa-se no Distrito Industrial de Manaus, localizado nas proximidades do CCPA. Percebe-se que nos últimos três anos alguns espaços do Distrito Industrial já vem sendo usados por grupos folclóricos, como o Boi Garanhão e o Boi Corre Campo.

Em 2007 o Garanhão utilizou as dependências de uma fábrica desativada e que já serviu como casa noturna, no mesmo ano, o Corre Campo fez uso de um terreno nas proximidades do Centro de Biotecnologia do Amazonas. Os espaços utilizados pelos dois bois para a produção de suas indumentárias e alegorias ficam próximos à sede administrativa da Superintendência da Zona Franca de Manaus - SUFRAMA.

Ao utilizarem a infra-estrutura construída para abrigar o trabalho de produção de fábricas multinacionais regidas pela racionalidade do mercado, ao produzirem alegorias e indumentárias que não são bens voltados à economia de mercado, pois ainda não se vende indumentárias aos brincantes, ou se cobra ingresso em suas apresentações, a dinâmica sociocultural dos grupos folclóricos de Manaus mais uma vez ressignifica lugares da cidade que não foram planejados para eles. Abstrai-se desse processo que, as formas pelas quais os agentes sociais dos grupos folclóricos de Manaus têm produzido o urbano, faz com que a cidade, que não é construída para eles, se reinvente, adequando-se a grupos sociais que não estão na pauta de discussão dos que a planejam.

Nota-se que as divergências entre associação se dão, geralmente, em esferas internas de suas relações de poder, uma vez que ao tratarem de questões em esferas externas, no plano da definição de recursos públicos para os grupos ou ocupação de áreas de comércio dentro do Festival, as associações convergem e articulam estratégias para tratá-las junto às secretarias de cultura (estadual e municipal), aos locatários de barracas (barraqueiros) e a fornecedores. Como se diz, *“a roupa suja a gente lava em casa mano!”*, lá, *“chega tudo bonitinho”*.

Talvez o grande exemplo de convergência articulada de estratégias entre as associações seja a não aceitação da área chamada de ferradura do sambódromo de Manaus para a realização do Festival, que chegou a acontecer ali, mas logo os grupos saíram para realizá-lo em outros locais, inclusive com infra-estrutura inferior ou sem nem uma infra-estrutura permanente.

Naquele momento, aceitar a ferradura do Sambódromo seria abrir mão do sonho de ter na Bola da SUFRAMA o local ideal para a realização do Festival Folclórico do Amazonas reivindicado desde 1979 com a criação da primeira associação, a Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas - AGFAM.

Para Lefebvere (1991) o direito à cidade inclui, entre outras coisas, *o direito à obra, à informação, à participação e a gestão da cidade, enfim o direito à apropriação que está muito além do direito à propriedade*.

Neste sentido, o movimento de décadas pelo espaço da Bola da SUFRAMA, conquistado em 2005 com a adequação de um espaço específico para a realização do Festival Folclórico do Amazonas no Centro Cultural Povos da Amazônia – CCPA caracteriza-se como uma forma de exercer o direito à cidade através participação e gestão na cidade pelos grupos folclóricos de Manaus e pelas associações que os

representam, que se deu por via de mobilizações políticas e manifestações públicas que redefiniu o projeto original do CCPA.

O CCPA não serve apenas ao Festival Folclórico do Amazonas, mas para as pessoas que tomam parte nos grupos folclóricos, é esse Festival o evento mais importante realizado naquele local. A construção do CCPA com espaço para o Festival, não é apenas a realização de um governo, mas a materialização de uma reivindicação de pelo menos 25 anos. O CCPA como oficialmente é chamado, continua a receber a denominação popular de Bola da SUFRAMA, local da realização do “festão do povo” como também se denomina o Festival Folclórico do Amazonas.

Por meio de atos reivindicatórios como o abraço simbólico em 2003 no entorno do canteiro de obras do CCPA que ocasionou em um *embargo de fato* daquela obra - mesmo que estivesse se ordem judicial emitida por autoridade judiciária ou laudo técnico do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura ou qualquer aparato que lhes respaldassem do ponto de vista de questões técnicas sobre a obra ou de ordem jurídica, a mobilização social dos grupos folclóricos redefiniu a obra, definindo seu espaço para a realização de sua grande festa.

A luta por esse espaço é histórica, por isso a Praça da Bola da SUFRAMA tem um significado para gerações posteriores aquelas que vivenciaram o tempo dos festivais no General Osório e mesmo para aqueles que vivenciaram os dois momentos e foram andarilhos em busca de um lugar adequado e permanente para o Festival Folclórico do Amazonas. Na toada do Bumbá Gitano de autoria do mestre Zé Preto, esse espaço é sacralizado pela presença do Papa João Paulo II em 1981, mas também como “lugar da brincadeira se apresentar”, uma vez que é cantada em quase todos os bois e festivais que o autor participa,

Nessa praça ele rezou

Fez a sua oração
 A seus filhos amazonenses ele deu sua benção
 E quem é ele?
 É o peregrino do mundo a Sua Santidade João Paulo II

Na década de noventa quando o Festival Folclórico do Amazonas deixou de ser realizado na Bola da SUFRAMA e foi transferido para o sambódromo, Itamar Dantas compositor de toadas do garrote Famoso, compôs, Tributo à Bola da Suframa,

Adeus, adeus Bola da SUFRAMA
 Adeus, adeus meu palco iluminado
 Diz o poeta que o céu é do condor
 A praça é dos namorados
 Nessa toada vamos imortalizar
 A nossa praça, arena do Festival
 Desse país de um povo sem memória
 Vão logo esquecer a Bola
 E a falta que ela nos faz
 Já é saudoso em nossos corações
 Tanta emoção nesta despedida
 Mas te prometo nunca vou te esquecer
 Vou sempre amar você
 Minha praça querida

Muito cantada na época, sua letra nos faz entender que na Bola da SUFRAMA o Festival teve sim sua importância, ao menos para pessoas que a ele dedicam parte de suas vidas.

A realização do Festival Folclórico do Amazonas, ao menos nos anos de 2005, 2006 e 2007, tem sido resultado de parcerias entre as quatro associações – AGFAM, AGFM, LIGA, AMBM, com a Prefeitura de Manaus e o Governo do Estado do Amazonas.

Cabem as associações assinar os convênios que destinam recursos públicos para o Festival Folclórico e repassá-los aos grupos, além de planejar e coordenar em conjunto com o poder público o evento.

Porém, os recursos não são distribuídos em partes iguais aos grupos folclóricos. O valor recebido por cada grupo está relacionado a três fatores: a associação a qual o grupo está filiado; a categoria na qual o grupo se encontra e, por último, a manifestação folclórica a qual pertence o grupo.

Com relação à associação a qual o grupo folclórico está filiado, o valor recebido por cada grupo pode variar entre as associações de acordo com as taxas administrativas como anuidades e as contribuições para cenografia produzida para o Festival Folclórico do Amazonas que as associações podem vir a apresentar. Também, ao número de grupos filiados a cada associação, que varia de ano a ano, implica no valor que cada grupo recebe, pois a associação não recebe da prefeitura e do governo do estado de acordo com o número de filiados, e sim um valor fixo para as três associações. Há exceção, no caso dos bois-bumbás da super-categoria – Corre-Campo, Brilhante e Garanhão, pois, a associação que tiver um desses grupos como filiado, receberá um valor específico para ele.

Nas associações, as manifestações folclóricas são subdivididas em três categorias. Essas categorias correspondem ao nível em que cada grupo folclórico se encontra por decorrência de suas classificações nas disputas no Festival Folclórico do Amazonas dentro de um processo chamado de acesso e descenso que cada associação estabelece, sendo uma disputa interna em cada associação, não havendo disputa entre grupos de uma associação com grupos de outra associação, exceto no caso dos bois-bumbás da super-categoria.

As categorias são: *Super-Categoria* que corresponde ao nível máximo que um grupo folclórico pode chegar, *Categoria Especial*, que é a categoria intermediária entre a Super-Categoria e a última, que é a *Categoria A*. O valor recebido pelos grupos de cada uma dessas categorias varia de acordo com a associação e é redefinida a cada ano. Contudo, o grupo que se encontra na Super-Categoria recebe um valor maior que um grupo que se encontra na Categoria Especial, que por sua vez recebe um valor maior que um grupo da Categoria A.

Com relação à manifestação folclórica a qual o grupo pertence, nota-se que entre Cirandas, Quadrilhas, Danças Nordestinas, Garrotes, Danças Regionais, Xotes, Tribos e Cacetinhos não há diferença no valor que recebem. Por exemplo, os grupos folclóricos que pertencem à manifestação folclórica Ciranda não recebem valores maiores ou menores a grupos que pertencem a outras manifestações folclóricas como uma Quadrilha ou um Cacetinho. Nos casos dos grupos folclóricos pertencentes a uma dessas manifestações folclóricas a diferença de valores está relacionada à associação a qual o grupo esteja filiado e à categoria a qual se encontre. A exceção são os grupos pertencentes à manifestação folclórica do tipo Boi-Bumbá, uma vez que os chamados Bumbás da Super-Categoria recebem valores superiores aos grupos que estão na mesma categoria, mas que pertencem à outra manifestação folclórica. Por exemplo, o Boi-Bumbá Corre Campo pertence à Super-Categoria dos bumbás e recebe recursos maiores que a Quadrilha Marupiaras de Petrópolis que pertence a Super-Categoria de quadrilhas e ambos são grupos folclóricos filiados à mesma associação, a Associação Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus. Nos Festivais de 2005, 2006 e 2007, os Bumbás da Super-Categoria receberam em média valores vinte vezes maior que grupos de outras manifestações folclóricas que se encontram na Super-Categoria.

No caso dos bois-bumbás Corre-Campo, Brilhante e Garanhão, que formam a Super-Categoria da manifestação folclórica boi-bumbá, tem-se a única exceção de disputa entre grupos folclóricos filiados em associações diferentes, uma vez que o Corre-Campo e Brilhante estão filiados a LIGFM e o Garanhão filiado a AMBM mas disputam entre si no Festival. Percebe-se que esses três grupos se posicionam contrários ao estabelecimento de acesso e descesso para bois-bumbás, mesmo existindo outros grupos de bois em categorias inferiores nas demais associações.

Cada boi-bumbá se apresenta em um único dia, um na sexta-feira, outro no sábado e o último no domingo, sendo três horas de apresentação para cada um deles. A apresentação dos bois é inserida em uma programação que comporta apresentações de outras manifestações folclóricas, contudo, no dia em que se tem a apresentação de um desses, têm-se os maiores públicos do Festival.

Desde 2005 que a disputa entre esses três bois, mesmo ocorrendo dentro do Festival Folclórico do Amazonas, começou a receber o nome de *Festival dos Bois de Manaus* em algumas propagandas veiculadas em emissoras de televisão e rádio. Os três bois tiveram um aumento significativo no valor que recebem da Prefeitura e do Governo do Estado. No Festival de 2005, cada um desses três bois recebeu R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais), sendo metade repassada pela Prefeitura e outra metade pelo Governo do Estado. Tendo um acréscimo em 2006 e, em 2007 esses três grupos tiveram repasses na ordem de R\$ 240.000,00 (duzentos e quarenta mil reais) para cada um.

No Festival Folclórico do Amazonas de 2007, duas emissoras de televisão transmitiram as três noites de apresentações dos bois de Manaus. Segundo estimativas da Polícia Militar do Amazonas divulgada pela imprensa e dos organizadores do evento,

em média setenta mil pessoas estiveram no CCPA em cada uma das três noites dos bumbás de Manaus.

Em 2007, o Festival Folclórico do Amazonas teve sua abertura oficial no dia primeiro de junho e dividiu-se da seguinte forma: de 02 a 10 de junho apresentaram-se 62 grupos folclóricos filiados a AGFAM; de 11 a 20 de junho apresentaram-se 52 grupos folclóricos filiados a LIGFM, sendo que no dia 16 apresentou-se também o Boi-Bumbá Garanhão que é o único grupo folclórico filiado a AMBM; de 21 a 30 de junho apresentaram-se 52 grupos filiados a AGFM. Ao todo, o Festival durou 30 dias onde se apresentaram 169 grupos folclóricos pertencentes às diversas manifestações folclóricas de Manaus, como demonstra o quadro abaixo elaborado a partir de informação em material de divulgação do Festival e complementado por informantes das associações de grupos folclóricos de Manaus.

Como cada uma dessas associações gera suas disputas internas, uma vez que não há disputa entre grupos de associações diferentes, ou seja, um grupo só disputa contra os grupos de sua associação, exceto no caso dos bois da Super-Categoria, temos várias disputas por títulos em uma única edição do Festival, o que gera vários grupos folclóricos campeões do Festival por ano.

Para entender as várias disputas e os vários campeões no mesmo Festival, tomaremos a manifestação folclórica ciranda como exemplo. Existem diversos grupos folclóricos de ciranda filiados em três associações - AGFAM, AGFM e LIGFM. Nas associações esses grupos estão subdivididos em categorias – Super-Categoria, Categoria Especial e Categoria A. Como cada associação gera suas próprias disputas, ou seja, disputas internas, no mínimo nove grupos pertencente à manifestação folclórica ciranda são campeões em uma única edição do Festival Folclórico do Amazonas. Havendo empate no primeiro lugar em uma das categorias de alguma associação o numero sobe.

Transferindo o exemplo para outras manifestações folclóricas como quadrilhas e danças nordestinas, tem-se a dimensão da quantidade de festas de comemoração da vitória de vários grupos folclóricos em diversos bairros da cidade a partir do resultado da apuração dos pontos recebidos pelos jurados no Festival Folclórico do Amazonas após o encerramento do Festival.

Os contatos e reuniões dos presidentes de associações de grupos folclóricos com políticos e agentes da administração das secretarias de cultura, estadual e municipal, se dão após o carnaval. Contudo, os recursos que esses órgãos destinam aos grupos folclóricos através de convênios com as associações costumam ser liberados em datas muito próximas ao início do Festival, segundo dirigentes de grupos folclóricos, *a demora na liberação dos recursos prejudica muito o trabalho dos grupos.*

Em matéria publica em 12/06/2007 no caderno de Economia do Jornal do Comércio temos a importância dos recursos vindos para os grupos folclóricos de Manaus por meio de convênios com estado e prefeitura:

Lojistas projetam efetuar bons negócios neste mês - O comércio segmento de tecidos em Manaus espera faturar mais R\$ 30 mil em vendas para associação folclóricas até a penúltima semana de junho. O impacto positivo estimado em 9% para o faturamento deste ano só é comparando ao ocorrido durante o primeiro bimestre, quando se registrou o crescimento de 7,89% ante os 6,5% de 2006 em relação ao ano anterior, segundo três dos maiores lojistas da capital e a ACA(associação comércio do amazonas).

Na análise do presidente da ACA, José Azevedo, as vendas de tecido são culturalmente influenciadas pela sazonalidade dos períodos de carnaval e festejos juninos, momentos considerados pelo dirigente como de importância vital para os pequenos varejistas do setor durante o primeiro semestre em Manaus.

Azevedo acrescentou que, embora o resultado seja de aparente inexpressividade, é temerário se pensar o comércio segmentado de Manaus sem os eventos culturais. “A cultura popular e o folclore motivam a venda de tecidos na capital e, inclusive, o faturamento resultante dela pode representar

muitas vezes até 30% da receita anual das pequenas empresas”, disse o empresário.

Pagamento postergado é tido como risco - Na opinião do gerente do rei dos tecidos, Josias Agripino, o pagamento postergado é um risco calculado por se tratar de um contrato de cavalheiros entre os lojistas e as associações folclóricas, que já mantêm uma longa história de relacionamento comercial. De acordo com gerente, o lucro da venda deve ser encarado muito mais como um investimento em curto prazo, já que os lojistas não poderão contar com esse dinheiro até a liberação pelo executivo estadual e municipal da verba destinada aos eventos folclóricos. “O dinheiro demora a sair, mas ele seguramente virá”, acrescentou Agripino.

Segundo dados da AFGAM (Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas), dentre os grupos da super-categoria, nível mais luxuoso do Festival Folclórico, as cirandas são de longe as danças que mais gastam no comércio da capital, algo cuja média é superior a R\$ 10 mil. O presidente da AFGAM, Raimundo Nonato, afirmou que a associação tem 62 grupos, dos quais duas cirandas, cada uma com 100 dançarinos, pertencem à super-categoria. “Se contabilizarmos o número de grupos das outras duas associações folclóricas, pertence-se que os festivais de dança, antes de serem alternativas de crescimento cultural, têm sua importância assegurada no desenvolvimento da economia local”, asseverou Raimundo Nonato. (Jornal do Comércio, 2007, Caderno: Economia, p. 7).

Na matéria podemos perceber que há um seguimento lojista na cidade que tem parte de seu faturamento anual oriundo dos grupos folclóricos, tendo, portanto uma relação de confiança entre empresários e dirigentes, pois vendem antes da liberação dos recursos dos convênios. É possível notar também como um presidente de associação articula o seu discurso no sentido de que a liberação dos recursos dos convênios pela questão do desenvolvimento da economia local.

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 brincadeiras” ou dirigentes dos 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.

