



UFAM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA (PPGSCA)**



ALVANIR CAROLINO DA SILVA FILHO

**NÃO É CONVERSA PRA BOI DORMIR: MEMÓRIAS DE MESTRES DO
BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO (MANAUS-AM).**

MANAUS

2024

ALVANIR CAROLINO DA SILVA FILHO

**NÃO É CONVERSA PRA BOI DORMIR: MEMÓRIAS DE MESTRES DO
BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO (MANAUS-AM).**

Dissertação de mestrado apresentada aos membros da Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais na Amazônia.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro.

MANAUS

2024

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo (a) autor(a).

S586n Silva Filho, Alvanir Carolino da
Não é conversa pra boi dormir: Memórias de mestres do Boi-Bumbá Corre Campo (Manaus-AM) – Alvanir Carolino da Silva Filho. 2024
111 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Odenei de Souza Ribeiro
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Mestres. 2. Cultura Popular. 3. Boi-Bumbá. 4. Corre Campo 5. Manaus-AM. I. Ribeiro, Odenei de Souza Ribeiro. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

NÃO É CONVERSA PRA BOI DORMIR: MEMÓRIAS DE MESTRES DO BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO (MANAUS-AM). Discente, Alvanir Carolino da Silva Filho. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. ORIENTADOR: Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro.
Semestre letivo: 01/2024.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro – Presidente
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof^a. Dr^a. Socorro de Souza Batalha - Membro
Universidade Federal do Amazonas- UFAM

Prof. Dr. Gláucio Campos Gomes de Matos – Membro
Universidade Federal do Amazonas- UFAM

Prof. Dr. Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto – Membro
Universidade Federal do Amazonas- UFAM

Aos meus pais, Alvanir e
Vanilda.

Minha permanente gratidão a DEUS. Agradeço aos meus pais pelo incentivo, apoio e dedicação à minha educação, que semearam em meu ser o amor pelos estudos como instrumento de crescimento pessoal, intelectual e profissional.

Agradeço aos meus irmãos, Alvacir e Alvaro, aos meus filhos, Ariane, Juliana e Heitor, e a toda minha família que compreenderam a minha ausência em alguns momentos durante o período do mestrado. Um agradecimento em especial à minha esposa e companheira Maria Lúcia pela motivação inesgotável e pelo cuidado incondicional. Aos meus muitíssimos amigos Rosária e Luciano pela torcida.

Ao meu tio Prof. Alvadir Assunção, profundo conhecedor do folclore local, pela gigantesca contribuição nas falas e através de sua obra, que é na realidade um tratado sobre Boi-Bumbá de Manaus. Ao Prof. Dr. Alvatir Carolino da Silva, por sua gigantesca contribuição nesse estudo. À Prof^ª. Dr^ª Socorro de Souza Batalha, pelas indicações, referências e organização no início e durante o trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro agradeço imensamente pela companhia nessa imersão do folclore amazonense, pelo conteúdo compartilhado humildemente, pelas palavras de motivação nos momentos de quase desistência, pelas contestações que despertaram meu pensamento crítico e pelas muitas risadas durante as orientações que tornaram essa caminhada mais alegre. Estendo os meus agradecimentos aos meus orientadores anteriores no programa, Profa. Dra. Selda Vale da Costa e Prof. Dr. Gláucio Campos Gomes de Matos, pela imensa e inestimável contribuição de ambos nesse processo de construção do conhecimento.

Aos professores, Dr. Sérgio Ivan Gil Braga, Dr. Gláucio Campos Gomes de Matos, Dra. Gisele Giandoni Wolkoff pelas valiosas contribuições por ocasião da arguição pública no Exame de Qualificação.

Muito obrigado aos meus colegas de Programa que me incentivaram, que trilharam comigo o mesmo caminho e me presentearam com pesquisas interdisciplinares que contribuíram para meu crescimento intelectual.

Agradeço à UFAM e aos professores do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia-PPGSCA que me proporcionaram a oportunidade de realização de um sonho.



*Meu senhor ilumina o terreiro onde o meu boi vai brincar
Mãe Quintina batiza que o meu povo já vai cantar
Toca o berrante vaqueiro
Rapaz vem ver meu boi chegar
Fazendo a terra tremer
Eternizado na história esse é meu boi-bumbá
Boi de Tó, Miro, Pelica, Tucuxi e Ceará
Duda, Zeca, Clovis, Zé Preto e Beira-Mar
Boi dos “Santos”, Santo Antônio, São Francisco, Santa Bárbara –
Yansã,
Oh gigante sagrado
Amor és meu talismã, sou história sou tradição
Sou verdadeiro, sou popular, sou Corre Campo primeiro campeão do
lugar
Trago o legado dos ancestrais, dos mestres de boi-bumbá
Boi Corre Campo minha forma de brincar
Balanceia boi bonito, balanceia meu boi-bumbá, veja a morena meu boi
de fama dançar
Sou tradição e história, em Manaus tenho raiz
É Corre Campo o boi que me faz feliz, feliz
Gigante sagrado é o meu boi, sua história simboliza o amor
De vermelho e branco toco o tambor*

(Toada “Sou Tradição”. Autores: Leon Medeiros, Alvatir Carolino, Robson Júnior, Jorge Ricardo, Fabiano Fayal).

RESUMO

Este estudo assume o propósito de compreender a importância dos mestres da cultura popular na perspectiva do Boi-Bumbá, apontando o protagonismo social dos mesmos, suas manifestações culturais, artísticas, políticas e simbólicas. Vislumbrou-se o resgate da memória dos mestres do Boi-Bumbá Corre Campo em Manaus, Amazonas. Esta investigação se entrelaça com os fios da interdisciplinaridade num diálogo entre Antropologia, Sociologia, Etnologia e as Artes. O presente estudo centra-se na análise da memória dentro de uma agremiação folclórica, explorando as narrativas dos mestres desse bumbá, buscando compreender a importância do boi-bumbá como grupo folclórico e do folclore local conforme narrado por esses mestres. Além disso, pretendeu-se investigar os papéis sociais dessas pessoas na agremiação, reconstruir através de suas memórias os processos que deram origem ao Boi Corre Campo e identificar as principais mudanças ao longo do tempo. Também se buscou compreender, por meio das narrativas, a dinâmica das relações sociais envolvendo esses agentes sociais no contexto do bumbá e do folclore de Manaus. Teve como locus da pesquisa a sede da Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo, o local de ensaio e a residência dos mestres. Espaços esses que os mestres cultivam suas relações com outros membros do grupo folclórico, que se evidencia em suas práticas cotidianas assim como em sua cultura. Esta pesquisa assume a abordagem qualitativa num processo dialógico de tessitura das discussões empreendidas. Dentre os múltiplos aspectos constatados consta o fato de que os mestres acabam por ser guardiões da tradição do folguedo de boi, compartilham sentimentos interligados ao folclore, à brincadeira de boi e à cidade de Manaus. Seus saberes e fazeres refletem o fazer-junto, emergindo como uma ordem dos gestos e dos atos, ou seja, são práticas construtivas que remetem-se ao ethos do Bem Viver. Deve-se reconhecer, por fim, que os resultados desta pesquisa contribuirão para dar visibilidade aos mestres, jogando luz sobre suas práticas sociais e culturais, visto que, os trabalhos desenvolvidos na perspectiva de reconstrução histórica e folclórica se revestem numa arma poderosa para o fortalecimento de iniciativas de políticas culturais de patrimônio imaterial como forma de dar legitimidade e resistência aos grupos folclóricos, como o boi-bumbá.

Palavras-chave: Mestres; Cultura Popular; Boi-Bumbá; Corre Campo.