3. Capítulo

Festa dá trabalho

3.1 Junho, Tempo de Festa, Devoção e Trabalho

Sabe-se que São João, São Antônio, São Pedro e São Marçal, os santos do mês de junho dão o motivo para as festas juninas, mas estas festas não se limitam ao mês de junho, estendendo-se por um período que vai além do mês setembro, chegando a outubro. Observa-se que junho não é apenas um mês de 30 dias, e sim um tempo de festas com motivos juninos como festivais folclóricos e arraiais por onde se apresentam os grupos folclóricos de Manaus. Esse tempo de festa constitui-se em um ciclo que inicia após o carnaval, com as primeiras reuniões e ensaios dos grupos folclóricos, tem como ápice o Festival Folclórico do Amazonas, em junho, e se estende até outubro. Portanto, as festas juninas se estendem por quase todo o verão na cidade de Manaus.

Considerando que a produção dos grupos folclóricos implica em muito trabalho, e essa preparação para as festas inicia após o carnaval e que as apresentações a partir de junho implicam em trabalhos de agendamentos, concentração, contato com brincantes, deslocamentos e outras responsabilidades, tem-se junho como tempo de festa e

devoção, mas também tempo de muito trabalho para aqueles que assumem responsabilidades nos grupos folclóricos de Manaus.

Portanto, estudar o trabalho em grupos folclóricos de Manaus é dar conta de diferentes processos sociais que se articulam na organização e produção das apresentações desses grupos. Por outro lado, na relação com o poder público o discurso que se houve é o da geração de emprego e renda e as possibilidades de desenvolvimento local por meio das relações de trabalho no âmbito dessa produção. Contudo, as múltiplas dimensões de trabalho que se apresentam na organização e produção de grupos folclóricos de Manaus envolvem complexidades às quais os recursos recebidos, sejam estes por meio de suas promoções do próprio grupo ou por intermédio de convênios com órgãos públicos gestores de políticas culturais, são dirigidos em função da importância do trabalho. Como dizem, “*colocar um grupo dá trabalho!*”.

3.2 Organização e produção em três grupos folclóricos de Manaus:

Dança Nordestina Justiceiros do Sertão, Quadrilha Juventude na Roça e Boi-Bumbá Brilhante

Sabe-se que a quantidade de grupos folclóricos em Manaus é maior que a quantidade de grupos que se apresentaram no Festival Folclórico do Amazonas. Contudo, para o levantamento de dados dessa pesquisa trabalhamos com observação participante e entrevistas em três grupos folclóricos de Manaus que se apresentam no Festival Folclórico do Amazonas, que são: Boi-Bumbá Brilhante, Quadrilha Juventude na Roça e Dança Nordestina Justiceiros do Sertão.

A escolha dos três grupos de observação decorre da possibilidade de estarmos observando grupos de manifestações folclóricas dessemelhantes, mas que em certa medida possuem semelhanças também, o que certamente nos permitirá ver formas de produção de indumentárias diferentes, uma vez que as indumentárias se distinguem de um grupo para o outro, assim como alegorias, que no caso do Boi-Bumbá Brilhante é fator de julgamento, portanto, quesito obrigatório. Outro fator para essa escolha reside na possibilidade de observarmos relações sociais diferentes no âmbito da produção nesses grupos. Dessa forma, observar produção de indumentárias de grupos dessemelhantes implica em observar trabalhos desenvolvidos com técnicas de produção também dessemelhantes, ao passo que observar relações sociais no âmbito da produção nesses grupos dessemelhantes, implica em observar diferentes relações de trabalho dentro desses grupos. Com essa escolha buscamos apreender múltiplas dimensões do trabalho nos referidos grupos.

Portanto, a escolha de um grupo de Boi-bumbá se deve ao fato deste ser o mais expressivo das manifestações folclóricas de Manaus, se levarmos em consideração as várias referências literárias a respeito dos bois de Manaus. Outro motivo é fato de que os bois da chamada super-categoria (Corre-Campo, Brilhante e Garanhão) recebem aporte financeiro maior que os demais grupos de outras manifestações folclóricas de Manaus e recebem o maior público em seu dia de apresentação, por certo, múltiplas dimensões do trabalho se apresentam nos grupos de boi. De forma específica, o grupo de Boi-Bumbá que trabalharemos será o Brilhante, pois o mesmo apresenta uma estrutura organizacional na qual o “dono da brincadeira” permanece como a principal referência dentro do grupo.

A escolha de um grupo da manifestação folclórica Quadrilha deve-se ao fato de que as quadrilhas são base para a configuração ou formação de outras manifestações

folclóricas em Manaus e, por estarem em processo de articulação nacional junto à Federação Nacional das Quadrilhas Juninas do Brasil, o que implica em disputas em festivais a nível nacional, portanto em aprimoramentos na confecção de suas indumentárias e alegorias. Especificamente o grupo que observaremos será a Quadrilha Juventude na Roça. A escolha deste grupo deve ao fato de que esta quadrilha é a que mais vezes foi campeã do Festival Folclórico do Amazonas, sendo o mais antigo grupo de quadrilha em atividade no Festival.

O outro grupo escolhido é uma Dança Nordestina, em Manaus esta manifestação folclórica deriva das quadrilhas e apresentam indumentárias muito específicas que são alusivas aos cangaceiros do sertão do nordeste brasileiro. Para as observações desta pesquisa escolhemos o grupo Justiceiros do Sertão. O motivo da escolha deste grupo se deu especificamente pela riqueza das indumentárias que este grupo vem apresentando no Festival Folclórico do Amazonas, motivo de destaque entre os demais grupos dessa mesma manifestação folclórica.

Os três grupos escolhidos: Dança Nordestina Justiceiros do Sertão, Quadrilha Juventude na Roça e Boi Brilhante envolvem complexidades diferentes de trabalho, possibilitando o fornecimento de dados para as análises sobre as múltiplas dimensões do trabalho em grupos folclóricos de Manaus.

3.2.1 Organização e produção na Dança Nordestina Justiceiros do

Sertão

O principal local de produção da Dança Nordestina Justiceiros do Sertão é a casa da “dona da brincadeira”, localizada no Bairro São José III, Zona Leste. O acesso ao espaço da casa onde são produzidas as indumentárias é feito por uma entrada lateral

entre a parede da casa e o muro lateral da casa vizinha que leva a uma área coberta e calçada no fundo da casa e se liga à cozinha por uma porta. Portanto, o espaço de produção é uma extensão da casa da “dona do grupo”, nele observamos três mesas com 1,30m de largura e 2,50m de comprimento onde são cortados os tecidos e bordados os adornos, duas máquinas de costura, uma geladeira e um fogão.

A produção do grupo folclórico Justiceiros do Sertão consiste em concepção dos figurinos das indumentárias, pesquisa histórica e visual em livros e filmes sobre cangaceiros no nordeste brasileiro, concepção das coreografias, ensaios, corte e costura das indumentárias, bordados das indumentárias, venda de rifas, bingos e passagens para passeios, participação nas reuniões na AGFAM, associação a qual o grupo é filiado.

O processo de criação dos figurinos das indumentárias se dá no momento da apresentação do grupo no Festival Folclórico do Amazonas quando a “dona do grupo” inicia seu processo de criação, segundo ela: *“no dia da apresentação, depois que passa o sufoco eu fico ali criando, começo pelos destaques, vejo os movimentos, as cores, os bordados e já começo a pensar no próximo ano”*. Contando com a ajuda do seu filho e de mais um integrante do grupo, esta senhora faz, com retalhos que são guardados estrategicamente em sacolas para serem usados nos experimentos de combinação de cores e formas, simulações de pequenos protótipos das indumentárias que serão elaboradas no ano seguinte pelo grupo. Assim, é no decorrer da apresentação oficial do grupo no Festival Folclórico do Amazonas que as indumentárias que o grupo irá usar no ano seguinte começam a ser concebidas. Desta forma, a configuração visual das indumentárias do ano de 2006, juntamente com seus retalhos, constitui os elementos para o preparo dos figurinos do ano de 2007. Nesse processo de concepção trabalham três pessoas, a “dona do grupo”, o seu filho e um outro integrante do grupo.

Não há remuneração no trabalho de concepção e produção das indumentárias dos Justiceiros do Sertão, nem mesmo na montagem da coreografia. A regra no grupo é, trabalhou tem sua indumentária. Aqueles que participam dos eventos do grupo vendendo suas cotas de bingo, rifas e passeios adquirem 50% de suas indumentárias, os excedentes dos que vendem mais cobre aqueles que vendem menos. Considerando que as vendas de rifas, bingo e passeios, ou como chamam *participação nos eventos do grupo*, representa 50% do valor da indumentária, tem-se nestas atividades uma parte importante do trabalho de produção do grupo, posto que estes recursos cobrem diversas despesas com aquisição de material para a confecção das indumentárias. Este tipo de trabalho implica em vender fora do grupo, o que ajuda a divulgar o nome do grupo em outros lugares que pode resultar na inclusão de novos membros ao grupo, isto porque rifas, bingos e passeios resultam em reuniões de pessoas em um determinado local.

A elaboração das indumentárias é outro momento importante para o grupo. Os trabalhos executados são: desenhos de moldes, riscar moldes em tecidos, bordar e adornar os tecidos, cortar e costurar os tecidos das indumentárias, preparar refeições para as pessoas que estão trabalhando na “casa da dona da brincadeira”. O trabalho começa a partir das 13h e se estende até às 6h do dia seguinte. O momento ideal de observação da produção das indumentárias na Dança Nordestina Justiceiros do Sertão é a pela parte da noite quando o trabalho é intensificado a partir das 23h, quando chegam os brincantes que se dedicam àquelas atividades, mas que estudam no turno noturno das escolas públicas do bairro e alguns que trabalham durante o período diurno. Como não há remuneração, este trabalho resulta no complemento das despesas com a indumentária e se caracteriza como reunião social do grupo, as pessoas gostam daquele trabalho pelo convívio que ele proporciona. Nele, a solidariedade com os membros do grupo que por

algum motivo não podem participar daquelas atividades vem da compensação do excedente do trabalho dos que estão nas atividades que supre o trabalho dos ausentes.

Neste grupo, o trabalho é realizado em grande medida a partir das 23h, momento em que muitos “brincantes” que trabalham na produção da indumentária chegam das escolas. Não há contrato formal ou folha de pagamento, aqueles que estão em dificuldades financeiras ou com problemas de saúde recebem ajuda do grupo.

3.2.2 Organização e produção na Quadrilha Juventude na Roça

Na Quadrilha Juventude na Roça não há um lugar que centralize a produção das indumentárias, contudo, a casa do vice-presidente do grupo localizada no Bairro da Cachoeirinha é o lugar que centraliza a administração das várias atividades relacionadas ao processo produtivo do grupo. A casa da presidente do grupo, localizada em um conjunto habitacional no Bairro do Coroado é onde os figurinos são concebidos. Outros locais de produção são os ateliês das costureiras e costureiros que prestam serviços para o grupo. Esses ateliês funcionam nas casas dessas pessoas e são localizadas próximas ao local de ensaios do grupo. As máquinas de costura e mesas de cortes ficam na sala dessas casas. Esses costureiros e costureiras contratam ajudantes nesse período, contudo, todos envolvidos no trabalho são pessoas ligadas ao grupo. Algumas costureiras desenvolveram técnicas de bordados que são utilizados nos chapéus, nas meias e vestidos das brincantes do grupo.

Diferente do que se observou na Dança Nordestina Justiceiros do Sertão, onde não há remuneração no trabalho de confecção das indumentárias e sim uma troca de trabalho por indumentária, na Quadrilha Juventude na Roça a etapa da produção que

consiste em corte, costura e acabamento das indumentárias é remunerada onde costureiras e costureiros são contratados de forma verbal, sem haver um contrato formal, apenas estabelecendo o valor por cada vestido ou paletó acabado. Contudo, nota-se que as pessoas envolvidas na produção das indumentárias são brincantes, ex-brincantes, parentes de brincantes e torcedores do grupo, todos moradores dos bairros da Cachoeirinha e São Francisco. Mesmo remunerando o trabalho, tem-se uma produção dentro do próprio grupo.

Mesmo no caso da pequena fábrica de calçados, cuja base é mão-de-obra familiar, que há mais de quinze anos produz os sapatos usados pelas mulheres nas apresentações do grupo, o proprietário e sua família se consideram membros da Juventude na Roça, participam de alguns eventos e vão ao Festival Folclórico do Amazonas assistir a apresentação oficial do grupo.

A pequena fábrica de calçados funcionava em uma palafita na margem esquerda do igarapé da Cachoeirinha, com a indenização das casas daquele local pelo Prosamim²⁷, a fábrica foi transferida para a Avenida Leopoldo Pères no Bairro de Educandos. Segundo o proprietário da fábrica de calçados, ele passava por muitas dificuldades quando conheceu o pessoal da Juventude na Roça, pois não mais conseguia vender a produção para as saparias e nem para vendedores ambulantes e nem para o interior. O proprietário relata que aquele era um momento difícil e não sabia o que fazer, pensou em fechar a fábrica. Com a necessidade de aprimorar o conjunto das indumentárias, o Grupo Folclórico Quadrilha Juventude na Roça buscou padronizar os sapatos das mulheres, que são brancos de salto e com adornos de flores artificiais. O mesmo não foi necessário para os homens, pois usam sapatos pretos que mesmo sendo de modelos diferentes não implica em grande diferença visual.

²⁷ Prosamim – Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus que conta com recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID.

A necessidade de padronizar os sapatos levou o grupo a procurar quem produzisse calçados. Segundo o proprietário da fábrica, a Juventude na Roça fez uma encomenda de mais de cinquenta pares de sapatos que fossem bonitos, reforçados, e confortáveis para dançar. A partir daquele ano esse tipo de calçado foi sendo aprimorado e a fábrica adquiriu novos clientes no âmbito dos grupos folclóricos de Manaus e também nas escolas de samba de Manaus. Percebe-se que não há qualquer contrato formal entre o fornecedor de sapatos e o grupo folclórico Juventude na Roça, tem-se uma relação recíproca de confiança, pois não há data específica de pagamento. O que fica estabelecido verbalmente entre dirigentes do grupo e o proprietário da fábrica é uma parcela do valor total como entrada e a entrega dos sapatos uma semana antes da apresentação oficial do grupo no Festival Folclórico do Amazonas. O restante do pagamento pode decorrer da liberação dos recursos financeiros do Estado e da prefeitura, que em nenhum ano tem data certa para ser liberado, e de outros recursos captados pelo grupo.

A produção dos figurinos desse grupo é de responsabilidade da “dona da brincadeira” que discute com alguns membros do grupo os desenhos que elabora. A “dona da brincadeira”, também chamada de presidente do grupo, não tem formação em artes ou em desenho técnico e nunca fez qualquer tipo de curso relacionado à área. Essa pessoa desenvolveu sua própria técnica de desenho e utiliza folhas de caderno com pauta ou folhas de caderno de desenho, caneta e lápis de cor. Esses figurinos não seriam compreendidos por profissionais de costura que não pertencessem ao grupo, pois as especificações não estão escritas em um esquema ao lado do desenho e nem em um quadro indicativo.

Nas reuniões em que os figurinos são mostrados à diretoria e às pessoas que trabalham nas costuras, desenhos que não expressariam muita coisa a um olhar de quem

não pertence ao grupo, logo são definidos como belos. As especificidades estão implícitas na linguagem estética do grupo, o que faz com que uma linha tremula traçada em determinado ponto do desenho de um vestido seja logo compreendida pelas pessoas do grupo que a interpretam dizendo que ali pode ficar um tipo de renda ou feito um tipo específico de costura. Da mesma forma, as cores extraídas de lápis de cor comum em papel pouco adequado para desenho remetem a tons e combinações que aquelas pessoas sabem usar. Outros detalhes como corte e moldes são logo abstraídos sem grandes dificuldades, uma vez que aquelas pessoas envolvidas na produção das indumentárias são, há muito, iniciadas no processo de produção do grupo, o que nos permite dizer que aquelas pessoas dominam procedimentos muito específicos de produção artística.

A próxima etapa desse processo de concepção e produção consiste em incursão ao mercado especializado em tecidos e aos armazéns que vendem material para acabamento de roupas e material de ornamentação. A partir desse momento algumas pessoas envolvidas nessa etapa passam a apresentar sugestões de tipos de tecidos e suas respectivas estampas, assim como material de acabamento com suas variadas cores e formas para a produção das indumentárias. Contudo, essas informações obtidas nas incursões ao mercado que irão materializar o figurino que ainda está no papel são definidas na presença da “dona da brincadeira”, que acompanha o trabalho de elaboração do protótipo e que ainda passará pelo olhar de outros membros do grupo, quando só então é feita a distribuição para as costureiras do grupo.

Nota-se que todo esse trabalho é muito próprio das indumentárias femininas, ou como chamam, “o vestido das mulheres”, pois a indumentária masculina não sofre grandes alterações por se tratar de um paletó sobre uma blusa branca, calça comprida branca, sapato preto e chapéu de palha. Sendo esse paletó confeccionado pelo mesmo

costureiro e sua equipe há mais de vinte anos, a única decisão no “paletó dos homens” é sobre a estampa do tecido.

Percebe-se que a definição do material escolhido para a confecção das indumentárias passa necessariamente pela quantidade disponível no mercado, que deve ser suficiente para confeccionar mais de setenta indumentárias. Por isso, as pessoas que fazem as incursões ao mercado não levam às reuniões do grupo apenas mostras de tecidos, cetins, rendas, bordados, fitilhos e flores artificiais, levam também o preço de cada produto, a forma de pagamento e, sobretudo, a quantidade do produto disponível nas lojas. Conforme um informante, *“é possível ter que mudar algum detalhe do vestido quando a gente não encontra o material em quantidade”*.

Segundo a “dona da brincadeira”, que nasceu no município de Coari no interior do estado do Amazonas, especificamente em uma comunidade rural do Rio Copeá, margem esquerda do Rio Solimões: *“havia um equívoco nas quadrilhas que observava na cidade de Manaus; na tentativa de representar uma festa no interior, essas quadrilhas vestiam as pessoas com farrapos, com calças e vestidos remendados e chapéus puídos. As pessoas no interior não se vestem dessa forma, ainda mais quando vão para festa”*. Essa inquietação ajudou-a na criação do grupo folclórico Quadrilha Juventude na Roça em 1977, com figurinos bem elaborados fugindo do estigma de que o homem que vive no meio rural só veste farrapos, mesmo em dias de festa.

A quadrilha Juventude na Roça disputa o Festival Folclórico do Amazonas pela primeira vez em 1980. Em sua primeira apresentação no Festival, o grupo mostrou um figurino onde as indumentárias as calças dos homens eram de tecido tipo tergal em cor azul marinho e desprovida de qualquer aplicação de retalhos de outros tecidos ou remendos que remetesse a roupas desgastadas. As blusas dos homens eram quadriculadas de mangas longas e sem remendos. A indumentária das mulheres eram

vestidos longos com rendas e estampas floridas, mas da mesma forma que a indumentária dos homens, não havia remendos nem retalhos que caracterizassem como roupas velhas e desgastadas.

Para o Festival de 1981 o grupo contratou o figurinista Guilherme Herrera. Este profissional produzia figurinos para televisão em emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo, em Manaus trabalhou como carnavalesco nas escolas de samba Em Cima da Hora e Vitória Régia. Após o carnaval de 1981, Herrera fez o desenho dos figurinos da Juventude na Roça. A partir desse momento o grupo começa a experimentar a utilização de outros tipos de tecidos e a combinação de cores e formas em suas indumentárias. Mesmo contratando um figurinista profissional, a concepção que desconstruía a imagem do homem do meio rural como aquele que só se veste com trapos, não cuida dos cabelos, da barba e do bigode, e de mulheres desprovidas de vaidades, com dentes sujos e rostos com sarnas balizou a produção do figurinista. Portanto, foi a crítica da “dona da brincadeira” sobre o estereotipo do homem do interior apresentado nas festas juninas de Manaus que conduziu o trabalho do profissional contratado pelo grupo.

É possível perceber que o início da década de 80 do século passado é um momento importante para esse grupo. É o momento em que o grupo é aceito e inserido no Festival Folclórico do Amazonas, tem-se a contratação de um profissional para a elaboração do figurino (em 1981) e a consolidação da concepção de produzir indumentárias diferenciadas em relação às demais quadrilhas.

Na Juventude na Roça, a etapa da produção que implica na elaboração do figurino não é remunerada, a remuneração se dá a partir do momento em que a esses figurinos e os tecidos são passados para os locais de costura. As costureiras e costureiros recebem por cada vestido ou paletó produzido. Como já foi dito, a sala da casa dessas costureiras e costureiros são os ateliês de costura e como esses pertencem

ao grupo, alguns são membros da própria diretoria. Essas casas são tomadas como local de constantes visitas por vários membros do grupo. Esses visitantes que vão aos ateliês são brincantes, parentes de brincantes, vizinhos e torcedores do grupo. Esses espaços adquirem características de local de encontros onde pessoas trocam informações sobre o que está sendo produzido em outros ateliês do grupo próprio grupo, sobre o que sabem a respeito do grupo concorrente, assuntos sobre o Festival Folclórico do Amazonas são tratados, histórias sobre anos anteriores são lembradas, promessas para o êxito do grupo são reveladas, as dificuldades do grupo e os assuntos das reuniões da diretoria são comentados.

Muitas dessas pessoas acabam por ajudar na produção, assim, mesmo que o serviço de corte, costura e acabamento das indumentárias seja remunerado, o trabalho nesses ateliês é um importante momento de sociabilidade do grupo, assumindo um caráter de reunião social onde o grupo se afirma e se reproduz. Nesses espaços e momentos é possível ouvir das pessoas com mais de sessenta anos de idade que *“não é de hoje que a gente brinca quadrilha aqui!”*, fazendo referência a um grupo folclórico que ensaiava no mesmo endereço no Bairro da Cachoeirinha onde nasceu a Juventude na Roça. Trata-se do grupo folclórico Cabras de Lampião que no final da década de 50 até o início da década de 70 ensaiou na Avenida Castelo Branco, nº 1957. Na memória dessas pessoas a referência sobre “brincar quadrilha”, explica-se pelo fato de que Cabras do Lampião era classificado como quadrilha, em seus primeiros anos, recebendo a denominação de dança nordestina no final da década de sessenta do século passado.

O horário de produção nesses ateliês se dá de acordo com o ritmo de trabalho e os horários de descanso e outros afazeres e compromissos dos responsáveis pela costura – costureiras e costureiros. Nota-se que nas semanas que antecedem a apresentação oficial do grupo, trabalha-se quase que vinte e quatro horas por dia. Percebe-se que os

eventuais atrasos nas entregas das indumentárias e a extensão das horas de trabalho por dia na reta final não são uma decorrência da falta de capacidade do grupo em produzir suas indumentárias, mas da dificuldade de recursos financeiros para adquirir os materiais utilizados na produção, como tecidos, rendas e fitas. Visto que as costureiras e costureiros continuam produzindo mesmo que não recebam o dinheiro de forma imediata por cada peça entregue, mesmo não tendo um contrato formal, estes aceitam vender fiado para o grupo, desde que a responsabilidade seja da diretoria e não de um único brincante do grupo.

Contudo, o material utilizado na produção é comprado em lojas, o que muda a relação. Não tendo dinheiro não tem material, isso faz atrasar a produção, uma vez que, segundo os dirigentes do grupo os recursos financeiros do governo do estado e da prefeitura são insuficientes para cobrir todas as despesas do grupo.

Neste sentido, o trabalho de captação de recurso financeiro ganha importância, pois reside nas estratégias do grupo em promover vendas de rifas, bingos e feijoadas o complemento de recursos que cobrem as despesas. Na Juventude na Roça, na medida em que esses eventos são promovidos, cada brincante recebe uma cota de rifas, bingos e feijoadas, aqueles que conseguem vender sua cota garantem o pagamento do trabalho de costura ao prestarem conta com a diretoria que, por sua vez pagará as dívidas do grupo. Os que não conseguem vender toda sua cota são ajudados pelos brincantes que tem mais facilidade para vender e, este bom vendedor do grupo diz à diretoria para qual brincante está indo seu excedente. Os brincantes que não cobrirem o valor da costura com a venda dessas promoções, terão que completar com recursos próprios o valor da costura. Nos casos de dificuldade financeira, problemas de saúde na família ou outros problemas que o brincante enfrenta, a diretoria sempre encontrará uma forma de resolver o pagamento do trabalho de costura para aquele brincante em dificuldade.

Na Quadrilha Juventude na Roça “é preciso pagar a costureira”. Os recursos do Governo estadual, prefeitura, se destinam à compra de matéria-prima para as indumentárias, despesas com sonorização e cachê dos músicos. Os brincantes devem pagar o valor do trabalho de costura, que pode ser feito pelas estratégias de vendas das promoções do grupo. Observamos que os costureiros e costureiras são pessoas vinculadas ao bairro e pertencentes ao grupo. Desta forma, pode-se dizer que a produção da apresentação do grupo é, também, um arranjo solidário para gerar renda para as pessoas do próprio grupo.

3.2.3 Organização e produção no Boi-Bumbá Brilhante

A casa do presidente, ou “dono do boi”, localizado no Bairro São José dos Campos, na Zona Leste, foi o local de produção das indumentárias e adereços até o ano de 2006, assim como, a rua onde se situa foi o local de ensaios. O espaço da casa do “dono do boi” possui uma estrutura coberta que liga a cozinha da casa ao muro do fundo do terreno, cujo acesso é feito por uma passagem lateral entre a cerca que divide o terreno ao terreno vizinho e uma parede lateral da casa. Neste espaço ficam mesas que são usadas para reuniões do grupo e para produzir as indumentárias, tendo um espaço onde são guardados os instrumentos musicais do grupo e outros materiais como estruturas metálicas de fantasias. Esse espaço é também local de festas do grupo como a festa de encerramento, onde é servido um almoço que marca o encerramento das atividades do grupo naquele ano.

Em 2006, os bois de Manaus da super-categoria (Corre Campo, brilhante e Garanhão) receberam R\$ 80.000,00 cada, sendo R\$ 40.000,00 repassado pela Prefeitura de Manaus, através da Secretaria Municipal de Cultura, e R\$ 40.000,00 repassado pelo

Governo do Estado, através da Secretaria de Estado da Cultura, perfazendo um total de R\$ 240.000,00 para estes três grupos. Com o aumento dos recursos financeiros destinados a esses grupos em 2007, o orçamento de cada boi passou para R\$ 195.000,00, sendo R\$ 60.000,00 por repasse da Prefeitura de Manaus e R\$ 135.000,00 repassado pelo Governo do Estado, perfazendo um total de R\$ 585.000,00 destinados a esses grupos em 2007. Em 2008, cada um desses bois recebeu R\$ 211.000,00, sendo R\$ 70.000,00 repassado pela Prefeitura de Manaus e R\$ 141.000,00 pelo Governo do Estado.

Com o aumento de recursos financeiros destinados aos bois de Manaus, em 2007 o Boi Brilhante transferiu suas atividades de produção das indumentárias, das alegorias e adereços, assim como os ensaios, que também foram transferidas para a Morada do Samba Luizinho Sá, onde estão os barracões das escolas de samba de Manaus, no bairro da Alvorada.

Nesse contexto, novos agentes sociais foram incorporados no processo de produção do Boi Bumbá Brilhante através de uma pessoa vinculada ao Boi Bumbá Caprichoso de Parintins-Am. Assim, três empresas de cenografia e eventos prestaram serviços ao Brilhante, desta forma, outros processos de produção e relações de trabalho se estabeleceram, mas não extinguiram as relações de trabalho antes realizadas naquele grupo.

Contudo, dois sistemas distintos coexistiram em 2007 na produção das indumentárias e alegorias do Brilhante, ficando aparente na divisão entre dois barracões. No barracão I, trabalhavam os profissionais contratados para conceber a estrutura da apresentação e construir as alegorias e adereços. Neste as relações de trabalho se deram através de contratos formais e serviços terceirizados com cronograma de execução e folha de pagamento. No barracão II, trabalhavam as pessoas ligadas ao

boi há muito tempo, não havia um contrato formal e sim acertos estabelecidos por vínculos de proximidade ou pertencimento, onde foram produzidas as indumentárias das tribos, os adereços dos vaqueiros e outras indumentárias.

As três empresas que prestaram serviços ao Brilhante dividiram o processo de trabalho da seguinte forma: uma empresa de designer e *arquitetura efêmera*²⁸ trabalhou na concepção da apresentação do boi, definindo esta parte do processo como o trabalho de transformar as *pesquisas históricas e etnográfica*²⁹ feitas para embasar a apresentação do boi em figurinos e projetos de alegorias, além de elaborar plantas baixas de alegorias e apresentar simulações da apresentação do boi em desenhos tridimensionais em computador; a segunda empresa, especializada em cenografia, tinha a função de executar os projetos e a terceira, em contratar compositores, produzir o disco do boi, fazer captação de recursos e articular as relações entre as duas primeiras empresas com a diretoria do boi.

A produção da apresentação do Brilhante para 2007 tem como primeiro momento, o que chamaram de *pesquisas históricas e etnográfica* daquilo que pretendiam realizar na arena, essa é a etapa inicial da concepção. Esta etapa ficou sob responsabilidade de uma pessoa que tem vivência no festival folclórico de Parintins,

²⁸ Especialidade da arquitetura que trabalha na produção de estruturas que ocupam espaços em momentos específicos e depois devem ser removidas, não são permanentes. Esse conceito abarca as alegorias de escolas de samba e de grupos folclóricos, segundo o informante do boi Brilhante que prestou essa informação, outros exemplos de arquitetura efêmera são: lojas e mostruários construídos para feiras e exposição em centros de convenções e que após o evento devem ser removidas; a construção de estruturas de cenários natalinos em ambientes como shopping center e que só tem função para aquele período.

²⁹ O grupo define como pesquisa histórica e etnográfica uma compilação sobre o que pretendem abordar em sua apresentação. Em 2007 o brilhante abordou os primeiros contatos entre europeus e grupos indígenas da Amazônia, apresentou representações de práticas culturais de grupos étnicos da Amazônia, fez alusão ao seringueiro e uma interpretação sobre a origem do boi-bumbá no Amazonas. Não há, portanto, propriamente uma pesquisa histórica e etnográfica, mas sim uma compilação que vai gerar as interpretações para conceber a apresentação do grupo.

cuja formação é em odontologia, mas que é chamado pelas pessoas envolvidas na produção do Brilhante de “historiador”. Esse “historiador” passou a chamada *pesquisa histórica e etnográfica* para a empresa de designer e arquitetura efêmera que criou, a partir da pesquisa e concepção da apresentação, os figurinos e projetos de alegoria e toda a disposição do boi em sua apresentação. Concluído o trabalho de figurino e projetos, vem a empresa especializada em cenografia que vai materializar as alegorias.

No barracão I, onde foram construídas as alegorias, havia dois escritórios com mesas para desenho técnico, computadores com sistemas para trabalhos de designer e arquitetura e sala de reuniões. Uma das pessoas responsáveis pela produção neste barracão tem formação superior em designer e especialização em arquitetura efêmera e experiência de mais de dez anos em construir alegorias para escolas de samba de Manaus e de São Paulo, nos bois de Parintins e outros trabalhos de cenografia. No cronograma de trabalho apresentado por esta pessoa, aparecem três divisões básicas na execução das alegorias: a metalurgia estrutural, chamada também de ferragem, onde são construídas as bases das alegorias; a metalurgia em um tipo de material chamado de metalon, onde começa a aparecer formas em módulos de estruturas metálicas e, por último o acabamento, onde são colocados os revestimentos e as esculturas e depois a pintura.

A principal matéria prima usada é o material de metalurgia, segundo um informante foi usado 35 tipos de ferro na produção do Brilhante em 2007, outra informação do “dono do boi” fala sobre uma despesa de R\$ 60.000,00 (sessenta mil reais) em ferro. Apesar dessa despesa, a ferragem adquire um caráter de investimento, pois no Brilhante esse material é guardado após a apresentação e será reaproveitado no ano seguinte. Isso pode ser visto no dia posterior a apresentação do boi, em 2007, no final da tarde, quando os grupos que se apresentariam naquele dia já começavam a se

preparar na área de concentração, pessoas do Brilhante podiam ser vista na dispersão trabalhando no desmonte do módulos, carregando caminhões com toda ferragem usada e transportando para os barracões onde ficarão guardadas até o próximo festival.

Neste barracão de alegorias a empresa responsável pela execução contrata mão-de-obra conforme as etapas da produção. Contudo observamos uma racionalidade nas etapas da produção que segue um cronograma onde equipes fazem trabalhos distintos e de etapas distintas do cronograma, mas que são concluídas no momento em que precisam ser conjugadas. Isso não significa dizer que uma pessoa contratada para fazer serviços de solda em ferragens da estrutura das alegorias, continue trabalhando nos serviços de solda dos módulos que irão compor esculturas. Da mesma forma que poucas pessoas contratadas para os serviços de solda das esculturas permanecem na fase de acabamento das alegorias, fazendo com que haja sempre uma mudança de quadro pessoal na produção das alegorias por força dessas setorizações e fluxo de produção. Por isso, segundo um dos responsáveis por este barracão, *o pagamento desse pessoal pode ser por diária, por empreita ou semanal.*

O tempo de permanência de uma pessoa nesse barracão é muito rápido, dura poucos dias e logo é substituída por outra pessoa que vai operar um outro momento do processo produtivo. A exceção são os escultores, ou seja, os artistas plásticos, mas mesmo assim há divisões de trabalho visto que alguns só esculpem, outros só pintam, outros só trabalham em revestimentos ou em sistemas de mecânicas para articular movimentos nas esculturas, contudo estes permanecem mais dias trabalhando no barracão.

No Boi Brilhante, entre as três empresas de cenografia e eventos há contratos formais com cronograma de execução e pagamento, especificação de serviços e registro em cartório. Contudo, entre empresa e trabalhador, a relação formal de contrato não

pareceu ser algo comum, pois paga-se diárias, ou se contrata mão-de-obra para determinada etapa da produção com pagamento previamente ajustado e prazo estabelecido para sua conclusão, o que chamam de empreitas, ou fazem pagamentos semanais, visto que são poucas as pessoas que permanecem muitos dias trabalhando naquele barracão.

No barracão II, local de produção das indumentárias, trabalham as pessoas do próprio grupo, ou seja, as pessoas que pertencem ao Brilhante. As interferências das empresas contratadas nesse barracão são mínimas. Essa equipe que pertence ao próprio boi recebeu os figurinos e alguma instrução para manusear matérias-primas que não conheciam ou não tinham trabalhado em anos anteriores. Neste barracão o trabalho é coordenado por uma pessoa que está no grupo há mais de dez anos e a equipe de dez pessoas é formada por pessoas próximas ao “dono do boi”. O trabalho daquela equipe durou mais de três meses e as pessoas moraram durante esse período nos alojamentos que a estrutura daqueles barracões oferece. Nota-se que a família do “dono do boi”, ou seja, do presidente, mudou-se para aquele local durante esse período e que fez reproduzir naquela estrutura física que não era a da casa do “dono do boi” as mesmas relações de anos anteriores no âmbito de sua casa neste período de produção da apresentação do boi.