ABSTRACT

This study aims to understand the importance of masters in popular culture from the perspective of Boi-Bumbá, highlighting their social protagonism, cultural, artistic, political, and symbolic manifestations. The goal was to recover the memory of the masters of Boi-Bumbá Corre Campo in Manaus, Amazonas. This investigation intertwines with interdisciplinary threads in a dialogue between Anthropology, Sociology, Ethnology, and the Arts. The present study focuses on analyzing memory within a folkloric association, exploring the narratives of the masters of this Boi-Bumbá, seeking to understand the importance of Boi-Bumbá as a folkloric group and of local folklore as narrated by these masters. Additionally, we aim to investigate the social roles of these individuals within the association, reconstructing through their memories the processes that gave rise to Boi Corre Campo and identifying the main changes over time. Furthermore, we sought to understand, through the narratives, the dynamics of social relations involving these social agents in the context of Boi-Bumbá and the folklore of Manaus. The research took place at the headquarters of the Folkloric Cultural Association Boi-Bumbá Corre Campo, the rehearsal space, and the masters' residences. These spaces are where the masters cultivate their relationships with other members of the folkloric group, which is evident in their daily practices as well as in their culture. This research assumes a qualitative approach in a dialogical process of weaving the discussions undertaken. Among the multiple aspects identified is the fact that the masters end up being guardians of the tradition of the Boi festivity, sharing feelings intertwined with folklore, the Boi play, and the city of Manaus. Their knowledge and practices reflect collaborative work, emerging as an order of gestures and actions, that is, they are constructive practices that refer to the ethos of Well-Being. Finally, it should be recognized that the results of this research will contribute to giving visibility to the masters, shedding light on their social and cultural practices, as the work developed from the perspective of historical and folkloric reconstruction becomes a powerful weapon for strengthening initiatives of cultural heritage policies as a way to legitimize and resist folkloric groups, such as Boi-Bumbá.

Keywords: Masters; Popular Culture; Boi-Bumbá; Corre Campo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- A cidade de Manaus.....	25
Figura 2 - Boi Corre Campo durante o 1º Festival Folclórico do Amazonas, em 1957, e atualmente, no 65º Festival.	29
Figura 3 - Boi Corre Campo e seus atuais oponentes.....	30
Figura 4 - Carlos Alberto Santos, o Mestre Tapioca	32
Figura 5 – Alvanir Carolino e Alvacir Siqueira.....	48
Figura 6 - Delimitação territorial do Boi-Bumbá Corre Campo.....	51
Figura 7 – Cartaz que exprime a religiosidade no contexto do BBCC e o Corre Campo no altar da Capela de Santo Antônio.	59
Figura 8 – Mestre Zeca na atualidade.	62
Figura 9 – Mestre Tó	64
Figura 10 – Mestre Miro	64
Figura 11 – Mestres Zeca e Duda.	67
Figura 12 – Fogueira junina ardendo no Pitombão.....	71
Figura 13 – Laçada após afugida do Boi-Bumbá Corre Campo.....	72
Figura 14 – Garrote Filho do Campo.....	75
Figura 15 – Grandes rivais de outrora do Corre Campo.....	77
Figura 16 – Mestre Zé Preto durante entrevista para a presente pesquisa.....	81
Figura 17 – Reconhecimento de Zé Preto, como Mestre da Cultura Popular	82
Figura 18 – Os irmãos Zé Preto e Clóvis.....	86
Figura 19 – LP lançado em 1992 em homenagem aos amos dos bois de Manaus.	87
Figura 20 – Paulo Sérgio Lisboa de Souza, o Mestre Paulinho.....	92
Figura 21 – Paulinho no alto de uma estrutura metálica içada por um guindaste	95
Figura 22 – Jaburú	96
Figura 23 – Vavá	96
Figura 24 – Paulinho, artesão, concebendo o boi	97
Figura 25 – Paulinho, como integrante do grupo “Samba de Anna”.....	99
Figura 26 – Dona Anna Lisboa.....	100

LISTA DE ABREVIATURAS

AFCBBCC – Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo

AM – Amazonas

BBCC – Boi-Bumbá Corre Campo

CONCULTURA – Conselho Municipal de Cultura (Prefeitura de Manaus)

CCM - Centro de Convenções Professor Gilberto Mestrinho (Sambódromo de Manaus).

CCPDA – Centro Cultural Povos da Amazônia.

EMANTUR – Empresa Amazonense de Turismo

IFCHS – Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais

LP – Long Play ou disco de vinil.

PMM – Prefeitura Municipal de Manaus

PPGSCA – Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: O BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO E A IMPORTÂNCIA DOS SEUS MESTRES.....	20
1.1 O Boi-Bumbá Corre Campo, o Gigante Sagrado do Folclore Amazonense.	20
1.2 A figura do mestre da cultura popular: o caso do Boi-Bumbá Corre Campo.....	30
1.3 Mestres da Cultura Popular e políticas públicas norteadoras.	35
CAPÍTULO 2: MESTRES E RELAÇÕES SOCIAIS NO CONTEXTO DO BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO	41
2.1 O boi-bumbá como uma organização complexa, cultural e familiar.....	41
2.2 Mestres e a dinâmica das relações sociais dentro do Corre Campo.	48
2.3 A religiosidade dos mestres do Boi-Bumbá Corre Campo.	55
CAPÍTULO 3: DIALOGANDO COM OS MESTRES DO CORRE CAMPO.....	59
3.1 Mestre Zeca.....	61
3.2 Mestre Zé Preto.	79
3.3 Mestre Paulinho Lisboa.	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Introduzo este trabalho, **Não é conversa pra boi dormir: memórias de mestres do Boi-Bumbá Corre Campo (Manaus-AM)**, com uma memória de infância, pois o folclore está em minha vida desde pequeno. Já sentindo o aroma no ar dos quitutes juninos de minha vó Nadir, esperando o grande momento da passagem por nossa rua e apresentação no nosso quintal do gigante sagrado, o nosso amado boi Corre Campo. Minha infância aqui recordada traz o cheiro e o calor das fogueiras juninas, num espetáculo ímpar onde em todas as casas se via arder aquelas maravilhosas chamas, de modo que acendíamos nossos estalos, estrelinhas, catolés e Bom-Bril, deixando fluir aquela pirotecnia paralisante, encantadora e inesquecível. Meu pai sempre trazendo à tona suas reminiscências sobre às vezes, quando era menino, fugia de casa a noite junto com seu irmão mais velho, Alvadir, para acompanhar o Corre Campo se apresentar nas ruas e quintais de Manaus e que ao final, quando chegavam em casa, levavam um corretivo de minha vó Nadir.

Das vezes em que acompanhei meus pais, tios e irmãos rumo à Bola da Suframa, palco sagrado do folclore manauara, para acompanhar as magistrais apresentações do Corre Campo. Assistíamos também, outros rivais e gigantes se apresentarem naquele espaço, como Tira-Prosa e Gitano, bumbás apinhados de grandes mestres. Das vozes inesquecíveis dos mestres do Corre Campo, Pedro Beira-Mar, Zé Preto, Clóvis, Mario Jorge, Duda e Zeca. Das idas e vindas com meu pai, Alvanir Carolino, durante sua passagem como presidente do boi, nas reuniões, nas apresentações, nas fugidas, nas feijoadas. Das carregadas histórias (e estórias) que ouvia de Mestre Miro, de Dona Ana Lisboa, Mestre Tapioca entre outros. Do foguetório promovido durante as apresentações do nosso boi pelo meu padrinho Raimundo Pinho, o nosso inesquecível Raimundão. De minha tia Terezinha Peixoto, figura icônica do folclore amazonense que com seu sorriso inconfundível e sagacidade, deixou sua marca indelével.