Perguntei ao coordenador do barracão II se ele trabalharia para o Brilhante sem receber remuneração alguma e ele respondeu que sim: *“se o presidente chegasse e dissesse, olha não dá pra pagar, eu faria do mesmo jeito. Gosto do boi, a remuneração é simbólica, já estamos aqui há quatro meses, todos gostamos do boi, é mais pelo coração que pelo profissionalismo. A gente fazia nos outros anos lá na casa do presidente, lá era o galpão geral”* . Nota-se que não há contrato formal entre o

Brilhante e essas pessoas, conforme dizem “*é pela amizade e o contrato é feito bocalmente*”.

3.3 Dirigentes, Artistas, Brincantes e Folcloristas

De acordo com o que foi dito, considero importante focalizar os processos de trabalho a partir de quatro categorias de indivíduos no âmbito dos grupos folclóricos de Manaus, que classificamos como dirigentes, artistas, brincantes e folcloristas. Pretendemos tratar sobre a posição desses indivíduos dentro da organização social de seu grupo, assim, buscaremos revelar as atividades assumidas por esses sujeitos dentro do processo produtivo dos grupos.

Para efeito deste trabalho, classificamos como dirigentes aquelas indivíduos que assumem posições dentro do grupo folclórico que implicam em atividades relacionadas gestão, que podem ser: “donos de brincadeiras ou “donos de grupos folclóricos”; representantes do grupo perante as associações de grupos folclóricos e aos órgãos públicos de políticas culturais; coordenadores dos diversos setores como “tribos”, “vaqueiros”, “batucada”, “cordão”; responsáveis pela comunicação, ou seja, comumente chamados de relações públicas, cuja responsabilidade é de divulgar as atividades do grupo; captação e gestão de recursos financeiros do grupo.

Da mesma forma, classificamos como artista aqueles indivíduos que assumem posições dentro do grupo folclórico que implicam em atividades relacionadas à concepção e produção de figurinos, alegorias, músicas, coreografias e dança.

Classificamos como brincantes aquelas pessoas que assumem posições dentro do grupo folclórico que implicam em atividades relacionadas à dança e dramatização nas apresentações dos grupos e, também as pessoas que não dançam no grupo, mas acompanham o grupo em suas apresentações, ou seja, vivenciam a brincadeira mesmo sem assumir posições de dirigente ou artista.

Folclorista, a última categoria de pessoa a ser analisada, é a classificação dada à pessoa que adquire relevância que se estende para além do grupo folclórico ao qual pertence, ou seja, pessoa que se torna referência dentre os grupos folclóricos de Manaus.

Contudo, nos três grupos folclóricos estudados neste trabalho (Boi-Bumbá Brilhante, Quadrilha Juventude na Roça e Dança Nordestina Justiceiros do Sertão), nota-se que as posição dos indivíduos dentro da estrutura de seus grupos não pode ser tomada como posição definitivamente estática, visto que as atividades assumidas pelos sujeitos dentro do processo produtivo podem mudar seu status perante os demais membros do grupo, ou mesmo estender seu status para a outros grupos. Conforme Bourdieu (2007),

A posição de um indivíduo ou de um grupo na estrutura social não pode jamais ser definida apenas de um ponto de vista estritamente estático, isto é, como posição relativa (“superior”, “média” ou “inferior”) numa dada estrutura e num dado momento. O ponto da trajetória, que um corte sincrônico apreende, contém sempre o sentido do *trajeto social*. Logo, sob pena de deixar escapar tudo o que define concretamente a experiência da posição como etapa de uma ascensão ou de um descenso, como promoção ou regressão, é necessário caracterizar cada ponto pela diferencial da função que exprime a curva, isto é, por toda a curva. Em consequência, podemos distinguir *propriedades ligadas à posição definida sincronicamente e propriedades ligadas ao futuro da posição*. Assim, duas posições aparentemente idênticas do ponto de vista da sincronia podem se revelar muito diferentes quando referidas apenas ao contexto real, isto é, ao futuro

histórico da estrutura social em conjunto, e portanto, ao futuro de posição”.
(BOURDIEU, 2007, p. 7 e 8)

Assim, na trajetória social de indivíduos de um grupo folclórico de Manaus, podemos perceber que alguns dirigentes na atualidade foram, no passado, brincantes do grupo que pertencem ou de outro grupo folclórico. Da mesma forma que indivíduos que na atualidade assumem posição de brincante podem vir a assumir posição de dirigente. Assim, um brincante ou dirigente pode vir a assumir posição de artista ou, um artista contratado pelo grupo pode se envolver afetivamente com o grupo ao ponto de se tornar brincante e/ou dirigente do grupo.

É comum nos grupos folclóricos de Manaus um indivíduo assumir as três posições ao mesmo tempo, ser dirigente, artista e brincante. Em depoimento no filme etnográfico Boi- Bumbá de Manaus: Brinquedo de São João, produzido em 2006, Coca³⁰ diz que *“eu sou “dono do boi”, sou dirigente, figurinista, costureiro, artista, coreógrafo. Eu Sou tudo no boi”* .

3.3.1 Dirigentes

Na classificação de dirigente que adotamos, os “donos de brincadeiras” são os indivíduos mais importantes nos grupos, tomando parte no planejamento e nas diversas decisões do grupo. Geralmente estes indivíduos fundaram o grupo folclórico ou herdaram por consanguinidade ou afinidade o grupo no qual são considerados “donos”. A definição “eu sou tudo”, proferida por Coca, define a posição e as atividades assumidas pelos “donos de brincadeiras”, esses indivíduos assumem a posição maior na hierarquia dos grupos.

³⁰ Coca é o apelido do “dono do boi Brilhante”.

Contudo, o sentido de *tudo* inscrito por Coca expressa as atividades de diretor e artista e mesmo de brincante, mas não tem o sentido de totalidade, uma vez que há outras pessoas envolvidas nas diversas atividades do grupo, pois não há uma atribuição exclusiva ou específica dos “donos de brincadeiras”. Há um respeito ou reconhecimento de autoridade que implica em passar pelo crivo desses indivíduos todas as proposições dos demais dirigentes, assim como suas próprias decisões (dos “donos de brincadeiras”) que são geralmente acatadas perante o grupo.

Os grupos folclóricos devem indicar indivíduos que os representem perante as associações de grupos folclóricos, onde se estreitam relações entre grupos folclóricos e órgãos públicos gestores de política cultural. Esses representantes, geralmente são os próprios “donos de brincadeiras”, mas, notamos que alguns grupos optam em indicar outros dirigentes para essa representação, pois entendem que algumas discussões no âmbito das associações e suas relações com o poder público implicam em articulações e entendimentos que podem fugir do domínio do “dono da brincadeira”.

As discussões sobre regulamentos de itens a serem julgados no Festival Folclórico do Amazonas, sobre valor financeiro a ser dividido entre grupos folclóricos, articulação de manifestações públicas reivindicatórias em favor dos grupos, estabelecimento de calendário de eventos das associações, são algumas das decisões que são tratadas por indivíduos cuja posição é de dirigente, mas com atividade específica assumida, a de representar o grupo junto à associação a qual o grupo é filiado.

Contudo, esse dirigente-representante, quando não é o próprio “dono da brincadeira”, nunca toma uma decisão ou vota em algo dentro da associação sem que antes consulte o “dono da brincadeira” e/ou a diretoria do grupo. Mesmo sendo o “dono da brincadeira” o dirigente-representante, este consulta sua diretoria. A estratégia

adotada é transferir a decisão para uma próxima reunião, para que possa consultar as pessoas do seu grupo ou, quando não é possível, usam o telefone celular para verificar a posição a ser tomada.

Os dirigentes, em suas várias atribuições assumidas em seus grupos, são responsáveis pelas relações do grupo com as associações de grupos folclóricos e as políticas culturais do governo do estado do Amazonas e da Prefeitura de Manaus, por estabelecer contratos e jornadas de trabalho com as pessoas envolvidas na produção do grupo. Assumem, portanto, uma dimensão de trabalho relacionada à gestão do grupo folclórico.

Em um encontro promovido pela SEC em junho de 2007, pode-se notar que dirigentes de grupos e de associações atribuem a uma “missão” ou a um “dom” o fato de assumirem determinadas posições frente aos grupos folclóricos. Certo dirigente usou as seguintes palavras para atribuir suas atividades: *“meu pai queria que eu fosse médico, ou advogado, mas eu me tornei folclorista e agradeço a Deus essa missão”*.

3.6.2 Artistas

Os grupos folclóricos de Manaus desenvolvem técnicas próprias de produção de indumentárias, alegorias, coreografias, danças e musicas. Mas, também contratam artistas que trabalham com produção de alegorias, elaboração de figurinos, compositores com experiências nessas áreas e em outras manifestações culturais.

A classificação de artista adotada nesta dissertação engloba indivíduos que assumem posições relacionadas a atividades de pesquisas sobre o que abordam ou pretendem abordar os grupos, bem como os que elaboram figurinos e projetam as alegorias, passando pelos que assumem determinadas funções no processo de produção

de indumentárias e alegorias, pelos que compõem músicas e elaboram coreografias, assim como os que desempenham determinados papéis nas dramatizações dos grupos no momento de suas apresentações.

A produção artística nos grupos folclóricos de Manaus, especificamente no Boi-Bumbá Brilhante, Quadrilha Juventude na Roça e Dança Nordestina Cangaceiros Independentes, implica em pesquisa sobre aquilo que pretendem abordar em suas apresentações.

Na Quadrilha Juventude na Roça os indivíduos envolvidos na elaboração dos figurinos assistem com muita atenção filmes de época, com cenários e figurinos dos séculos XVIII e XIX, para neles buscarem referência para seus desenhos, ou como dizem *se inspirar*. Observa-se nesse grupo uma forma muito específica de técnica de desenho que é entendida pelos membros do grupo envolvidos na concepção e produção das indumentárias, conforme já foi descrito no anteriormente.

Na Dança Nordestina Justiceiros do Sertão os indivíduos que assumem posição na elaboração das indumentárias e nas dramatizações apresentadas pelo grupo³¹ buscam subsídios em livros e filmes que abordam questões relativas a cangaceiros como Lampião, Curisco e as milícias que trabalhavam em suas capturas.

No Boi Brilhante, a pessoa que assumiu o papel da pesquisa para a elaboração de toda a estrutura de apresentação do boi para o ano de 2007 foi também responsável por composições musicais para o grupo.

Nota-se que o princípio do trabalho artístico nesses grupos folclóricos é a pesquisa e, também, que os indivíduos que assumem essas atividades dentro do grupo

³¹ As dramatizações em grupos folclóricos de Manaus cuja manifestação folclórica é Dança Nordestina são sempre relativas a encontros entre cangaceiros e a volante no semi-árido da Região Nordeste do Brasil, nas primeiras décadas do século vinte.

podem estar relacionados a outras atividades na produção artística, conjugando pesquisa e composição musical; pesquisa, figurino e dramatização; pesquisa e figurino.

Lembrando a fala de Coca, onde uma pessoa pode na verdade fazer um pouco de cada coisa no grupo, ou participar de várias etapas do processo produtivo do grupo, assim, na dimensão artística do trabalho nos grupos folclóricos, um mesmo indivíduo pode assumir diferentes atividades.

O trabalho artístico nos grupos envolve técnicas, tempo dedicado à produção, envolve quadro de pessoal, desenvolvimento e aprendizagem de técnicas especializadas. Há pessoas que não recebem ou cobram pelo trabalho artístico no grupo, geralmente são aqueles que pertencem ao grupo. Contudo, os artistas que não pertencem ao grupo são contratados através de negociações desenroladas pelos dirigentes. Dependendo da condição financeira do grupo, artistas do próprio grupo podem receber pelo trabalho que fazem dentro do grupo.

Segundo um informante da Juventude na roça, este grupo contratou na década de 90 artistas dos bois de Parintins: *“eram duas pessoas do município de Maués que trabalhavam com o Jair Mendes, vieram fazer alegorias e adereços. Eu e outros aprendemos muito com eles”*. Perguntei como se dava a aprendizagem e a resposta foi: *a convivência no barracão*.

Em 2007, no barracão do Brilhante, onde eram executados trabalhos com pessoas contratadas por meio de três empresas de eventos, um informante fez uma distinção entre arte e cenotécnica: *arte é criação, é a produção do artista; cenotécnica é a execução que implica em colocar as alegorias na arena, empurrar e mover os mecanismos que produzem os movimentos das alegorias*. Prosseguindo em sua fala: *artista são os que estudam ou estudaram para trabalhar nessa área*. Este informante que era responsável pelos trabalhos nesse barracão do Brilhante, iniciou sua vida

artística acompanhando seu irmão que é artista plástico em bois de Parintins e em escolas de samba em Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo, aperfeiçoando sua técnica em cursos de arte, fez graduação em design e especializou-se em arquitetura efêmera. Este é um artista com contrato formal e recebe por sua produção artística, tendo inclusive uma empresa especializada em design, arquitetura efêmera e eventos.

Apesar dessa noção entre arte e cenotécnica apresentada por esse informante no barracão I do Brilhante, os indivíduos que assumem atividades no barracão II do Brilhante, ou seja, aqueles que pertencem ao grupo e não precisam de contratos formais para trabalhar no boi, mesmo que não tenham estudado artes, design ou arquitetura, consideram-se artistas do boi. São autodidatas na confecção das indumentárias do boi. Contudo, ambas as categorias de artista do Brilhante trocaram experiências em produção artística na experiência que vivenciaram em 2007.

Da mesma forma, a Juventude na Roça trocou experiência quando contratou no início da década de 80 do século passado um figurinista profissional e depois na década de 90 contratou artistas plásticos que trabalhavam em Parintins.

As vivências e experiências parecem ser fatores de grande importância para os artistas dos grupos folclóricos de Manaus, é o que os torna especialistas. No caso da Dança Nordestina Cangaceiros Independentes, conforme declarações de indivíduos que trabalham na produção artística, *“ninguém ensinou, nos é que fomos fazendo e aprendendo”*.

3.3.3 Brincantes

Aparentemente o brincante possui um papel coadjuvante nos grupos folclóricos de Manaus, contudo esses grupos não existiriam se não houvesse pessoas que

assumissem determinadas atividades como dançar³², exercer papéis de personagens nas dramatizações encenadas, consumir indumentárias.

Ser brincante de grupo folclórico em Manaus, ou dançar em uma dessas brincadeiras, significa necessariamente ensaiar, e se ensaia muito para poder ser brincante de um desses grupos. Muitos grupos, como as cirandas, começam seus ensaios antes mesmo do carnaval, sendo, portanto mais de cinco meses de ensaios semanais até o início do período das apresentações.

Os ensaios são processos de aprendizagem das coreografias, aprimoramento dos passos, sincronia do conjunto do grupo e aprendizagem das músicas. São nos ensaios que os brincantes tomam conhecimento das decisões tomadas pelos dirigentes dos grupos, neles, os protótipos de indumentárias são apresentados a todos os brincantes, enfim, as pessoas que estão nos ensaios gostam de estar naquele ambiente que adquire ares de festa, ou mesmo, um preparo para o momento dos festivais e arraiais da cidade.

Não há brincante que receba dinheiro ou outra forma de pagamento em bens materiais para dançar em um dos grupos folclóricos de Manaus, ao contrário, os brincantes precisam se desprender de outras atividades pessoais para ter tempo para os ensaios, buscam esforços para se deslocarem de seus locais de trabalho, estudo ou residência para o local de ensaios, e levantar recursos financeiros para a aquisição de suas indumentárias, ou trocar trabalho nas atividades do grupo por indumentária.

Nesse sentido, as atividades assumidas pelos brincantes da Quadrilha Juventude na Roça e os da dança Nordestina Cangaceiros Independentes na venda de bingos, rifas e passeios, configuram-se como uma das principais fontes de recursos financeiros que esses grupos aplicam em suas produções. Tem-se, portanto, que brincante não é uma

³² As pessoas que dançam em grupos folclóricos de Manaus dominam técnicas específicas que fundamentam o ato de dançar do grupo a qual fazem parte. Muitas vezes, mesmo em grupos que sejam da mesma manifestação folclórica, como exemplo as quadrilhas, há distinção na forma de dançar.

categoria de sujeito desprovida de responsabilidades ou que não assume atividades dentro da organização social do grupo. Contudo, pode-se ouvir em um desses grupos que algum brincante “ganhou” indumentária, mas quando se observar estas ocorrências percebe-se que esse brincante que “ganhou” a indumentária, na verdade proporcionou algo ao grupo. Brincantes que vendem muitos bingos, rifas e passeios não pagam suas indumentárias, ou os que prestam outros trabalhos dentro do processo produtivo do grupo, ou seja, assumindo outros papéis sociais, como aqueles brincantes que assumem também posição de artistas e/ou de dirigentes.

Outros brincantes que assumem papéis importantes nas apresentações desses grupos não “pagam” suas indumentárias, mas exercem responsabilidades nas apresentações como rainhas do grupo, como noivas, como rendeiras e outros papéis de destaque. Desta forma, é possível considerar que a posição assumida por esses brincantes perpassa a posição de artista.

3.3.4 Folcloristas

Consideramos oportuno tratar sobre os conceitos de folclore e folcloristas e como esses são resignificados gerando autodefinição para dirigentes dos grupos folclóricos e para dirigentes das associações de grupos folclóricos de Manaus, como estratégia de negociação com o poder público em busca de espaços e recursos. Também serão tratadas questões sobre organização dos grupos e suas formas de criação e produção, bem como relações de trabalho, gestão e as novas técnicas em diálogo com as técnicas geradas no âmbito dos próprios grupos para conceber e produzir suas apresentações.

Agentes sociais de grupos folclóricos de Manaus, ou seja, dirigentes de grupos folclóricos e de associações de grupos folclóricos, ou mesmo os chamados “donos de brincadeira”, fazem uso do termo folclorista não apenas para denominar aqueles que fizeram pesquisas e/ou publicaram algo a respeito dessas manifestações culturais, usam-no também como autodefinição para si mesmos. Portanto, folcloristas são aqueles que militam em uma das quatro associações de grupos folclóricos de Manaus, as quais possuem mais de 175 grupos filiados, ou aqueles que são dirigentes ou “donos de brincadeiras”.

É no âmbito das associações ou nas relações entre grupos folclóricos e órgãos públicos gestores de políticas culturais que a atribuição de folclorista ganha importância. Cada grupo folclórico filiado a uma dessas associações credencia seus representantes para as reuniões da associação. Esses representantes são dirigentes de grupos folclóricos ou os chamados “donos de brincadeira”. Os agentes sociais de grupos folclóricos que participam das associações usam o termo folclorista como forma de identificação.

Considerando que um indivíduo pode assumir a posição de dirigente de seu grupo sem deixar de ser brincante, ou mesmo exercer atividades de artista em seu grupo, dito de outra forma, assumir múltiplos papéis no grupo e que, em certas circunstâncias, recebe a denominação de folclorista. Podemos dizer que potencialmente qualquer indivíduo de um grupo folclórico de Manaus pode, dependendo da posição que o indivíduo assuma em seu grupo, vir a ser considerado um folclorista.

Nota-se que ser folclorista é participar do diálogo entre associações de grupos folclóricos e órgãos de políticas culturais, tais como Secretaria de Estado da Cultura-SEC, Secretaria Municipal de Cultura-SEMC, ou mesmo em trabalhos da Câmara Municipal de Manaus.

Como exemplo do que estamos tratando, em outubro de 2007 a Câmara Municipal de Manaus outorgou a Medalha de Ouro Rodolpho Valle ao Senhor Adelson Cavalcante, conforme propositura do Vereador Williams Tatá, através do Decreto Legislativo número 123/2007 – outubro – 2007. No texto do convite para a solenidade desta honraria que apresenta o receber da medalha, percebe-se que a atribuição de folclorista não está apenas no âmbito das associações, mas também na relação que se estabelece entre associações e poder público,

Adelson Cavalcante cursou o ensino fundamental na escola Euclides da Cunha, ensino médio na escola Ruy Araújo. Está cursando o quarto período de Direito na Faculdade Martha Falcão.

É Agente Técnico Fazendário, funcionário público da Secretaria de Finanças (SEMEF). Foi chefe do setor de cadastro Mercantil durante 15 anos.

É folclorista desde 1982. Começou na Ciranda Ruy Araújo, sendo conhecido como Adelson da Ciranda. Sob seu comando, a Ciranda Ruy Araújo foi 12 vezes campeã do Festival Folclórico, sendo que 6 vezes a ciranda foi destaque do Festival. Fundou a Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus com 24 grupos. Foi eleito presidente em 23 de agosto de 1994. Nos seus mandatos deu amplitude a Liga que hoje conta com 61 grupos entre dança regional, ciranda, cacetinhos, garrotes, cangaços, boi bumbá e dança nacional. Lutou para manter viva a tradição folclórica, empenhado sempre em conseguir um local digno e fixo para as apresentações, passando pela Praça General Osório, Colina, Parque Amazonense, Bola da Suframa, Estacionamento do Vivaldão e finalmente o Centro Cultural dos Povos do Amazônia.

Nesta citação podemos notar que o atributo de folclorista começa a ser cunhado a partir de 1982, quando o Sr. Adelson Cavalcante ou Adelson da Ciranda passa a assumir posição de dirigente em seu grupo, Ciranda do Ruy Araújo, ressaltando as doze vezes que o grupo venceu o Festival Folclórico do Amazonas, sendo seis vezes

Destaque do Festival³³. O fato de ter sido um dos fundares de uma das associações de grupos folclóricos de Manaus ganha destaque juntamente com a militância por um espaço na cidade para a realização do Festival Folclórico do Amazonas.

Não apenas os dirigentes de associações de grupos folclóricos são chamados de folcloristas. Percebe-se que os chamados mestres da cultura popular ligados aos grupos folclóricos também são chamados de folcloristas, assim como outras pessoas que tenham prestado serviços relevantes a esses grupos. Tem-se que o termo folclorista em Manaus é usado para identificar as pessoas que adquirem importância dentro dos grupos folclóricos, seja na vivência do grupo folclórico ou atuando nas associações de grupos folclóricos, podendo ser aplicado para dirigentes, artistas e brincantes.

Renato Ortiz (1992), em *Românticos e Folcloristas*, traça um panorama da história do conceito de popular no século XIX na Europa, mostrando como grupos de intelectuais contribuíram para estabelecer a idéia de cultura e de povo, bem como esses significados se prolongam na atualidade. Para tanto, Ortiz faz, conforme suas palavras, uma espécie de arqueologia do conceito. Segundo o autor, é no século XIX que a idéia de “cultura popular” foi inventada, sendo progressivamente lapidada pelos diferentes grupos de intelectuais. Conforme Ortiz, dois deles são fundamentais para a compreensão dos avatares posteriores: *os românticos* e *os folcloristas*. Suas respostas configuram uma matriz de significados que, reelaborados, recuperados, prolongam-se até os dias de hoje nas discussões que fazemos. “*Os românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional; os*

³³ O título de Destaque do Festival era concedido ao grupo folclórico que obtivesse a pontuação máxima ou a maior pontuação dentre todos os grupos que estivessem participando do Festival Folclórico do Amazonas. O grupo que adquiria esse obtinha duas vitórias, a de melhor grupo de sua manifestação folclórica e a de melhor grupo do Festival do ano. Este título deixou de ser concedido quando os grupos se dividiram em várias associações por conta de que cada associação gera disputas específicas em seus grupos filiados, criando portanto, vários campeões por ano.

folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para modernidade, eles se insurgem contra o presente industrialista das sociedades européias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada” (Ortiz, 1992: p. 06).

No início do século XIX são criados vários clubes de antiquários na Inglaterra. Nesses clubes, reúnem membros da classe média para discutir e publicar, livros e revistas sobre as antiguidades populares. Conforme Ortiz, o próprio William John Thoms, criador da palavra “folclore”, é fellow da “Sociedade dos Antiquários” (1838), e na revista “Athenaeum”, funda uma seção dedicada à cultura popular, na qual comenta a correspondência enviada pelos leitores à editora. Ele edita ainda sua própria revista, “Notes and Queries”, para depois se engajar na formação da Folklore Society, a qual vai presidir até 1885, ano de sua morte.

É a partir da segunda metade do século XIX que os estudiosos da cultura popular vão considerar-se “folcloristas”. Conforme Ortiz,

Esse neologismo inglês, cunhado tardiamente, não é apenas uma inovação terminológica – ele encobre uma disposição que redefine o estudo das tradições populares. Pode-se captar esta mudança, quando focalizamos a *Folklore Society*, criada na Inglaterra em 1878. A escolha não é arbitrária – são os ingleses que fundam a primeira associação de folclore cuja ambição é transformá-lo em uma nova ciência. A *Folklore Society* agrupava um conjunto de intelectuais e, através de publicações, palestras, congressos, pretendia organizar e divulgar o estudo da cultura popular de forma sistemática e dinâmica. (ORTIZ, 1992, p. 28).

Os folcloristas do século XIX acreditavam na possibilidade de fundar uma ciência positiva, pois estavam sob influencia do pensamento positivista de Augusto Comte e de Spencer. Este é, também, o mesmo momento em que Darwin publica *A origem das Espécies*, portanto, as idéias de progresso, evolução e ciência são

dominantes. Contudo, Tylor, ao escrever em *Cultura Primitiva*, publicado em 1871, diz que existe pouca diferença entre os lavradores ingleses e um negro da África Central, acaba por influenciar os folcloristas ingleses na conceptualização do folclore, esses, *“reivindicam como objeto a análise da cultura selvagem no seio das sociedades modernas”*. (Ortiz, 1992, p.33).

Para Ortiz (1992), os românticos e os folcloristas cultivam a tradição, segundo o autor, *“O elemento selvagem encerra portanto uma positividade, permitindo aproximá-lo da riqueza das pedras preciosas. O antiquário tinha um afã colecionador, o folclorista, respaldado no positivismo, cria o museu das tradições populares. Como diz Michel de Certeau, ele se contenta em mirar a “beleza morta”, pois o que interessa é o passada em vias de extinção”* (Ortiz, 1992, p.39).

Contudo, a obsessão classificatória, assimilando o espírito científico à botanização dos dados obtidos produz longos catálogos descritivos. Para Ortiz (1992), o empirismo dos folcloristas se sobrepõe à reflexão teórica, colocando suas produções aquém do positivismo das ciências sociais.

Ortiz (1992) conclui que *“A noção de cultura popular é fruto recente da História; como os antiquários possuíam um mero interesse de colecionador, ela surge somente com o movimento romântico, cristalizando-se com os folcloristas. Trata-se, portanto, de uma criação de intelectuais, que com intenções variadas, voltam-se para a compreensão das tradições”* (ORTIZ, 1992, p. 61).

Em *Projeto e Missão*, Vilhena (1997), faz um estudo sobre a trajetória dos estudos de folclore no Brasil, em um período compreendido entre 1947 e 1964. O autor mostra como o folclorista se tornou paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto. Mesmo com o relativo sucesso que os folcloristas obtiveram na criação de agências estatais dedicadas à preservação de nossa

cultura popular, não obtiveram sucesso no desenvolvimento de espaços dedicados ao estudo do folclore no interior das universidades.

Segundo Vilhena (1997), os folcloristas da CNFL influenciaram profundamente a produção folclorística de então, formando uma geração de estudiosos que ainda têm uma presença importante dentro dessa área em nosso país. Segundo o autor, a maioria dos integrantes do movimento folclórico não se considerava “folclorista” antes da mobilização coordenada pela CNFL, cujo objetivo era justamente de criar essa “especialidade”.

A exclusão desse ramo de estudos do processo de institucionalização das ciências sociais – que se consolida quando já está encerrado o período em que concentra minha pesquisa – faz com que os “folcloristas” sobrevivam não como uma identidade “profissional” nem mesmo como uma especialização de pesquisa para “sociologia”, “antropologia” ou “cientistas sociais” (VILHENA, 1997, p.34).

Percebe-se que os estudos de folclore não alcançaram o estatuto de disciplina científica tal como pretenderam alguns de seus estudiosos e defensores, contudo, a prática dos folcloristas foi institucionalizada em institutos, museus, órgãos do governo estadual e federal. Segundo Vilhena, no primeiro plano, no caso da esfera federal, pode-se dizer que, o movimento folclorista ajudou a fundar no final dos anos cinquenta sofreu com a conhecida ausência de continuidade da política cultural de nosso país. Apesar disso, tem sobrevivido à mudança de siglas e a períodos de retração e de expansão do investimento federal em cultura, fato que se alternaram ao longo de sua história.

Portanto, os folcloristas do movimento folclorista estudado por Vilhena (1997) conseguiram tornar o folclore, um item significativo da agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal. Contudo, esse sucesso relativo,

não parece ter sido alcançado na área da educação, sendo sempre uma cadeira ou tema abrangido no interior de formações dedicadas a cada uma das ciências sociais.

Em Manaus, diferente dos folcloristas do século XIX na Europa e mesmo dos folcloristas do movimento folclórico no Brasil do período de 1947 a 1964, autodefinir-se como folclorista ou ser reconhecido como folclorista é pressuposto para articulação com agências e agentes de políticas públicas, seja no âmbito estadual ou municipal. Dito de outra forma, ser folclorista significa ter autoridade para dialogar com agentes de órgãos públicos locais que conduzem políticas culturais e de turismo.

Desta forma, considera-se pelo viés dos grupos sociais inseridos nas manifestações folclóricas na cidade de Manaus, que o termo folclorista é tomado pelos sujeitos que pensam e fazem desta manifestação o sentido de suas vidas, agregando valores nas mais diferentes práticas, como religiosas, de trabalho, políticas, econômicas e sociais.

A categorização identitária dos dirigentes destes grupos frente aos órgãos públicos gestores de políticas culturais leva em conta os sinais e signos manifestos para mostrar sua identidade, “características tais como vestimenta, língua, forma de casas ou estilo geral de vida” e implica também em “padrões de moralidade e excelência pelos quais as performance são julgadas”, ambos os aspectos são relevantes para a identidade, tais como: as formas de identificação de grupo, espaços de lazer, ato simbólicos de reivindicação de espaços para apresentação, reconhecimento pelos trabalhos prestados a comunidade em atos solenes, como na Câmara de Vereadores de Manaus, negociação de liberação de verba para montar as brincadeiras e outros.

Assim, nos folcloristas dos grupos folclóricos de Manaus não há a preocupação de fundar uma ciência positivista como no século XIX, ou criar uma disciplina autônoma no interior das ciências sociais, e sim, gerar condição para que seus grupos se

perpetuem e façam bons espetáculos em suas apresentações no ciclo das festas juninas na cidade. Desta forma, a autodefinição desloca dos intelectuais para os agentes sociais dos grupos folclóricos o atributo de folclorista. Com essa resignificação, esses agentes agregam capital simbólico, o que se configura como atributo importante nos diálogos com os órgãos públicos de política cultural, mas também a idéia de missão, de devoção ao trabalho, protótipo de personalidade sem ambição, cujo valor de seu trabalho é justamente a satisfação de ver seu grupo nas ruas, ou seja, se apresentando nas festas do ciclo junino de Manaus.

Nesta perspectiva é que o trabalho se apresenta não apenas como processo produtivo, mas significa muito mais que isso, é o que em última instância buscaremos apreender no próximo capítulo.

4. Capítulo

As Múltiplas Dimensões do Trabalho em Grupos Folclóricos da Cidade de Manaus

Considerando que a apresentação de um grupo folclórico é a ponta do *Ice Berg* de uma sofisticada organização que envolve diversas formas de relações sociais, dentre elas o trabalho e que, portanto a apresentação de um grupo folclórico de Manaus no Festival Folclórico do Amazonas *dá trabalho*, o problema que se estabelece é tratar das múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção nos grupos folclóricos de Manaus.

Tomando o trabalho como condição fundamental de toda a vida humana, Angels afirma que é o trabalho que cria o próprio homem, assim, diz o autor,

O trabalho é a fonte de toda a riqueza, afirmam os economistas. Assim é, com efeito, ao lado da natureza, encarregada de fornecer os materiais que ele converte em riqueza. O trabalho, porém, é muitíssimo mais do que isso. É condição básica e fundamental de toda a vida humana. E em tal grau que, até certo ponto, podemos afirmar que o trabalho criou o próprio homem” (ANGELS, apud ANTUNES, 2004, p. 14).

Marx (2004), ao analisar a sociedade moderna, observa que a burguesia considera produtivo apenas o trabalho que gera capital. Portanto, a taxa da mais-valia, se todas as outras circunstâncias permanecem invariáveis, dependerá da produção entre

a parte da jornada de trabalho e o excedente de tempo, ou sobre trabalho, realizado para o capitalista. Segundo Marx,

É produtivo o trabalhador que executa trabalho produtivo; e é produtivo o trabalho que gera diretamente mais-valia, isto é, que valoriza o capital. Somente a estreiteza mental burguesa, que toma a forma capitalista de produção pela forma absoluta e, em consequência, pela única forma natural de produção, pode confundir a questão do que seja trabalho produtivo e trabalhador produtivo do ponto de vista do capital com a questão sobre o que seja trabalho produtivo em geral, contentando-se assim com resposta redundante de que é produtivo todo trabalho que produz, todo o que redunde em um produto ou em algum valor de uso qualquer. Resumindo: em um resultado. (MARX, Apud ANTUNES, 2004, p.157)

Desta forma, temos que o utilitarismo do pensamento burguês sobre o que seja trabalho, não é suficiente para tratar das múltiplas dimensões do trabalho nos grupos folclóricos de Manaus. Para tanto, partimos da noção de que os grupos folclóricos estudados podem ser tratados como congregações e que, portanto, as múltiplas dimensões do trabalho que neles se apresentam podem ser tomadas como *fato social total*, conforme Marcel Mauss (2003).

Mauss, em Ensaio Sobre a Dádiva (MAUSS, 2003, p. 188), aborda os atos de dar, receber e retribuir estabelecendo as seguintes questões: *Qual é a regra de direito e de interesse que, nas sociedades de tipo atrasado ou arcaico, faz que o presente recebido seja obrigatoriamente retribuído? Que força existe na coisa dada que faz que o donatário a retribua?*

Ao estabelecer o problema, Mauss trabalha com a hipótese de que essa moral e essa economia funcionam ainda em nossas sociedades. Utilizando o método de comparação precisa, o autor estuda o tema em áreas determinadas e escolhidas, que são: Polinésia, Melanésia, Noroeste americano e sistemas jurídicos, como o germânico e o

latino. Segundo Mauss, nas economias e nos direitos que precederam os nossos, não constatam a simples trocas de bens, de riquezas e de produtos num mercado estabelecido entre os indivíduos, esclarecendo que não são os indivíduos, mas, a coletividade que se obriga mutuamente, trocam e contratam (MAUSS, 2003, p. 190).