Desde cedo transito no universo da cultura popular, inclusive no carnaval, deixando a minha contribuição como passista e ritmista mirim na Escola de samba Em Cima da Hora, desde a sua passagem pela Cachoeirinha, ensaiando na quadra do Ypiranga Clube até a quadra no bairro Educandos, com aquele cheiro que exalava de samba e das cajazeiras do lugar. Isso sem falar nos grandiosos desfiles em que participei na Avenida Eduardo Ribeiro, antigo palco do carnaval local. Ou ainda, na Djalma Batista. Arrisquei-me ainda, como compositor de samba-enrêdo na GRES Andanças de Ciganos e no Bloco carnavalesco Jovens Livres na Folia, em 1985, ambos da Cachoeirinha. Fui, ainda, um dos fundadores da LIGFM - Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus, em agosto de 1994.

Após essa chamada de memória pessoal, recordações repletas de subjetividades,

observações e versões de sentidos, elementos trazidos para contemplarmos esse estudo, menciono que este trabalho tem como intenção não somente construir um breve contato de evidências que mostram a importância dos mestres da cultura popular, sobretudo os do Boi-Bumbá Corre Campo, na cidade de Manaus (AM), através das pessoas colaboradoras interlocutoras que deram suas contribuições e se interessaram em falar sobre seus ofícios dentro da brincadeira, querendo narrar o que desejassem em torno do tema proposto.

Este projeto de pesquisa teve como objetivo o compreender a trajetória do Boi-Bumbá Corre Campo por meio da memória de seus mestres. Com enfoque qualitativo, tem no seu delineamento o estudo da memória dentro de uma agremiação folclórica através das narrativas de mestres do referido bumbá. Para isso, propomos uma compreensão da dimensão do boi-bumbá enquanto grupo folclórico e do universo do folclore local narrado por/sobre esses mestres, dos papéis sociais dessas pessoas para a agremiação folclórica, reconstituir, pela memória da vivência dos narradores, os processos que deram vida ao Boi Corre Campo e que marcam as principais mudanças guardadas nas suas memórias, bem como, compreender através das narrativas a dinâmica das relações sociais envolvendo esses agentes sociais dentro do bumbá e do folclore de Manaus.

Tenho uma vivência dentro do universo do folclore desde minha infância. Nessa caminhada venho convivendo com as pessoas envolvidas nas diversas atividades nas agremiações folclóricas e um detalhe em especial me despertou a atenção, pois ao falar sobre as brincadeiras, os discursos que envolvem os mestres, sempre são acompanhados das mais variadas narrativas, bem como detalhes sobre a história de Manaus e seu folclore. Como parte dessa minha vivência está relacionada ao Boi-Bumbá Corre Campo, senti a motivação de empreender uma pesquisa acadêmica para compreender a importância dos mestres desse grupo folclórico, bem como toda a dinâmica em torno dessas pessoas através de um estudo mais profundo. Essa motivação acabou me alcançando a uma inquietação sobre estudos que envolvem a categoria “Mestres da Cultura Popular”, em especial aos relacionados ao folguedo de boi na Cidade de Manaus.

Os bois¹ acabaram estabelecendo delimitações geográficas e temporais bem definidas, da mesma forma em que conseguiram agregar pessoas com o objetivo comum, ou seja, de manter viva a tradição dessas e de outras agremiações folclóricas na cidade. Esses grupos conseguem estabelecer um processo de envolvimento que se estende para além dos calendários das festas protagonizadas pelo folguedo e abrange outras dimensões de relações cotidianas permeadas por diversas gerações. Dessa forma, à medida que o boi-bumbá consegue se estabelecer através do tempo, as pessoas que acompanham essa trajetória acabam se tornando referências e quanto mais

¹ Para este trabalho adotamos três grafias para a palavra “boi”: A primeira se referindo ao boi animal, a segunda ao boi de pano e a terceira, enquanto agremiação, o grupo que move as paixões dos seus torcedores.

avançada a idade dessas pessoas mais tendem a acumular informações através de suas variadas experiências no campo cultural, social e histórico. Não à toa, passam a ser chamados de “mestres”, revestidos em uma espécie de guardiões das tradições, das raízes das brincadeiras. Dessa maneira, os trabalhos desenvolvidos na perspectiva de reconstrução histórica e folclórica têm ajudado a fortalecer iniciativas de políticas culturais de patrimônio imaterial como forma de dar legitimidade e resistência aos grupos folclóricos, como o boi-bumbá.

Dessa forma, a pesquisa visou o resgate da memória dos Mestres do Boi-bumbá Corre Campo, visto que, é por meio delas que podemos, também, compreender as transformações do folclore em meio ao processo de expansão urbana e modernização da cidade de Manaus.

A pesquisa teve como objetivo geral compreender a trajetória do Boi-bumbá Corre Campo por meio da memória de seus mestres. A partir desse objetivo, a pesquisa foi desmembrada através dos seguintes objetivos específicos: Compreender a importância dos mestres no contexto do Boi-Bumbá Corre Campo; Entender através da memória dos narradores, os processos que deram vida ao bumbá; Entender a dinâmica das relações sociais envolvendo os mestres.

Nesse sentido, os objetivos específicos foram desmembrados através das seguintes questões norteadoras:

- Qual a relevância dos mestres no contexto do Boi-Bumbá Corre Campo e as suas contribuições para o Festival Folclórico do Amazonas e o engrandecimento do folclore local?
- Qual a importância das narrativas para a compreensão histórica, cultural e social vividas por esses sujeitos sociais?
- De que forma essas pessoas conseguem formar uma rede de relações sociais e políticas, conduzindo a resolução de conflitos e interesses dentro e fora do bumbá?

Destarte para a construção dessa pesquisa foi necessária a escolha de uma epistemologia, a qual auxiliasse no estudo do objeto. Conforme o pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard (1983):

Na epistemologia, é necessário concordar com o princípio de que o objeto não pode ser identificado como um "algo" imediatamente; em outras palavras, uma abordagem ao objeto não é primariamente objetiva. Assim, é essencial reconhecer uma clara distinção entre o conhecimento baseado nos sentidos e o conhecimento científico. (BACHELARD, 1983, p. 115).

Ao afirmar a necessidade de uma ruptura entre esses dois tipos de conhecimento, Bachelard reconhece que eles operam em diferentes domínios e têm abordagens distintas. O conhecimento sensível pode ser valioso para explorar e apreciar a subjetividade da experiência humana, enquanto o conhecimento científico busca estabelecer leis e princípios universais que

possam ser aplicados de forma geral. Na verdade, eles podem complementar-se mutuamente e contribuir para uma compreensão mais completa do mundo. Reconhecer essa ruptura nos lembra que cada forma de conhecimento tem suas limitações e aplicações específicas, e nos incentiva a buscar uma abordagem equilibrada e integrativa, que reconheça tanto a subjetividade quanto a objetividade na busca pela compreensão. Dessa forma, a epistemologia se dedica ao estudo do conhecimento científico em si, em vez das especificidades estudadas pela ciência. Busca-se compreender os fundamentos, princípios e métodos da ciência, levando em consideração que não há uma única epistemologia, mas sim diversas abordagens que nos levam à análise e construção do objeto de estudo. Reconhecemos a existência de outras epistemologias, no entanto, optamos pela fenomenologia para este estudo devido à sua adequação para abordar a questão em foco. Portanto, esta pesquisa teve por base o método fenomenológico segundo a doutora em psicologia da Universidade de São Paulo Elcie Masini, na sua obra *Enfoque fenomenológico de pesquisa em educação* (1989, p. 63):

Constitui uma parte essencial de nossa experiência de vida - não se trata apenas de definições ou conceitos - que nos direciona a observar com atenção aquilo que desejamos investigar. Quando percebemos novos aspectos de um fenômeno, ou ao nos depararmos com interpretações ou compreensões distintas das de outrem, uma nova perspectiva surge em nossa mente, levando a um entendimento diferente. (MASINI, 1989, p. 63).