Mas afinal, o quê se troca nas sociedades estudadas por Mauss? Que bens estão em jogo nos atos de receber e retribuir? Conforme Mauss,

O que eles trocam não são exclusivamente bens e riqueza, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação é se não um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente. Enfim, essas prestações e contraprestações se estabelecem de uma forma sobretudo voluntária, por meio de regalos, presentes, embora elas sejam no fundo rigorosamente obrigatórias, sob pena de guerra privada e pública. (MAUSS, 2003: p. 191).

Mauss classifica essas relações como *sistemas de prestações totais* e propõe chamá-la de *potlach*³⁴, que quer dizer, *nutrir, consumir*. Nos estudos sobre grupos sociais na Polinésia, na Melanésia, no Noroeste americano e sobre sistemas jurídicos, como o germânico e o latino, a dádiva está presente. Segundo o autor, essas observações podem ser estendidas a nossas sociedades. Em suas conclusões de moral, o autor explica que,

Uma parte considerável de nossa moral e de nossa própria vida permanece estacionada nessa mesma atmosfera em que dádiva, obrigação e liberdade se misturam. Felizmente, nem tudo ainda é classificado exclusivamente em termos de compra e venda. As coisas possuem ainda um valor sentimental além de seu valor venal, se é que há valores que sejam apenas desse gênero.

³⁴ Mauss explica que *potlach* é uma palavra chinook incorporada à linguagem corrente dos brancos e índios de Vankouver ao Alaska (MAUSS, 2003, p. 191).

Restam ainda pessoas e classes que mantêm ainda os costumes de outrora e quase todos nos curvamos a eles, ao menos em certas épocas do ano ou em certas ocasiões. (MAUSS, 2003, p. 294).

Analisando a dádiva do ponto de vista da sociologia econômica e de economia política, Mauss diz que *a economia da troca-dádiva estava longe de se inserir nos quadros da economia supostamente natural, do utilitarismo* (MAUSS, 2003, p. 301), porém,

Nem todos somos ainda seres desse gênero. Em nossas massas em nossas elites, o dispêndio puro e irracional é de prática corrente; ele é ainda característico dos poucos fósseis de nossa nobreza. O *homo oeconomicus* não está atrás, está adiante de nós; assim como o homem da moral e do dever; o homem da ciência e da razão. O homem foi por muito tempo outra coisa e não faz muito tempo que é uma máquina, complicada de uma máquina de calcular. (MAUSS, 2003, p. 307).

Contudo, Mauss acredita que ainda estamos longe desse constante e glacial cálculo utilitário (MAUSS, 2003, p.307). Em sua conclusão de sociologia geral e de moral o autor mostra como todos os fatos estudados por ele, em Ensaio Sobre a Dádiva, podem ser chamados de fatos sociais totais, pois,

Eles põem em ação, em certos casos, a totalidade da sociedade e de suas instituições (potlatch, clãs que se enfrentam, tribos que se visitam etc.) e, noutros casos, somente um número muito grande de instituições, em particular quando essas trocas e contratos dizem respeito sobretudo a indivíduos. (MAUSS, 2003, p. 309).

Para Mauss, todos esses fenômenos são ao mesmo tempo jurídicos, econômicos, religiosos e mesmo estéticos, morfológicos etc. Sobre *o fato social total* formulado por

Mauss, Braga (2002) explica que o mesmo pode ser analisado em diferentes códigos que nele se expressam, assim,

Segundo Mauss, um código jurídico pode ser “*de público ou privado, de moralidade organizada ou difusa, estritamente obrigatório ou simplesmente louvada ou atacada, político e doméstico ao mesmo tempo, interessando tanto aos clãs sociais como às famílias*”. Um código religioso se refere o mais das vezes a uma “*mentalidade difusa*”, presente em uma dada sociedade. O código econômico corresponde “*à idéia de valor, do útil, do interesse, do luxo, da riqueza, da aquisição e da acumulação e, por outro lado, a idéia do consumo, e mesmo a do gasto puramente suntuário, estão sempre presentes*”. Um código estético, por sua vez, pode incluir “*as danças executadas alternativamente, os cantos e desfiles de toda a espécie, as representações dramáticas que se dão de campo a campo e de associado a associado; os objetos de toda a espécie que são fabricados, usados, ornamentados, polidos, recolhidos e transmitidos com amor, tudo aquilo que se recebe com alegria e se presenteia com sucesso e os próprios festins dos quais todos participam*”. Por fim, há o código morfológico, onde se identifica uma forma de reunião social que “*se passa no decurso de assembléias, de feiras, e mercados, ou pelo menos de festas que tomam seu lugar. Tudo isso supõe congregações cuja permanência pode exceder uma estação de concentração social, como os potlach de inverno dos Kwakiutl ou semanas, como as expedições marítimas dos melanésios. Por outro lado, é preciso que haja estradas ou pelo menos caminhos, mares ou lagos em que seja possível transportar-se em paz. São necessárias as alianças tribais ou intertribais ou internacionais, ou commercium e o connubium*” (BRAGA, 2002, p. 396, 397).

Tomando como referência o estudo sobre a *dádiva* de Marcel Mauss e sua formulação teórica sobre fato social total, partimos para uma análise sobre as múltiplas dimensões do trabalho em grupos folclóricos de Manaus.

4.1 A Dimensão Oficial

Como ponto de partida dessa análise, cabe esclarecer que o que estou chamando de *dimensão oficial* diz respeito à retórica de *geração de emprego e renda* ou de *desenvolvimento local* apreendidas em determinados discursos dos gestores de políticas públicas de cultura quando justificam repasses de recursos públicos para grupos folclóricos de Manaus que se apresentam no Festival Folclórico do Amazonas.

Como a referida retórica é significativa nos discursos desses agentes sociais e, também, presente nas matérias geradas pelos meios de comunicação, consideramos importante fazer algumas considerações sobre o que sobre a dimensão do trabalho nos grupos folclóricos de Manaus na perspectiva *oficial*, considerando que essa dimensão vista de forma isolada não dá conta não da totalidade das múltiplas dimensões do trabalho nesses grupos.

Muitas vezes reproduzida pelos dirigentes de associações de grupos folclóricos, essa retórica utilitarista assenta-se na necessidade do resultado imediato que supostamente o agente político dos órgãos de governo acredita vir da sociedade.

Assim, recai também sobre os grupos folclóricos e as associações de grupos folclóricos às quais os grupos são filiados, a necessidade de justificarem-se perante a sociedade sobre a importância do recebimento dos valores financeiros que recebem³⁵. Justificativas essas que não estão apenas na formalidade das prestações de contas sobre os convênios, mas também em proferirem as idéias utilitaristas da geração de emprego e

³⁵ Como já foi dito anteriormente, os grupos folclóricos de Manaus que se apresentam no Festival folclórico do Amazonas recebem recursos financeiros do Governo e da Prefeitura através de convênios que são assinados firmados com as associações de grupos folclóricos, estas, por sua vez, repassam os recursos financeiros aos grupos filiados.

renda, ou do desenvolvimento local. Dessa forma, indivíduos que assumem posições de dirigentes de grupos folclóricos, quando dão entrevistas a imprensa ou quando discutem com políticos e agentes de órgãos públicos de cultura, estão sempre prontos a elevar essas idéias reducionistas sobre grupos folclóricos e trabalho.

Seria ingenuidade pensar que os dirigentes de grupos folclóricos acreditem que os repasses financeiros do poder público tenham importância apenas pelo aspecto da geração de emprego e renda. Esses indivíduos sabem, por vivência e sentimento, que há outros motivos tão influentes quanto geração de emprego e renda, que, também, podem ser justificativas importantes para o repasse de recursos públicos para seus grupos. Contudo, sabem também que esse é o discurso mais convincente, ou o que mais agrada, quando tratam com políticos e agentes de órgãos de políticas culturais.

A noção de que repassar recursos financeiros a grupos folclóricos é importante por que gera emprego e renda, pode ser compreendida pelo que Marx chama de *a estreiteza mental burguesa*, onde somente a forma capitalista de produção é absoluta, assim, o trabalho é produtivo quando redundando em resultado, dito de outra forma, em valor de uso qualquer que gere mais-valia.

Sobre o utilitarismo economicista, Marcel Mauss, ao nos dizer que a *economia de troca-dádiva* está longe de se inserir nos quadros do que chama de *economia supostamente natural, utilitarista*, aponta para o fato de que nem tudo é classificado exclusivamente em termos de compra e venda e que as coisas possuem ainda valor sentimental. Portanto, restam pessoas e classes que mantêm costumes que não aqueles de uma economia utilitarista, mesmo que sejam em certas épocas do ano ou em certas ocasiões.

Considerando as informações levantadas nas pesquisas de campo feitas junto aos grupos folclóricos de Manaus, percebe-se que nesses grupos não há apenas uma

dimensão de trabalho pautada em uma economia utilitarista. Cabe então analisar os motivos pelos quais pessoas gastam tanto tempo e dinheiro na confecção de indumentárias ou fazem alegorias caras para uso efêmero? Ou, porque se trabalha tanto para fazer algo que consideram “brincadeira”? Nesse sentido, outras dimensões de trabalho se apresentam.

4.2 A dimensão jurídica

Como organização social, os grupos folclóricos de Manaus são dotados de códigos que pautam as relações entre as pessoas que deles participam. Códigos que regulam a relação hierárquica entre “dono da brincadeira” e demais membros e a obediência de brincantes à pessoa que conduz os ensaios não estão escritos em regulamentos. Entretanto, os grupos atendem também códigos escritos nos regulamentos e estatutos de suas associações, relacionam-se formalmente com convênios e contratos regidos por legislação federal e que estão sujeitos inclusive a processos no Tribunal de Contas do Estado.

Tomando Mauss (2003) como referência, abordaremos o trabalho nos grupos folclóricos de Manaus em sua dimensão jurídica. Conforme Mauss, “*São jurídicos, de direito privado e público, de moralidade organizada e difusa, estritamente obrigatórios ou simplesmente aprovados e reprovados, políticos e domésticos simultaneamente, interessando tanto as classes sociais quanto os clãs e as famílias*” (Mauss, 2003, p. 309 e 310).

Percebe-se nos grupos folclóricos de Manaus a coexistência de dois códigos jurídicos, ou seja, os códigos *estritamente obrigatórios* e os que são *aprovados ou reprovados* de acordo com os interesses do grupo. Dessa forma, é possível que um

dirigente possa em um momento estar assinando convênios com órgãos da administração pública para recebimento de recursos financeiros e/ou contratos com prestadores de serviço para a confecção de indumentárias e assim submetendo o grupo e a si mesmo às obrigações escritas nos contratos e previstas em lei e, em outro momento, está decidindo sobre a permanência dos ensaios do grupo em determinada área ou sua transferência para outro lugar, cuja decisão não se baliza por códigos jurídicos escritos, mas por aprovação ou não do grupo.

A coexistência de duas formas de códigos jurídicos, descritas acima, apresentam formas de contratos diferentes. Que podem ser entendidas na formulação de Max Weber (1982) em *A sociologia da autoridade carismática*, onde estabelece distinção entre as estruturas burocráticas ou patriarcais, caracterizadas como instituições de rotina diária, e o carisma, que atende as necessidades que vão além da rotina diária. Sobre as estruturas burocráticas e patriarcais, o autor nos ensina que,

São antagônicas sob muitos aspectos e, não obstante, têm em comum uma peculiar muito importante: permanência. Sob este aspecto, são ambas instituições de rotina diária. O poder patriarcal, especialmente, tem raízes no atendimento das necessidades freqüentes e normais da vida cotidiana. A autoridade patriarcal tem, assim, a sua origem na economia, ou seja, nos ramos da economia que podem ser satisfeitos por meio de uma rotina normal. E, sob, esse aspecto, a estrutura burocrática é apenas a contra-imagem do patriarcalismo, transposta para a racionalidade. Como estrutura permanente com um sistema de regras racionais, a burocracia é modelada de forma a entender as necessidades previstas e repetidas por meio de uma rotina normal (WEBER, 1982, p. 283)

Dessa forma temos que, os convênios e contratos assinados por dirigentes de grupos folclóricos, assinaladas como códigos jurídicos *estritamente obrigatórios*, caracterizam-se como a racionalização burocrática das relações entre grupos e órgãos

públicos, cujo rigor pede prestações de contas com notas fiscais de mercadorias e de serviços que se alinhem ao objeto do convênio que é a produção da apresentação do grupo folclórico no Festival. Assinaturas de convênios, contratos e prestações formais de contas caracterizam também uma das faces do dirigente de grupo (dirigente-representante, que pode ou não ser o “dono da brincadeira”), dito de outra forma, um dos papéis sociais assumidos por este agente, que é de *autoridade burocrática*.

Concomitantemente, o mesmo dirigente, sendo ele o “dono” ou não da brincadeira, pode colocar em ação no âmbito do grupo uma decisão que pode ser aprovada ou reprovada pelo grupo, como no exemplo, mudar o local de ensaios, colocando sua autoridade à prova. Sob a condição de ser aprovada ou reprovada, a decisão do dirigente externa a outra face, ou papel social desse agente, o de *autoridade carismática*, que no entendimento de Weber,

Desconhece uma forma ou um processo ordenado de nomeação ou demissão. Ignora qualquer “carreira”, “progresso”, “salário” regulares, ou o treinamento especializado e regulamentar do portador do carisma ou de seus auxiliares. Não conhece qualquer agencia de controle ou recurso, bailios locais ou jurisdição funcionais exclusivas; nem abarca as instituições permanentes como nossos “departamentos” burocráticos, independentes das pessoas e do carisma exclusivamente pessoal”... “O carisma só conhece a determinação interna e a contenção interna. O seu portador toma a tarefa que lhe é adequada e exige obediência e um séqüito em virtude de sua missão. Seu êxito é determinado pela capacidade de consegui-los. Sua pretensão carismática entra em colapso quando sua missão não é reconhecida por aqueles que, na sua opinião, deveriam segui-lo. Se o aceitam, ele é o senhor deles – enquanto souber como manter essa aceitação, “provando-se”. Mas não obtém seu “direito” por vontade dos seguidores, como numa eleição, mas acontece o inverso: é o *dever* daqueles a quem dirige sua missão reconhece-lo como líder carismaticamente qualificado”... “O carisma pode ser, e decerto regularmente é, qualitativamente particularizado. Trata-se mais de uma questão interna do que externa, e resulta na barreira qualitativa da missão e poder do portador do carisma. Em sentido e conteúdo, a missão pode estar dirigida a um grupo de homens que são delimitados localmente, etnicamente, socialmente, politicamente,

ocupacionalmente ou de alguma outra forma. Se a missão dirige-se assim a um grupo limitado de homens, como é comum, encontra seus limites dentro desse grupo” ... “Em sua subestrutura econômica, como em tudo o mais, o domínio do carisma é o oposto mesmo do domínio burocrático. Se este depende de uma renda regular, e daí, pelo menos *a potiori*, de uma economia monetária e tributos em dinheiro, o carisma vive neste mundo, embora não seja deste mundo. Isso deve ser compreendido. Frequentemente, o carisma, deliberadamente, abstém-se da posse de dinheiro e de renda pecuniária *per se*, como São Francisco e muitos semelhantes a ele, mas tal não é, decerto, a regra” (WEBER, 1982, p.284, 285)

Assim, decisão de mudar o local de ensaios trata-se de uma determinação interna e de contenção interna, é o exercício do poder da autoridade carismática que tem delimitação localmente definida, ou seja, ao próprio grupo. Dessa forma, o “dono de brincadeira” exerce autoridade carismática em seu grupo, mesmo sendo reconhecida sua importância no universo dos grupos folclóricos de Manaus, quando reconhecido como folclorista, sua autoridade não abarca outros grupos.

Ao observarmos os códigos da dimensão jurídica do trabalho na produção e organização de grupos folclóricos de Manaus, pode-se admitir que a própria criação de associações de grupos folclóricos, com todas as regulamentações formais necessárias, analisada na perspectiva dos movimentos sociais reivindicatórios urbanos da década de setenta do século passado, também pode ser vista pela perspectiva da adequação das relações de grupos folclóricos por meio de seus “donos” (autoridade carismática) com órgãos públicos de políticas culturais à racionalização burocrática do estado, impondo relações com os diversos grupos folclóricos apenas por meio de uma associação constituída, além de todos os documentos exigidos pelo estado para seu funcionamento, de um significativo número de grupos folclóricos.

4.3 A Dimensão Econômica

Visões utilitaristas ou atreladas à economia de mercado geram perguntas a respeito dos grupos folclóricos de Manaus como: *Se for campeão o grupo ganha um valor em dinheiro como prêmio? Ou, Ganham dinheiro quando vendem indumentárias e apresentações?* Tais perguntas ignoram outras formas de organização de grupos sociais que se ordenam por lógicas que não se enquadram totalmente na racionalidade capitalista. Há nessas visões míopes preconceitos implícitos sobre o trabalho de agentes sociais de grupos folclóricos, pois não se enquadrando na lógica utilitarista, facilmente são caracterizados como vagabundos. A visão míope do pensamento ordinário sobre trabalho é pouca capaz para compreender o caráter extraordinário do trabalho nos grupos folclóricos de Manaus.