Desse modo, esse método caracteriza-se como uma reflexão de determinado fenômeno a ser estudado. No presente caso, o fenômeno parte da vivência entre pessoas de um grupo complexo, o Boi-Bumbá Corre Campo. De acordo com a perspectiva de Bachelard (1983, p. 28): “[...] numa fenomenologia de primeiro contato, os enfoques sofrem de um subjetivismo implícito [...]”, por isso, o pesquisador ao olhar o seu objeto de estudo deve manter distanciamento para poder abordar e compreender melhor o fenômeno e construir seu objeto científico. Dessa forma tem que ficar entendido que a subjetividade deve fazer parte da atitude do pesquisador.

A fenomenologia proporciona o saber/compreensão que se fundamenta no rigor científico porque procura valorizar o ser na sua singularidade, conferindo-lhe uma unidade de sentido. Ainda conforme a concepção de Masini (1989, p. 66), “As pesquisas de enfoque fenomenológico constituem-se, pois como etapas de compreensão e interpretação do fenômeno - que poderá ser retomado e visto sob nova interpretação”. Dessa maneira, por meio dos mestres é possível a descoberta e a interpretação do que o fenômeno tem de mais vital, consistindo numa investigação que elucida os fatos e contribui para a descoberta do novo, além de sua aparência, isto é, evidenciando sua essência.

Para a presente pesquisa com enfoque qualitativo, o procedimento foi alicerçado por uma

abordagem teórica de autores que problematizam os vários conteúdos, dividido nas seguintes categorias analíticas: História oral, Cultura popular e memória coletiva, com desdobramento através das seguintes subcategorias: Narrativas orais, memória coletiva, folclore, relação de poder, dimensão simbólica e cultural.

O trabalho de campo se caracterizou pela recolha de depoimentos dos sujeitos sociais, que implicou em uma interação profunda com os mestres do boi-bumbá Corre Campo, para posterior reflexão teórica. Assim sendo, a pesquisa foi desenvolvida atentando para dois pontos importantes: 1) a recolha dos depoimentos, 2) análise das informações obtidas e a construção do texto monográfico. A coleta de informações deu-se por meio da observação participante, de entrevistas (anotadas e gravadas) e pesquisa documental.

A pesquisa participante foi realizada por meio do contato direto do pesquisador com os indivíduos envolvidos na cultura popular, com o objetivo de obter mais informações sobre as narrativas estudadas. Alguns temas foram estabelecidos antecipadamente, outros foram ajustados durante as conversas e notas adicionais foram feitas durante as visitas aos locais das entrevistas, registradas em um diário de campo. As visitas foram marcadas conforme a disponibilidade dos participantes, especialmente dos idosos ou daqueles com mobilidade reduzida. As entrevistas anotadas e gravadas foram perguntas abertas, simétricas e afastadas de uma conversa rígida e metódica (BOURDIEU, 2003). Já a pesquisa documental visou complementar as informações fornecidas pelos colaboradores, feita com base em literatura existente, bem como, em material audiovisual já disponibilizado pelo pesquisador deste projeto, de domínio público através da plataforma YouTube e registros escritos nos arquivos do bumbá.

O recorte da pesquisa ao bumbá se deu pelo trânsito fácil do pesquisador dentro do Corre Campo e principalmente, pela relevância do bumbá dentro do contexto do folclore amazonense, já que está na galeria de grandes campeões dos festivais de Manaus. A pesquisa foi delimitada aos seguintes mestres: Zé Preto, Zeca e Mestre Paulinho Lisboa².

Como critério de inclusão foi considerada a idade superior a cinquenta e cinco anos e reconhecida notabilidade como mestre do Corre Campo. Como critério de exclusão foram levados em consideração os seguintes aspectos: idade inferior a cinquenta e cinco anos; aqueles que mesmo dentro do critério de inclusão, se recusassem a assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE; falecimento de algum dos sujeitos sociais da pesquisa.

As entrevistas seguiram um roteiro semiestruturado e tiveram por objetivo levantar

² Por conta de desencontros por parte da agenda do entrevistado, poucas informações foram colhidas. Contudo, são informações bem esclarecedoras que atendem perfeitamente ao propósito da pesquisa.

informações sobre a vida pessoal dos entrevistados, a história do local, sua relação com outras pessoas dentro do bumbá.

A segunda fase da pesquisa se deu com a análise, que ocorreu concomitante à recolha de informações. Isso significa que durante a observação participante e nas entrevistas, procurou-se identificar os papéis dos mestres no contexto do Bumbá Corre Campo e no universo da cultura popular.

A proposta do primeiro capítulo está amparada na análise do contexto histórico-cultural onde está inserido o Boi-Bumbá Corre Campo e a importância de seus mestres. A primeira parte do capítulo teve direcionamento para uma breve viagem histórica de como o boi, enquanto animal conseguiu ser objeto de admiração e culto para os povos, de sua chegada ao Brasil, no Amazonas e em Manaus. Na sequência abriu-se espaço para falar sobre a trajetória do Boi-Bumbá Corre Campo desde a sua fundação, atravessando adversidades, até se tornar o grupo folclórico de grande expressão no folclore Manauara.

A segunda parte do primeiro capítulo tratou de abordar a importância dos mestres no contexto da Cultura Popular, como figuras que representam a materialização, valorização, preservação e transmissão da cultura tradicional popular, em especial, os pertencentes ao folguedo de boi.

Finalizando o capítulo, foram contextualizadas as políticas públicas que norteiam a figura dos mestres, como forma de garantir a promoção e valorização da cultura popular, a transferência dos saberes e fazeres, identificando avanços e lacunas das referidas políticas.

O capítulo 2 vai falar sobre os mestres e suas relações sociais no contexto do boi-bumbá Corre Campo. A primeira parte do capítulo fez uma abordagem sobre o boi-bumbá enquanto agremiação folclórica, que resulta em uma organização complexa, cultural e na maior parte, administrada no âmbito familiar.

Na segunda parte ganhou destaque os aspectos da vida dos mestres que assumem posições significativas no âmbito do Boi-Bumbá Corre Campo e o *modus operandi* empregado pelos mesmos para conduzir as relações de conflito. Nessa parte do capítulo, empreendeu-se uma análise com o objetivo de compreender as relações de interdependências funcionais por meio das figurações sociais dos mestres e mestras, presentes no boi-bumbá enquanto grupo folclórico, destacando as práticas sociais, tais como tensões, conflitos, poder, carisma, solidariedade e beneficência, que possam interferir na vida cotidiana da brincadeira.

Finalizando o segundo capítulo, foi feito um estudo para a compreensão da dimensão religiosa dos mestres, que acaba orientando suas participações no folguedo.

O último capítulo foi dedicado às falas dos mestres, para que falassem sobre suas trajetórias e o legado deixado por eles e pelos grandes mestres de outrora do Corre Campo, tais como: toadas, confecção do boi, coreografias, fantasias, personagens do auto, musicalização, etc.

Vale a pena destacar que toda a abordagem dos capítulos foi fundamentada através da análise de estudiosos alinhados com a temática, sobretudo dos pesquisadores locais.

CAPÍTULO 1: O BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO E A IMPORTÂNCIA DOS SEUS MESTRES

A destruição da memória, da história, do passado é algo terrível para uma sociedade. A globalização deve assumir as histórias particulares anteriores, não as eliminar. (Jacques Le Goff)

1.1 O Boi-Bumbá Corre Campo, o Gigante Sagrado do Folclore Amazonense.

O boi é um animal que desperta fascínio e inspira festas em sua homenagem em todos os estados do Brasil. Por esse motivo acabou caracterizado por Mário de Andrade como o “bicho nacional por excelência” e embora não seja genuinamente brasileira, uma vez que sua origem está apoiada nas culturas ibérica e europeia, essa manifestação se tornou a mais complexa e original de todas as danças brasileiras (ANDRADE, 1982).

Embora existam posições históricas divergentes, acredita-se que os egípcios, nos primórdios da nossa civilização, tenham sido os primeiros domesticadores do boi para uso no trabalho com a agricultura e alimentação. Pinturas rupestres com traços desse animal foram encontradas em pedras e paredes de cavernas, evidenciando que o emprego da força do boi para a carga de trabalho mais significativa.

Na afirmação de Camoleze (2021) essa domesticação teria começado há mais de 10000 anos antes de Cristo:

Há cerca de 10 mil anos, os egípcios começaram a domesticar e usar o Auroque (*Bos primigenius*) para obter carne, leite, couro e como animal de trabalho na agricultura. Este animal, também conhecido como Uruz, era um dos maiores bovídeos selvagens terrestres, que originalmente habitava as pradarias e savanas da Ásia e norte da África. Pinturas rupestres e gravuras, analisadas por especialistas da área, indicam que o Auroque, similar ao Bisão europeu, possuía um tamanho considerável. (CAMOLEZE, 2021, p.19)

Por ser um animal que carrega um símbolo de bondade, de serenidade, de relativa força pacífica, de grande capacidade no auxílio laboral do homem e principalmente, de sacrifício, encontramos um elo entre o ser humano e o animal boi, e que está de forma latente presente na mitologia de vários povos ao redor do mundo. Os povos antigos utilizaram o animal boi nas técnicas de arar a terra, o que impulsionou um tipo de produção de alimentos em larga escala, marco fundamental da economia das civilizações. Por essa associação de motivos, passou a ser sagrado no Egito, Fenícia, Caldéia, Cartago, ganhando cultos e festividades, para homenageá-lo

como imagem de fecundidade e relacionando-o com os sistemas astrais. Os babilônios escolheram-no para representar um dos doze signos do zodíaco. Mesmo fazendo parte do cotidiano do homem nas mais diversas civilizações, o boi acabou sendo transportado para o imaginário desses povos, inclusive, assumindo a condição de um deus. Desse modo, além de divindade era, o boi era ao mesmo tempo o alimento, servindo como uma espécie de recurso mediador advindo do imaginário humano para dirimir relações conflituosas estabelecidas com o seu cotidiano. Sobre esse aspecto, a arqueóloga e escritora franco-germânica Elizabeth Loibl (1992) destaca que, sobre a trajetória histórica do boi no contexto da humanidade, encontramos informações de sua existência, já a partir do período paleolítico:

O auroque ou boi selvagem (*Bos primigenius*), extinto em 1627, é encontrado, sob diferentes subespécies, em vastas regiões da Terra. Era, para o homem paleolítico, de relevante importância. O touro parece ter exercido estranho domínio sobre os povos da Terra. A veneração por esse animal estendeu-se por largas regiões: África setentrional (cavernas neolíticas mostram desenhos de touro com o sol entre os cornos); a antiqüíssima cultura badari, no Egito (por volta de 4000 a.C.); Palestina (o bezerro de ouro de Aarão); no Templo de Salomão, uma bacia carregada por doze touros. (...) Na Mesopotâmia, foram encontradas cerâmicas pertencentes à cultura Tell Halaf (4000 a.C.), com representações estilizadas: bois ou cabeças de bois (LOIBL, 1992, p. 22).

Quando acentuou essa relação com o homem, o boi passou a ser admirado por uns e adorado por outros, o que faria com que esse animal acabasse desfrutando de grande prestígio entre os povos da antiguidade. Com isso, a figura do touro passou a simbolizar a força criadora divina, a potência, a robustez, a justiça e a própria divindade. No Egito, por exemplo, o boi Ápis, de cor negra, era tido como uma encarnação do deus Osíris, ornado com um disco solar entre os chifres, representava a virilidade e a fecundidade, e quando figurava como encarnação do deus da morte Osíris, simbolizava o poder de ressurreição, as forças naturais e sexuais.

Já na Índia, o zebu desde tempos remotos é considerado sagrado, fazendo com que até hoje, os indianos se alimentem do leite e seus subprodutos, contudo, não comem sua carne. Na China, o gado bovino já era importado por volta de 3400 a.C e a expansão de sua criação culminou em prosperidade para seu povo. Na Grécia neoclássica, rebanhos bovinos já faziam parte do cotidiano das pessoas e a veneração dos gregos pelo boi fez surgir uma das lendas mais icônicas da antiguidade, a do Minotauro, um ser Antropozoomórfico, caracterizado por ter um corpo de homem e cabeça de touro, na ilha de Creta, onde inclusive, teriam surgidas as primeiras lutas com touros, espalhando essa modalidade esportiva por toda a região do Mar Mediterrâneo.

Ao se falar sobre os primórdios do gado no Brasil, não há como não falar de Ana Pimentel de Sousa, que governou a capitania de São Vicente (São Paulo), por outorga de seu marido, Martim Afonso de Souza, entre os anos de 1534 e 1536, sendo por iniciativa dela que as primeiras cabeças de gado bovino chegaram ao Brasil em 1534, trazidas de Cabo Verde, junto de

algumas mudas de cana-de-açúcar. Sobre esse aspecto, observa o escritor e folclorista amazonense Alvadir Assunção (2011):

O gado bovino foi trazido para o Brasil para auxiliar os colonos nos trabalhos do campo, de carga, bem como, servir de alimentação para o homem. Logo se tornou mão-de-obra auxiliar dos escravos nos engenhos. Ajudou no trabalho duro da lavoura. E foi importante produtor de alimentos fornecendo carne, leite e queijo (ASSUNÇÃO, 2011, p.19).

Após esse processo de introdução do gado, em 1535, Duarte Coelho Pereira, que foi o primeiro capitão-donatário da Capitania de Pernambuco, introduziu os bovinos na mesma. A introdução e expansão do gado bovino no Nordeste foram fundamentais para essa região, pelos seguintes aspectos: a) relevo sem barreiras da região, facilitando os deslocamentos do gado; b) abundância de pastagens naturais; c) depósitos de sal-gema, importantes para a alimentação do gado; d) disponibilidade de água do rio São Francisco; e) exigência de reduzidos investimentos para a composição e custeio dos rebanhos e; f) mercado consumidor garantido tanto para o couro como para a carne, representado pelos engenhos. Para o sociólogo, historiador, geógrafo, escritor, filósofo, político e editor brasileiro Caio Prado Júnior (1987), no século XVIII o sertão nordestino alcançou o seu apogeu no desenvolvimento pecuário, abastecendo os grandes centros populosos desde o Maranhão até a Bahia. Contudo, a produção foi seriamente prejudicada em virtude da escassez de água dessa região.