Então, como entender que em muitos casos, pessoas de baixa renda possam sair nas festas juninas em seus grupos vestidas com indumentárias cujo valor daria para fazer reparos na estrutura de suas residências, ou comprar roupas e calçados novos para seu uso cotidiano. Para tanto, faz-se necessário compreender o trabalho cuja dimensão está relacionada ao código econômico, que segundo Mauss (2003) corresponde “*as idéias do valor, do útil, do ganho, do luxo, da riqueza, da aquisição, da acumulação e, de outro lado, a do consumo, mesmo a de dispêndio puro, puramente suntuário, estão presentes em toda parte, embora sejam entendidas diferentemente de como as entendemos hoje*” (MAUSS, 2003, p. 310). Nesse sentido, a idéia de *dispêndio puro, puramente suntuário* nos possibilita algumas considerações.

Como já foi dito, após o carnaval os grupos folclóricos de Manaus começam suas preparações para as apresentação no Festival Folclórico do Amazonas e nas muitas

festas do ciclo junino em Manaus. Visões utilitaristas ou atreladas à economia de mercado não alcançam a dimensão econômica do dispêndio ou puramente suntuária, própria desses grupos.

Se a Quadrilha Juventude na Roça, a Dança Nordestina Cangaceiros Independentes e o Boi Brilhante preparassem suas indumentárias apenas para serem julgadas pelos jurados no Festival Folclórico do Amazonas, na arena do CCPA, considerando a distância da posição dos jurados em relação ao grupo, esses não se preocupariam em elaborar bordados, flores e rendas em minúsculos detalhes que só podem ser observados por quem os vê de muito perto, preferencialmente sem movimentos. Contudo, a suntuosidade inclusive nesses detalhes se dá pelo fato de que os próprios agentes sociais dos grupos, para além de quererem ganhar o Festival, gostam de *fazer melhor e mais bonito a cada ano*.

Braga (2003) ao analisar o aprimoramento das indumentárias e alegorias nos bois de Parintins, considera que, “*Nesta nova dimensão da festa é que se consolida a idéia de potlach ou prestação total, referente à ampliação de escala e ao luxo assumido nas apresentações dos bumbás*” (BRAGA, 2003, p. 418).

Nos grupos folclóricos de Manaus, *fazer melhor e mais bonito a cada ano*, pode ser traduzido como tornar mais luxuosa as apresentações que serão consumidas no ciclo das festas juninas de Manaus, o que estabelece uma dimensão econômica consolidada na idéia de *prestação total* ou *potlach*, que segundo Mauss (2003), significa *nutrir, consumir*, também observada por Braga (2003) nos bois de Parintins.

A noção dos grupos folclóricos de Manaus de *fazer melhor e mais bonito a cada ano*, como vimos é uma dimensão econômica *suntuária*, consolidada na idéia de *prestação total* ou *patlach*. Mas, para que essa dimensão econômica *suntuária* se materialize é necessário que o grupo ponha em ação as práticas antigas de capitação de

recursos já abordadas no tópico 1 do capítulo 2, tais como: escolher um padrinho para a brincadeira; passar o livro de ouro; bingos e rifas; passeios a balneários. Além dos recursos de convênios assinados entre associações e órgãos públicos de cultura que destinam recursos para os grupos. Portanto os agentes sociais de grupos folclóricos precisam se mobilizar para arrecadar os recursos para o dispêndio com suntuosas apresentações de seus grupos.

A necessidade de apresentações cada vez mais luxuosas e que ocupem o espaço da arena do CCPA é pauta comum nas reuniões das associações de grupos folclóricos. Por um lado, tem-se a concepção de que a redução no número de grupos no Festival irá aumentar a qualidade das apresentações, ou seja, poucos grupos, mas com recursos mais elevados para a produção de espetáculos convidativos para um público maior e inclusive que fosse adequado à transmissão por canal televisão. Por outro lado, o anseio das dezenas de grupos por permanecer no Festival, entre os quais muitos desses são os chamados grupos tradicionais, e a solicitação constante de novos grupos junto às associações para se inserirem no Festival. Esse é um dilema enfrentado por grupos folclóricos e órgãos públicos de políticas culturais.

Em meio a essa discussão, grupos como o Boi Brilhante fazem investimentos em matéria-prima como ferro que em certa medida pode ser consideradas como material permanente do grupo no sentido de que o reaproveitamento das estruturas metálicas e módulos em ferro para a elaboração de alegorias e também indumentárias para o ano vindouro significa economia de recursos. O material utilizado nas estruturas metálicas responde por uma significativa fatia de recursos de grupos de boi-bumbá como o Brilhante onde há o julgamento do quesito alegoria. Por isso, o reaproveitamento implica em uma estratégia importante para que as alegorias dos

próximos anos sejam ampliadas ou que tenham acabamento mais bem elaborados ou que o grupo aplique recursos na melhoria de outros itens.

Toda a suntuosidade das apresentações dos grupos folclóricos de Manaus que envolve os trabalhos de captação de recursos, de produção de alegorias, os saberes e fazeres de bordadeiras e costureiras, implicando na compra de materiais específicos com os quais se produz alegorias e indumentárias. Dessa forma, determinadas lojas preparam-se para atender essa demanda específica e ajudam os grupos e associações na reivindicação da liberação de recursos financeiros em tempo hábil para a produção, assim como na ampliação dos valores que estado e prefeitura destinam para esses grupos.

4.4 A Dimensão Religiosa

A dimensão de trabalho relacionada à religião tem muitos significados e diversas manifestações para os grupos folclóricos e seus indivíduos. De forma ampla, as festas juninas são em honra a santos da Igreja católica, contudo, especificidades se apresentam quando aprofundamos nossa observação. Para Mauss, são religiosos “*de religião estrita, de magia, de animismo, de mentalidade religiosa difusa*” (MASS, 2003, p. 310).

O trabalho cuja dimensão pode ser entendida pela *mentalidade religiosa difusa* apresenta vários aspectos a serem cotejados. Primeiro, o fato de que festejar Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal, constitui o motivo do ciclo das festas juninas em Manaus. Segundo, a importância das comunidades católicas no ciclo junino. Terceiro, a relação entre religiões de matrizes africanas com grupos folclóricos de Manaus. Em comum, implícito é a noção de “missão” e “promessa”.

Leandro Tocantins (2000) ao analisar os costumes juninos na Amazônia, considera que os mesmos “*mergulham raízes nas usanças pagãs e no proselitismo religioso dos séculos iniciais da Cristandade*”. A respeito das fogueiras, o autor fala sobre as piras ardentes nas festas eneanas orientais onde queimavam a efígie do Sol. Sobre a festa de São João Batista, Tocantins, valendo-se das referências de Teófilo Braga, cita que “*A festa de São João Batista em todos os povos europeus está ligada a um fenômeno astronômico, o solstício de verão, em 24 de junho*”. Com essa leitura, podemos perceber que as festas de Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal, ou os costumes juninos, se ligam a práticas dos séculos iniciais do cristianismo, possuindo um caráter acentuadamente solar, o solstício do verão.

Como já foi dito, as comunidades católicas são importantes no ciclo das festas juninas de Manaus, seja na organização de arraiais por onde se apresentam os grupos folclóricos ou como núcleo social que organiza grupos folclóricos, como no caso da Dança Nordestina Cabras de Lampião que parte de um grupo de jovens da Igreja de Santa Rita, no Bairro da Cachoeirinha, ou da Quadrilha JAC na Roça, da comunidade católica do Bairro do Coroado. Mas, quando em depoimentos de agentes sociais de grupos folclóricos justificam sua vivência e dedicação aos mesmos, temos com maior clareza e proximidade o trabalho enquanto dimensão religiosa, expressa na noção de “missão”. “Meus pais queriam que eu fosse médico ou advogado, mas eu me tornei folclorista, e agradeço a Deus por essa missão”, esse é um depoimento já citado que mostra o trabalho nos grupos folclóricos de Manaus não podem ser entendidos se não em suas múltiplas dimensões.

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 “promessa” e sua continuidade é entendida como “missão”.

Além dos bois, alguns Cordões de Pássaros da segunda metade do século passado tinham como base grupos sociais de religiões de matrizes africanas, como exemplo: Pássaro Bem-Ti-Vi, organizado pelas pessoas do terreiro de Mãe Joana Galante e o Pássaro Papagaio, organizado pelas pessoas do terreiro de Mãe Joana Papagaio.

Ferretti (2007) em estudo sobre as festas religiosas populares em terreiros de culto afro no Maranhão, nos ensina que,

Nas religiões afros brasileira e em outras religiões se constata que, muitas vezes, a distinção entre sagrado e profano, que constitui a base da definição de religião para Durkheim, é imprecisa, pois, na prática, o sagrado e o profano encontram-se intimamente relacionados (FERRETTI, 2007, p. 77)

Nos grupos folclóricos de Manaus, o trabalho cuja dimensão é religiosa pode ser observado no decorrer dessa pesquisa em muitas circunstâncias, mostrando que no ciclo das festas juninas dessa cidade a devoção sagrada aos santos católicos e às divindades das religiões de matrizes africanas não se dissocia das formas profanas de devoção que se apresentam nas festas juninas. Portanto, “obrigação”, “promessa” e “missão” constituem fundamentos da mentalidade religiosa difusa, instituindo uma das dimensões do trabalho nos grupos folclóricos de Manaus.

4.5 A dimensão estética

Para Mauss (2003) as instituições *totais* possuem um importante aspecto estético, que são:

As danças que se sucedem, os cantos e os desfiles de todo tipo, as representações dramáticas que se oferecem de acampamento a acampamento e de associado a associado, os objetos mais diversos que se fabricam, usam, enfeitam, pulem, recolhem e transmitem com amor, tudo que se recebe com alegria e se apresenta com sucesso, os próprios festins de que todos participam, tudo, alimentos, objetos e serviços, mesmo o “respeito”, como dizem os Tlingit, tudo é causa de emoção estética e não apenas de emoções da ordem da moral ou do interesse (MAUSS, 2003, p. 310).

O aspecto estético das instituições *totais* propostos por Mauss abarca muito dos significados dos grupos folclóricos de Manaus. Esses grupos folclóricos podem ser caracterizados como danças que se apresentam com músicas e encenam representações dramáticas, seus objetos são indumentárias e alegorias que fabricam e usam com amor e alegria, as festas juninas são os lugares onde se apresentam e são, como nos ensino Mouss, causa de emoção estética e não apenas de ordem moral ou de interesse.

O código estético situa uma dimensão de trabalho que pode ser entendido como a própria materialização do grupo folclórico, pois eles se caracterizam materialmente pelas danças, cantos, representações dramáticas. O que implica em desenvolvimento de coreografias e ensaios, composição de músicas, ensaios para as representações dramáticas e produção de indumentárias e alegorias. Visto dessa forma, os grupos folclóricos de Manaus não se materializam sem seus dançarinos, artistas plásticos, cenógrafos e músicos, todos, produtores de emoção estética.

No entanto, a distinção posta por um informante em um dos barracões do Boi Brilhante em 2007 situou artistas como aqueles que estudaram artes e são os que concebem toda a produção, e os não artistas cuja função foi classificada como cenotécnica. No entanto, outras pessoas que trabalhavam na produção das indumentárias e alegorias do Brilhante, mesmo sem formação acadêmica se definiram como artistas do boi. Essa distinção se transfere para as formas contratuais, visto que as

empresas responsáveis pela produção artística do Brilhante em 2007 foram contratadas formalmente, e trabalharam em um barracão específico, os demais trabalharam em outro barracão e as relações contratuais são informais, se dão pelas relações pessoais que essas pessoas junto ao “dono da brincadeira”.

Subsídios importantes para discutir essa distinção encontramos em Michel de Certeau (1994), quando cita o artigo *Arte* de Diderot:

Estamos diante de “arte”, escreve ele, “se o objeto é executado”; diante de uma “ciência”, “se o objeto é contemplado”. Distinção mais baconiana do que cartesiana, entre execução e especulação. Ela se repete no interior da própria “arte”, dependendo de ser representada ou praticada: “todo arte tem sua especulação e sua prática: sua especulação, que nada mais é que seu conhecimento inoperante das regras da arte; sua prática, que outra coisa não é senão o uso habitual e não reflexivo das mesmas regras”. A arte é portanto um saber que opera fora do discurso esclarecido e que lhe falta. Mais ainda, esse saber-fazer precede, por sua complexidade, a ciência esclarecida” (CERTEAU. 1994, p. 137).

A noção de *saber-fazer* parece ser mais acerta quando analisamos as múltiplas artes que são executadas por diversos artistas em decorrência da apresentação de um grupo folclórico em Manaus. Pois, na fala de uma pessoa envolvida na produção de indumentárias da Dança Nordestina Justiceiros do Sertão, quando diz que “*ninguém ensinou, nos mesmos aprendemos fazer... foi fazendo que nós aprendemos*”, evidencia-se essa noção.

Contudo, há pessoas que se consideram artistas profissionais e cobram remuneração pelo que fazem e há aqueles que se consideram artista, ou artista popular, que fazem com ou sem remuneração, executam arte pelo apego a sua *brincadeira*. Ambos situam-se na dimensão do trabalho que constrói a *emoção estética* dos grupos folclóricos de Manaus.

4.6 A dimensão morfológica

O trabalho em sua dimensão morfológica, situa-se na convivência e encontro entre pessoas, caracterizando-se como uma forma de reunião social. Conforme Mauss (2003),

Esses fenômenos são claramente morfológicos. Tudo neles se passa durante assembléias, feiras, mercados ou pelo menos festas que funcionam como tais. Todas supõem congregações cuja permanência pode ultrapassar uma estação de concentração social, como os potlatch de inverno dos kwakiutl, ou semanas, como as expedições marítimas melanésias. Por outro lado, é preciso haver caminhos, trilhas pelo menos, mares ou lagos por onde se possa viajar em paz. É preciso alianças tribais e intertribais ou internacionais, o commercium e o connubium” (Mauss, 2003, p. 310).

As múltiplas dimensões do trabalho já observadas e analisadas só são possíveis se realizadas em lugares que permitam sociabilidade entre os agentes sociais envolvidos. Nesse sentido, a casa do “dono da brincadeira” enquanto local de trabalho situa-se como um lugar fundamental à morfologia dos grupos folclóricos. No que observamos, na casa o trabalho possui um caráter muito mais de encontro entre pessoas que tem afinidades e um compromisso com o grupo folclórico que não é construído pela remuneração do trabalho que ali executam. Não significa dizer que não possam existir pessoas remuneradas trabalhando na produção do grupo no âmbito da casa do “dono da brincadeira” ou de outro membro do grupo, mas que a remuneração não é o fator primordial da permanência e sim o conviver entre pessoas que se gostam.

Em oposição a casa, o barracão é lugar de produção onde se dá o trabalho remunerado, seria a oficina de trabalho especializado e remunerado. Contudo, o que foi

observado em 2007 no Brilhante mostra que em um dos seus barracões se reproduziu o ambiente da casa, onde mesmo havendo trabalho remunerado, ali era o espaço de encontro do grupo tal qual a casa.

Esses espaços de trabalho de dimensão morfológica são lugares de aprendizagem das práticas de organizar e produzir os grupos folclóricos, onde a congregação reforça amizade e relações de parentescos. Neles, o grupo se reproduz socialmente, por isso é comum brincarem tataravô, avô, bisneto, neto e filho de uma mesma família em um mesmo grupo folclórico, reunidos a outros de diversas famílias, pois, neles, trabalha tem também essa dimensão morfológica.

Conclusão

No primeiro capítulo, intitulado *Manaus e o Ciclo das Festas Juninas*, tem o início de uma *descrição densa* sobre as o *ciclo das festas juninas em Manaus* e uma caracterização das manifestações folclóricas que se realizam no decorrer desse ciclo, no entendimento de Gertz (1978), etnografia é uma descrição densa que constitui um texto de segunda ordem obtido pelo pesquisador com base na descrição das condutas sociais dos sujeitos ao significado que os próprios sujeitos inscrevem nessas ações.

A etnografia do ciclo das festas juninas em Manaus inicia com informações gerais sobre Manaus, a capital do Amazonas, situa as festas juninas no calendário de festas populares de Manaus. Em seguida, situa-se as festas do ciclo junino e seu caráter de devoção popular aos chamados santos juninos, buscando mencionar textos de autores do século passado que trataram sobre o assunto, articulando essas informações às informações obtidas nas observações de campo no decorrer da pesquisa, em 2006 e 2007. Nesse sentido, são feitas observações sobre muitos elementos constitutivos dessas festas descritos por autores consultados com as observações que fiz. Assim, tem-se uma caracterização sobre o ciclo das festas juninas de Manaus e as diversas manifestações folclóricas que nela atuam, como os grupos folclóricos de Manaus onde as múltiplas dimensões do trabalho inseridas na organização e produção dos mesmos começam a ser abordada. Percebemos que essas festas fazem parte da cidade e que grupos folclóricos ocupam as ruas da cidade nesse período das festas juninas há muito tempo, como o *boi* descreveu Ave-Lellament em 1859, ou o *pássaro* da década de 1930 descrito por Andrade em 1978.

No segundo capítulo, *Pelas Ruas da Cidade*, há uma continuação da *descrição densa*, entretanto, com foco maior nos processos de sociabilidade dos grupos folclóricos de Manaus, no sentido de perceber as formas pelas quais esses grupos sociais se organizam (PRADO, 2007) e seu caráter comunitário (TÖNNIES, 1947) mostrando seus espaços de sociabilidade como: *a casa dos “donos de grupo”, a rua, o bairro* (DAMATTA, 1984; MAGNANI, 1998; SILVA, 2001) e os outros lugares da cidade por onde transitam, como: *arraiais, festivais folclóricos de bairros* e o *Festival Folclórico do Amazonas* (SOUZA, 2008; OLIVEIRA, 2003, ASSUNÇÃO, 2008; ANDRADE, 1978). Para tanto, buscou-se articular os processos de sociabilidade observados com referências teóricas que auxiliassem na compreensão de processos de socioculturais em meio urbano nos autores supramencionados, assim como compreender demais processos como formação de organizações da sociedade civil e sua atuação política (FANI, 1994; BOURDIEU, 1990) e como suas reivindicações são processadas modificando aspectos de equipamentos urbanos da cidade (LEFEBVERE, 1991).