Com a consolidação da pecuária como propulsora da economia da colônia na metade do século XVIII, notabilizou-se a mesma como importante elemento de abastecimento das cidades próximas ao litoral, bem como, a Capitania de Vila Rica e outras cidades do interior mineiro, ensejando o surgimento do período chamado de “Ciclo Econômico do Gado”. Grande parte das fazendas desse período não era cercada e desse modo, o gado era criado solto nos imensos pastos. Vez por outra, alguns desses animais escapavam do cerco dos vaqueiros, alimentando a fama de indomáveis, valentes e selvagens, dando muito trabalho para os mesmos. Essa busca para resgatar os animais fujões fez surgir nas fazendas, nos engenhos e povoados várias narrativas orais que enalteciam o boi e suas façanhas. Do mesmo modo, estimulou vaqueiros corajosos, que corriam atrás da fama na captura dos animais bravos. Histórias de bois soltos, correndo pelo sertão desafiando vaqueiros e não se deixando serem presos, acabou constituindo um vasto conjunto de poemas narrativos e canções, e que, segundo o folclorista Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 83), os mais antigos versos da poesia popular no Brasil são aqueles que apresentam como tema a pecuária. Nessa linha de observação, Assunção (2011, p. 21) afirma que na maioria das vezes o boi escapava e sua fama crescia no lugar, incumbindo cantadores, repentistas e violeiros em celebrar suas façanhas. Isso fazia com que os outros levassem e cantassem esses versos para outras paragens. Com isso, o boi ficava mais famoso ainda.

Amado por uns e odiado por outros, o boi acabou se inserindo no contexto cultural do Brasil, fazendo com que sua figura passasse a compor folguedos folclóricos, canções, literatura de cordel e em outras manifestações, com distintas denominações: Boi-bumbá, Boi-de-Reis, Reisado, Boi de mamão, Boi-calemba e outros (CASCUDO, 2001, p. 69). Vale a pena ressaltar, que independente das denominações, o boi e o vaqueiro sempre compõem o núcleo dos folguedos, atestando principalmente a importância desse animal fazendo persistir essas manifestações no imaginário das pessoas pelo imenso Brasil.

O bumba meu boi do Maranhão, poderíamos por assim dizer, é o folguedo de boi mais tradicional do país. O surgimento desse folguedo remonta aos séculos XVII e XVIII, período caracterizado como o ápice do ciclo econômico do gado, tendo os portos de Pernambuco e Bahia como distribuidores dos exemplares oriundos do arquipélago de Cabo Verde, no Atlântico. Logo se presenciou a multiplicação das fazendas de gado pelo Nordeste, alcançando o Maranhão. O gado era criado na maioria do tempo solto, por pessoas simples do ponto de vista da ótica social, tais como escravos, agregados de fazendas, vaqueiros e trabalhadores rurais. Segundo alguns historiadores, o bumba-meu-boi resulta da influência dos elementos culturais europeus, africanos e indígenas, em uma espécie de dança que se mistura ao gênero dramático, incorporando a tradição espanhola e a portuguesa, em uma dramatização que escancara as mazelas resultantes das relações sociais entre patrões e empregados e que vai aglutinar a celebração da fé, sem antes criticar simbolicamente preceitos e figuras da Igreja Católica e a devoção aos santos do catolicismo, sobretudo, Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. O auto do bumba meu boi é um drama pastoril e a figura principal é o boi que faz gravitar em torno de si os motivos comuns ao trabalho rural e as figuras mais comuns ao seu ambiente (ASSUNÇÃO, 2011, p. 35) e é representado por uma armação de madeira coberta de pano, que imita o animal verdadeiro (SILVEIRA, 2014, p. 9).

O historiador amazonense Mário Ypiranga Monteiro (2004, p. 22), assinala que o Boi-Bumbá amazônico chega à região diretamente com as missões jesuíticas, em meados do século XVII, tendo como propósito a catequização dos povos indígenas. Com essa observação de Monteiro é possível concluir que a encenação do auto do boi antecede à chegada dos migrantes nordestinos na região Amazônica, o que se consolidou apenas na metade final do século XIX, quando chegaram como trabalhadores empregados no primeiro ciclo de exploração do látex da seringueira usado na produção da borracha.

Conforme assinala Nogueira (2008, p.104), o boi como ente cultural carrega e mobiliza consigo toda a bagagem simbólica do sagrado e do ordinário, que é o bumba-meu-boi e suas sinúmeras derivações: Boi-bumbá, no Amazonas e no Pará; Boi-de-mamão e boi-de-vara em

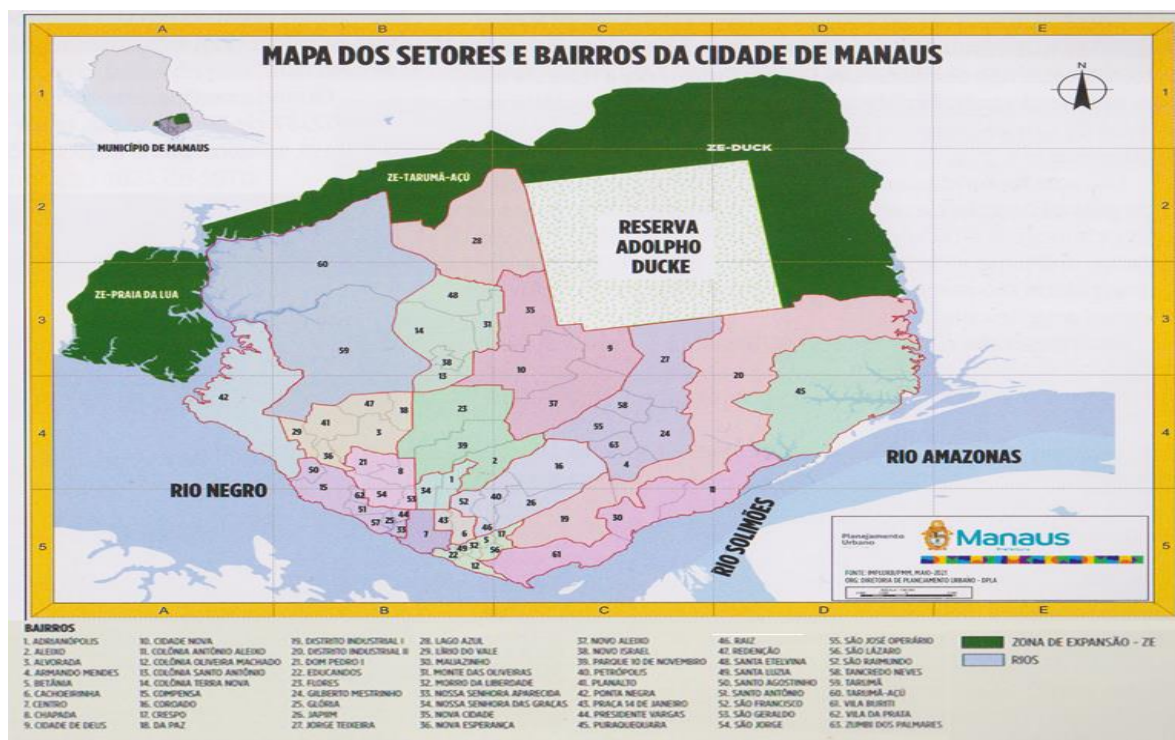
Santa Catarina. Na região Norte, devido a forte influência indígena no meio rural, a palavra bumba ganhou um sílaba tônica no final da palavra, passando a ser oxítone e dessa forma, o bumba passou a ser bumbá ou boi-bumbá, como é chamado no Amazonas, Pará, Rondônia e até mesmo no Maranhão. Os brincantes mais antigos do folguedo caracterizaram a expressão boi-bumbá como boi que bate forte. Na região, passou a ser conhecido também como brinquedo de São João ou boi guerreiro e é o mais animado dos folguedos das festas juninas (ASSUNÇÃO, 2011, p. 41).

Manaus encontra-se a 3° 6' 0" de latitude sul e 60° 01' 0" de longitude oeste, e está localizada a margem esquerda do Rio Negro. Faz limite com os municípios de Presidente Figueiredo, Careiro, Iranduba, Rio Preto da Eva, Amajari e Novo Ayrão, possui uma área compreendida em 11.401,077 km² e densidade demográfica de 158,06 hab./km². De acordo com o IBGE³, sua população foi estimada no ano de 2021 em 2.255.903 habitantes. A história da cidade se vincula à exploração dos recursos da Floresta Amazônica, sobretudo, pelo desbravamento dos rios da região pelos colonizadores portugueses. A região amazônica era considerada como estratégica pela Coroa Portuguesa, assim como era uma região de muitas riquezas naturais, o que fez despertar o interesse dos portugueses em construir edificações para delimitar a região, visando o estabelecimento do seu domínio político e militar. Sua fundação exemplifica esse cenário, visto que, onde atualmente é o território da cidade, foi construída, em 1669, a Fortaleza de São José do Rio Negro. O povoado da Barra do Rio Negro, nas proximidades da fortaleza, ficou caracterizado como o primeiro núcleo urbano da região, dando origem à atual cidade de Manaus. A partir do crescimento urbano do povoamento, assim como do estabelecimento de atividades econômicas no lugar, principalmente a produção de bens primários, o então povoado foi elevado à categoria de cidade em 1883, com o nome de Manaus. A partir desse período, então, a cidade experimentou um grande crescimento econômico, em razão do Ciclo da Borracha, tendo na exploração de látex a principal atividade econômica local até meados do século XX, quando entrou em decadência, por causa da concorrência da borracha produzida na Ásia, entre outras questões. Essa decadência econômica levou à intervenção do governo federal brasileiro na cidade, através da criação, já na segunda metade do século XX, mais precisamente em 1969, da Zona Franca de Manaus, atraindo para a região indústrias multinacionais de bens manufaturados, contribuindo para o desenvolvimento econômico do município. Além disso, teve como consequência o aumento da população local. Na atualidade, Manaus é a maior cidade em população do Amazonas e o principal centro urbano do Norte do Brasil, sendo que, o percentual de domicílios que se encontram em território urbano em Manaus é

³ <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/manaus/panorama>

de 99.5%, enquanto 0.5% se encontram em território rural. Estes dados indicam a forte urbanização do município, característica comum de uma grande metrópole (IBGE, 2010).

Figura 1: A cidade de Manaus.



Manaus (Figura 1) é uma cidade riquíssima em folclore e como resultado, muitas agremiações surgem a cada ano e outras acabam por sucumbir. Expressões culturais, como bois, garrotes, cirandas, quadrilhas, tribos, cacetinhos⁴ entre outras, se articulam anualmente para executarem as suas apresentações. O Boi-Bumbá é um folguedo tradicional, sendo a manifestação da cultura popular mais expressiva na cidade de Manaus.

Para o Doutor em Antropologia Social e estudioso do folclore local Alvatir Silva (2011), o boi-bumbá é uma manifestação folclórica que apresenta um auto cantado que mistura drama e comédia, tendo como enredo a morte e ressurreição do boi, o protagonista do auto. A brincadeira do boi-bumbá na cidade de Manaus está registrada desde 1859, de acordo com o médico e viajante alemão Robert-Christian-Berthold Avé-Lallemant:

De longe ouvi da minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua (...) 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 (AVÉ-LALLEMANT, 1980, P. 106).

⁴ Nome original da Dança dos Tarianos (ANDRADE, 1978, p. 331), que teria surgido no município de Tefé (AM), com participantes divididos nas cores azul, representando os homens e vermelho, as mulheres, consistindo num bailado cujo objetivo é manusear com habilidade um artefato de madeira, ao som de uma orquestra com clarinete ou saxofone, pandeiro e bumbo.

Durante a passagem do século XIX para o XX e ao longo de toda essa época, as celebrações populares em Manaus, sobretudo o boi-bumbá, foram fortemente influenciadas pela comunidade maranhense, devido ao grande número de migrantes que se estabeleceram na região. Segundo o estudioso do folclore Alvir Assunção, os bois tradicionais mais conhecidos, "Caprichoso" e "Mina de Ouro", foram fundados por maranhenses, o primeiro no bairro da Praça 14 de Janeiro e o segundo no Boulevard Amazonas, na área conhecida como Seringal Mirim (ASSUNÇÃO, 2011, p. 41).

O Boi-Bumbá em Manaus se insere em um conjunto de atividades culturais durante o ciclo das festas folclóricas, iniciadas depois do carnaval e estendidas até o mês de setembro. Sendo o mais animado e tradicional dos folguedos juninos, seus ensaios começam logo após a Semana Santa, quando o dono⁵ ou responsável pela brincadeira arma o curral e sob o comando do amo, vaqueiros, rapazes, índios e demais figurantes se preparam para as grandes noitadas do mês de junho e a apresentação de gala no Festival Folclórico do Amazonas e em outros espalhados pela cidade. Por ser um folguedo bem mais antigo e tradicional na cidade, o boi-bumbá acabou estabelecendo delimitações geográficas e temporais bem definidas, da mesma forma em que conseguiu agregar pessoas com o objetivo comum, ou seja, de manter viva a tradição e a sua própria existência. Com isso, o boi-bumbá, assim como os demais grupos folclóricos, consegue estabelecer um processo de envolvimento que se estende para além dos calendários das festas protagonizadas pelo folguedo e abrange outras dimensões de relações cotidianas permeadas por diversas gerações. Para o filósofo e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1996, p. 25), a cultura popular é um conjunto de práticas que permeia o dia a dia, e dessa forma, acaba pertencendo a todos, pois se relaciona com o modo de como as pessoas convivem, se relacionam, se expressam, dançam, brincam, cantam, batucam, partilhando objetivos e interesses em busca de resultados comuns antecedendo-os e transcendendo-os. Não existe homem sem cultura⁶, mesmo que este nunca tenha frequentado uma escola ou feito parte de um grupo social, e o fato dele viver nesse grupo, já o faz detentor da cultura produzida ali, onde existe troca permanente de saberes. Nesse sentido, entende-se que a cultura é essencial para a vida do homem, e, é inerente para quem

⁵ De acordo com Silva (2011, p.66) o “dono de grupo” ou “dono da brincadeira” é a pessoa responsável e que dirige o grupo folclórico, espécie de líder, sendo sua casa, por excelência, local de convergência das pessoas que participam do folguedo.

⁶ Me permitam aqui, tomar emprestado os conceitos de Kultur e Civilization que foram desenvolvidos simultaneamente na sociologia de Norbert Elias, para exemplificar e descrever certas características do estilo de vida levada pelo povo alemão e de forma particular, aquela desenvolvida no seio da elite e que, por conseguinte, passaria a dominar o contexto cultural. Essas formas de fazer a vida correspondem à civilização, que inclui o nível de tecnologia, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes. Assim, a palavra kultur serve para expressar o orgulho, as próprias realizações e o ser em si dos alemães. Kultur se refere essencialmente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos, algo que permanece, ao passo que o conceito civilização (civilization), descreve um processo ou algo que está em movimento constante para frente (ELIAS, 1994, p. 23-24).

vive em sociedade, pois ela permanece como uma ação dinâmica, transmitida em um determinado contexto, produzindo conhecimento através do contato com o outro e da assimilação feita através da vivência em grupo, dando respaldo ao passado e concebendo o futuro.