Observou-se, em *Pelas Rua da Cidade*, que os grupos folclóricos ressignificam espaços da cidade, como ruas, praças, campos de futebol, estacionamentos e conseguem modificar equipamentos urbanos supostamente projetados e construídos para apropriação da cultura popular mas que os principais interessados não fizeram parte de sua concepção, a não ser por meio de protestos como não usar o sambódromo e *abraçar a Bola da SUFRAMA*. Foi visto também como se processa a captação de recursos para a produção dos grupos folclóricos, seja pelas *práticas antigas* ou por convênios com órgãos públicos, os quais se destinam ao trabalho de produzir indumentárias e alegorias, ou como dizem: *botar a brincadeira na rua*.

No terceiro capítulo, *Festa dá Trabalho*, buscou-se mostrar como o ciclo das festas juninas na cidade de Manaus, para além das festas e da devoção aos santos, pode ser caracterizado como *tempo de trabalho*. Para tanto, optou-se, diante de um universo de mais de 160 grupos folclóricos, em proceder a observações em apenas três grupos foram: a Dança Nordestina Justiceiros do Sertão, a Quadrilha Juventude na Roça e o Boi-bumbá Brilhante. Essa escolha se deu pelo fato de serem esses grupos pertencentes a manifestações folclóricas distintas, portanto produzem indumentárias dessemelhantes e, suas formas de organização social e produção de suas apresentações encontram-se nuances que também os diferenciam, mas há na estrutura de suas organizações aspectos semelhantes como a pessoa do “dono da brincadeira” e a casa como espaço de sociabilidade do grupo e de trabalho não remunerado, o que parece ser comum a demais grupos folclóricos dessa cidade. Bem como, focalizamos os processos de trabalho a partir de quatro categorias de sujeitos no âmbito dos grupos, que são: dirigentes, artistas, brincantes e folcloristas.

Observou-se nos locais de produção de indumentárias e alegorias de *boi-bumbá*, *quadrilha* e *dança nordestina*, que nesses grupos que o trabalho tem caráter de congregação ou reunião social, pois é realizado em horários fora do tempo dedicado às atividades formais dos “brincantes”, que trabalham na produção de suas indumentárias sem que haja contrato formal ou folha de pagamento. Há grupos em que os “brincantes” devem pagar o valor do trabalho da costura das indumentárias, nesses, observamos que os costureiros e costureiras são pessoas vinculadas ao próprio grupo. Nos grupos onde a produção estabelece contratos formais para a remuneração do trabalho, estes coexistem com os acertos estabelecidos por vínculos de pertencimento. Há casos em que agentes sociais atribuem suas permanências em atividades dos seus grupos por devoção a algum santo e classificam como “missão” os trabalho que desenvolvem.

No grupo Justiceiros do Sertão, o trabalho se dá na confecção de indumentárias e se dividi em corte, costura e bordados. Neste grupo o trabalho é realizado, em grande medida, a partir das 23:00h, momento em que “brincantes” que trabalham na produção da indumentária chegam das escolas. Não há contrato formal ou folha de pagamento, aqueles que estão em dificuldades financeiras ou com problemas de saúde recebem “ajuda” do grupo.

Na Quadrilha Juventude na Roça “é preciso pagar a costureira”. Os recursos do Governo estadual, prefeitura, bingos e outras arrecadações se destinam à compra de matéria-prima para as indumentárias, despesas com sonorização e cachê dos músicos. Os brincantes devem pagar o valor do trabalho de costura. Observamos que os costureiros e costureiras são pessoas vinculadas ao bairro e pertencentes ao grupo. Desta forma, pode-se dizer que a produção da apresentação do grupo é, também, um arranjo solidário que gera renda às pessoas do próprio grupo.

No Boi Brilhante foi observado que havia uma divisão entre dois barracões. No barracão I, trabalhavam os profissionais contratados para conceber a estrutura da apresentação e construir as alegorias e adereços. Neste as relações de trabalho se deram através de contratos formais e serviços terceirizados, cronograma de execução e folha de pagamento. No barracão II, trabalhavam as pessoas ligadas ao boi há muito tempo, não havia um contrato formal e sim acertos estabelecidos por vínculos de proximidade ou pertencimento.

Dentro desses processos de organização e produção em grupos folclóricos de Manaus, no capítulo três mostramos também a importâncias dos dirigentes, artistas, brincantes e folcloristas, analisando como a posição de um indivíduo dentro da estrutura do grupo (BOURDIEU, 2005) pode mudar ou mesmo, um único indivíduo

assumir várias posições, assim, ser ao mesmo tempo dirigente, artista, brincante e ainda ser definido ou se autodefinir como folclorista.

Para entender que trabalho situado no capítulo três não se apresenta apenas como trabalho produtivo conforme acepção da *mentalidade burguesa* (MARX, Apud, ANTUNES, 2004) ou da *economia supostamente natural, do utilitarismo* (MAUSS, 2003), no quarto capítulo cujo título é *As múltiplas Dimensões do Trabalho em Grupos Folclóricos da Cidade de Manaus*, com base na formulação teórica do *fato social total* apresentada por Mauss (2003) em seu Ensaio Sobre a Dádiva, buscamos analisar os muitos significados do trabalho nos referidos grupos folclóricos.

Assim, vimos como a *dimensão oficial* que busca justificar o investimento de recursos públicos aos grupos folclóricos de Manaus que se apresentam no Festival Folclórico do Amazonas pelo viés da *geração de emprego e renda* e do *desenvolvimento local* não é suficiente para dar conta dos muitos significados imbricados nas ações dos sujeitos que tomam parte na organização e produção dos grupos folclóricos. Como dizemos, esta dimensão, classificada nesta dissertação como *oficial*, é uma dimensão que se integra às demais dimensões do trabalho que materializa as apresentações dos grupos folclóricos no ciclo das festas juninas em Manaus.

Por outro lado, o trabalho nesses grupos apresenta uma *dimensão jurídica* que se expressa em contratos formalmente escritos e devidamente registrados em cartório para resguarda para resguardas garantias legais para ambas as partes, mas também apresenta contratos que se estabelecem por relações pessoais entre membros dos grupos, ou seja, a *autoridade carismática* (WEBER, 1982) do “dono da brincadeira” é suficiente para se ter garantias para as partes envolvidas no contrato.

Na *dimensão econômica* foi observado que o trabalho que se realiza nesses grupos não obedece a uma racionalidade utilitarista de mercado, ou seja, o trabalho de

captação de recursos não é voltado exclusivamente para ampliação dos bens materiais do grupo. Fundamentalmente o trabalho tem uma dimensão econômica da *suntuosa*, o objeto principal do trabalho é fazer belas apresentações no Festival e demais festas do ciclo junino. Como dizem: *fazer melhor e mais bonito a cada ano*.

Contudo, a noção de acumular ou guardar o material usado em ano para ser reaproveitado no ano seguinte, visto na questão do ferro no Brilhante, mas percebido nos outros grupos, estabelece uma nova dimensão suntuosa posto que à medida que um grupo consegue reaproveitar material, faz economia de recursos que serão investidos em outras necessidades de suas apresentações. Mesmo assim, permanece o *dispêndio puro, puramente suntuoso* uma vez que o que fazem é para ser consumido nas apresentações, trata-se de meses de trabalho para o consumo efêmero. Contudo, esse consumo efêmero dos grupos aciona um seguimento lojista (os que fornecem matéria-prima para as indumentárias e alegorias) na cidade que vê nessas atividades parte significativa de seus faturamentos anuais, bem como remunera pessoas que dominam técnicas específicas de produção artística.

Outra forma de se entender o trabalho nos grupos folclóricos de Manaus foi visto por meio das considerações a respeito da *mentalidade religiosa difusa* no tópico que aborda a *dimensão religiosa*. Nele, podemos notar três aspectos dessa dimensão como fator a motivar o trabalho: primeiro, festejar Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Segundo, a importância das comunidades católicas no ciclo junino. Terceiro, a relação entre religiões de matrizes africanas com grupos folclóricos de Manaus. Em comum nesses três aspectos, temos as noções de “missão”, “promessa” e “obrigação”.

Também foi analisada a origem desses costumes juninos na Amazônia (TOCANTINS, 2000) na perspectiva de que estas se ligam a práticas dos séculos

iniciais do cristianismo, possuindo um caráter acentuadamente solar, o solstício do verão na Europa, que coincide com o início do verão na Amazônia.

Na *dimensão estética* vimos como o código estético das instituições *totais* propostos por Mauss (2003) abarca muito dos significados dos grupos folclóricos de Manaus, pois esses podem ser caracterizados como danças que se apresentam com músicas e encenam representações dramáticas, seus objetos são indumentárias e alegorias que fabricam e usam com amor e alegria, sendo que as festas juninas são os lugares onde se apresentam e são, como nos ensina Mauss (2003), causa de emoção estética e não apenas de ordem moral ou de interesse.

Portanto, como vimos, essa *dimensão* é a própria materialização de um grupo folclórico, que só é possível pelo *saber-fazer* (CERTEAU, 1994) dos muitos artistas que atuam neles. Observamos também que há pessoas que se consideram artistas profissionais e cobram remuneração pelo que fazem e há aqueles que se consideram artista, ou artista popular, que fazem com ou sem remuneração, executam arte pelo apego a sua *brincadeira*. Contudo, ambos situam-se na dimensão do trabalho que constrói a *emoção estética* dos grupos folclóricos de Manaus.

A *dimensão morfológica* nos permitiu entender que em lugares como a *casa* e o *barracão*, onde se produzem indumentárias e alegorias, são, sobretudo, espaços de convivência social do grupo. Residindo no código *morfológico* um fator significativo que faz com que pessoas trabalhem nos seus grupos folclóricos pelo fato de gostarem de estar naquele convívio com pessoas as quais possuem afinidades. Vimos que a oposição entre a *casa*, o *barracão*, se dá pelo trabalho não remunerado e trabalho remunerado, respectivamente. Com base no que abordamos, o trabalho cuja dimensão é morfológica gera aprendizagem das práticas de organizar e produzir os grupos folclóricos, onde a

congregação reforça amizade e relações de parentescos, sendo importante na própria reprodução social do grupo.

Vimos, portanto que o trabalho nos grupos folclóricos de Manaus, especificamente na Dança Nordestina justiceiros do Sertão, na Quadrilha Juventude na Roça e no Boi Brilhante, se apresenta em múltiplas dimensões. Nesse sentido, essas organizações sociais, ou *organizações sofisticadas* (PRADO 2007), podem ser consideradas como *potlach* ou *sistemas prestações totais*, posto que o trabalho que se realiza nesses grupos apresenta ao mesmo tempo os fenômenos jurídicos, econômicos, religiosos, estéticos e morfológicos, que segundo a teoria Marcel Mauss, caracterizam o *fato social total*.

No entanto, esse trabalho que é realizado no âmbito dos grupos folclóricos Manaus, diante das autoridades dos órgãos públicos de políticas culturais é percebido na perspectiva da *geração de emprego e renda* ou do *desenvolvimento local*, incorporados na chamada *cadeia produtiva da cultura*. Nessa visão, os grupos precisam se preparar para dialogar com outros mediadores da cultura, ou seja, empresas de promoção de eventos, emissoras de televisão e outros novos fornecedores e patrocinadores, cujas possibilidades existem mediante lei federal de renúncia fiscal para projetos culturais.

Nesse sentido, Nestor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas* (2006, p. 220), nos ensina que “*Não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as dominação, submissão ou rebelião*”.

Dessa forma, nas reuniões para liberação de recursos e organização do Festival e, também nos seminários de avaliação dos grupos folclóricos e do Festival, realizados por esses órgãos, observa-se a inserção de discussões sobre espetacularização das apresentações dos grupos folclóricos de Manaus e as possibilidades de “*dar mais*

qualidade ao Festival”. Nesse sentido, propostas como reduzir o numero de grupos que se apresentam no Festival e, conseqüentemente a ampliação dos recursos financeiros aos grupos que permanecerem nele, são colocadas à mesa. Em contra partida, a reivindicação pela construção de barracões nas proximidades do CCPA, em terrenos no Distrito Industrial de Manaus, são apresentadas pelas associações com o argumento de que: “*com os barracões as despesas serão reduzidas, materiais usados em um ano serão armazenados para serem reaproveitados nos anos seguintes, teremos diminuição no custo de transporte de alegorias e melhoria nas condições de trabalho*”.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. (1982) **DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL**. Volumes 1, 2 e 3. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória.

ANDRADE, Moacir. **ALGUNS ASPECTOS DA ANTROPOLOGIA CULTURAL DO AMAZONAS**, Casa Editora Madrugada, Manaus-AM, 1978.

ANTUNES, Ricardo (org.) **DIALÉTICA DO TRABALHO** – São Paulo: Expressão Popular, 2004.

ARAÚJO, André Vidal. **SOCIOLOGIA DE MANAUS: ASPECTOS DE SUA ACULTURAÇÃO**, Edições Fundação Cultural do Amazonas, Manaus, 1974.

_____. **INTRODUÇÃO À SOCIOLOGIA DA AMAZÔNIA**, 2ª ed. revista – Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas / Editora da Universidade Federal, 2003.

ASSUNÇÃO, Alvir. **O BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO E OUTROS FOMAS**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. (1980) **NO RIO AMAZONAS (1959)**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

BACHELARD, Gaston. **PSICANÁLISE DO FOGO**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **ECONOMIA DAS TROCAS SIMBÓLICAS**. Introdução, organização e seleção Sérgio Miceli. – São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg).

_____. (1990) “A DELEGAÇÃO E FETICHISMO POLÍTICO”, in **COISAS DITAS**. São Paulo, Brasiliense.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **OS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS**. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora da Universidade do Amazonas, 2002.

_____. **BOI-BUMBÁ DE MANAUS: BRINQUEDO DE SÃO JOÃO** (Filme etnográfico). Manaus, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A CULTURA NA RUA**. Campinas: Papyrus, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. **CULTURAS HÍBRIDAS**, Edusp, São Paulo, 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O TRABALHO DO ANTROPÓLOGO**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CARLOS, Ana Fani Alessandrini. **A (RE) PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO** Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CASCUDO, Luis Câmara. (1998) **DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO.**

Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São paulo.

CERTEAU, Michel de. **A INVENÇÃO DO COTIDIANO: 1. ARTES DE FAZER,**

Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DAMATTA, Roberto. **A CASA E A RUA: ESPAÇO, CIDADANIA, MULHER E**

MORTE NO BRASIL. 1984 – Edição 2000, Editora.

DARTON, Robert. **O GRANDE MASSACRE DE GATOS E OUTRAS**

HISTÓRIAS DA CULTURA FRANCESA. Graal, Rio de Janeiro, 1986.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. **FESTAS RELIGIOSAS E POPULARES EM**

TERREIROS DE CULTO AFRO. (In) BRAGA, Sérgio Ivan Gil (Org.).

CULTURA POPULAR, PATRIMÔNIO IMATERIAL E CIDADES.

Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A INTERPRETAÇÃO DAS CULTURAS.** Zahar, Rio de Janeiro,

1979.

JORNAL DO COMMÉRCIO. (2007) Caderno: Economia, p. 7.

LEFEBVRE, Henri. **O DIREITO À CIDADE.** São Paulo: Moraes, 1991.

- MAGNANI, José Guilherme, **FESTA NO PEDAÇO**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MARCONI, Mariana de Andrade. **TÉCNICAS DE PESQUISA: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados** / Mariana de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos, Editora Atlas, São Paulo, 2002.
- MAUSS, Marcel. **SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MELO, Lucynier Omena. **MANAUS ONTEM E HOJE: TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO URBANO E MEMÓRIA POPULAR**. (In.) Somalu: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas. Ano 1, n. 1 (2000). – Manaus: edua/FAPEAM, 2000.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. Decreto nº. 3.551, de agosto de 2000 – Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **ETNOGRAFIA AMAZÔNICA I: ROTEIRO DO FOLCLÓRE AMAZÔNICO** – Tomo I. Editora Sérgio Cardoso, Manaus-Am. 1965
- OLIVEIRA, José Aldemir de. **MANAUS DE 1920 -1967: A CIDADE DOCE E DURA EM EXCESSO**. Editora Valer, 2003.

ORTIZ, Renato. **CULTURA POPULAR: ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS.**

Editora Olho d'água, 1992.

PRADO, Maria Regina Santos. **TODO ANO TEM.** Museu Nacional, 1977.

SAMPAIO, Patrícia de Melo. **OS FIOS DE ARIADNE. TIPOLOGIA DE FORTUNAS E HIERARQUIAS SOCIAIS EM MANAUS: 1840-1880.**

Manaus: Editora Universidade do Amazonas, 1997.

SILVA, Armando. **IMAGINÁRIOS URBANOS** – São Paulo: Perspectivas; Bogotá, Col: Convenio Andrés Bello, 2001.

TÖNNIES, Ferdinand. **COMUNIDADE AND SOCIETY.** Trad. Charles P. Loomis (Nova York: Harper, 1963).

VILHENA, Luís Rodolfo. **PROJETO E MISSÃO: O MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO.** Fundação Getúlio Vargas, 1997.