Falar em boi-bumbá é falar em folclore, termo que foi caracterizado pelo escritor e folclorista britânico Williem John Thoms, em 1846, do neologismo inglês folk-lore (saber do povo), remetendo à um campo de estudos que até então era identificado como “antigüidades populares” ou “literatura popular”. Para Florestan Fernandes, o folclore poderia ser entendido tanto como uma expressão/manifestação cultural viva quanto como uma área de estudos que, por sua vez, buscava a sistematização do conhecimento a partir da observação dos materiais folclóricos (FERNANDES, 2003). Para o sociólogo francês Roger Bastide, a palavra “folclore” deve ser entendida num sentido mais amplo, como o faziam europeus e sul-americanos, englobando os costumes e festas, bem como as lendas e provérbios, portanto, a cultura inteira do “folk” (BASTIDE, 1959). Nesse sentido, a ideia de folclore num contexto amplo de “saber do povo”, caracteriza as formas de conhecimento expressas nas criações culturais dos diversos grupos de uma sociedade. Quando se aprofunda na pesquisa sobre o tema, percebe-se que o folclore é essencialmente um campo de estudo. Florestan Fernandes e Roger Bastide compartilham ideias semelhantes sobre o assunto, alinhando-se ao conceito proposto por Luís da Câmara Cascudo, que o define como a cultura popular normatizada pela tradição (CASCUDO, 2001). Florestan Fernandes compreende que através do folclore seria possível compreender a identidade do povo brasileiro e, por isso, deveria ser um tema de interesse nacional. Do mesmo modo, ele reconhece a força do folclore enquanto um objeto de estudos capaz de revelar certas particularidades formativas da identidade da nação brasileira. Nesse sentido, Fernandes (2003) assinala que:

Entre nós, o folclore representou, desde o começo, uma tentativa para estabelecer, concretamente, o papel desempenhado na formação da cultura brasileira pelas “correntes étnicas formadoras” (índio, português e negro) e para delimitar o alcance das atividades transformadoras ou criadoras dos seus descendentes (FERNANDES, 2003, p. 145).

Entende-se através dessa leitura, que o folclore é capaz de penetrar em questões profundas sobre a desigualdade social do nosso povo, sobre os costumes, sobre a cultura, sobre a sociedade, sobre a educação etc. Do mesmo modo, é possível ter um entendimento de como o folclore transformou-se em um instrumento que nos leva à compreender sociologicamente, entre outras coisas, a maneira desigual com que se estabeleceu o processo de mudança social no Brasil na metade do século XX. Desde então, constitui uma forma de enriquecer os debates sobre a cultura brasileira. Roger Bastide vai reforçar que a palavra folclore não é para ser concebida no

sentido restritivo apenas da tradição oral, mas sim, num sentido amplo que engloba os costumes que se inter-relacionam, bem como as lendas e credos que nesse processo, constituem o folclore e a cultura e que “O folclore brasileiro não flutua no ar, só existe encarnado numa sociedade, e estudá-lo sem levar em conta essa sociedade é aprender-lhe apenas a superfície” (BASTIDE, 1959, p.07). Depreende-se, dessa forma, que o folclore deve estar inter-relacionado com o contexto social, como a identidade cultural de um povo, bem como as tradições que se consolidam no tempo.

O entendimento das transformações ocorridas no boi-bumbá em Manaus, desde a sua origem no Nordeste, até o formato atual apresentado no Festival Folclórico do Amazonas, está amparado nas tradições, estando diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente, sendo que a persistência, o remodelamento e a sua reinvenção ocorre a cada geração. Assim, pode-se dizer que não se consolida um corte profundo, ruptura ou descontinuidade absoluta entre o passado e o presente no folguedo.

Era um tempo difícil durante o Estado Novo⁷. Manaus não era abastecida regularmente com gêneros alimentícios e essa carência de alimentos fazia com que as pessoas praticassem a agricultura de subsistência e a criação de animais para abate e consumo regular familiar. Além disso, a cidade vivia um isolamento cultural muito grande e as poucas opções de entretenimento eram inacessíveis para grande parte dos seus moradores. Isso fez com que muitas dessas pessoas buscassem nas festas populares oportunidades para se recriarem. E foi nesse cenário, mais precisamente em 01 de maio de 1942, na Rua Ajuricaba, casa 1140, no bairro da Cachoeirinha, que o Boi-Bumbá Corre Campo foi fundado por jovens negros do Bairro de Cachoeirinha, em devoção a Santo Antônio, São Pedro, São João e São Marçal, com as bênçãos de Mãe Joana Gama, Mãe Quintina Menézia e Mãe Zulmira. Wandí Guaromiro Santos (Miro), Astrogildo Santos (Tó), Mauro Santos (Pelica), Antônio Altino da Silva (Ceará) e Dioniso Gomes (Tucuxi), que brincavam em outros bois da época, decidiram criar o seu próprio boi. Sobre o nascimento do Corre Campo, Assunção (2011) faz a seguinte observação:

Sentados em bancos de madeira, sob a fraca luz de um lampião a óleo, esses rapazes não tinham ideia de que estavam dando origem a uma das mais importantes manifestações da cultura popular da Amazônia, pois naquela época, as festas folclóricas mais conhecidas eram o Boi Caprichoso, da Praça 14 de Janeiro, e o Boi Mina de Ouro, do Boulevard Amazonas, com influência do terreiro de Santa Bárbara, no Seringal Mirim. (ASSUNÇÃO, 2011, P. 107).

O Corre Campo é um legado que atravessa gerações como o mais antigo Boi de Manaus

⁷ Conforme assinala o historiador amazonense Hosenildo Alves (2009), no dia 10 de novembro de 1937, após um golpe de Estado, foi instalado no Brasil o Estado Novo, um governo autoritário de cunho elitista, que procurou dotar o Estado de uma identidade superior, identificada com a própria Nação e, ainda, procurou se apresentar junto com o seu presidente, Getúlio Vargas, como os únicos sujeitos históricos capazes de resolverem os problemas do Brasil daquele período.

em atividade. Sua história se confunde com a própria história das manifestações populares de Manaus. Dentro do universo de folcloristas e não-folcloristas locais, é considerado o maior grupo folclórico da capital amazonense. O Boi-Bumbá Corre Campo (Figura 2), também denominado de Gigante Sagrado do Folclore Amazonense, se estabeleceu nos bairros da Cachoeirinha, São Francisco, Petrópolis e adjacências. Mas, acabou conquistando a simpatia de todos os manauaras. Muitas histórias foram escritas no Corre Campo ou a partir dele, sendo que, grande parte dos Bois ou Garrotes que hoje brincam em Manaus teve o mesmo como referência ou inspiração.

Figura 2: Boi Corre Campo durante o 1º Festival Folclórico do Amazonas, em 1957, e atualmente, no 65º Festival.



Fonte: Blog Simão Pessoa, 2024 / Manauscult, 2024. (Montagem do autor)

Durante sua trajetória, o Corre Campo acabou se consolidando como a maior expressão do folclore manauara. Até o final da década de 1980, saía pelas ruas de Manaus, com seus brincantes dançando ao redor do Boi, em coreografias harmoniosas, com a batucada levando o ritmo da festa, com seus atabaques e tambores, os amos cantando as toadas compostas por grandes mestres do folclore local, apresentando-se em casas de famílias tradicionais, mostrando e encenando o auto do boi, a tradição, cultura e a arte dos seus brincantes. Com relação às disputas, até 2023 acumula quarenta e cinco títulos de campeão do Festival Folclórico do Amazonas, sendo cinco seguidos nos últimos anos. Seus atuais oponentes são os bois Garanhão e Brilhante (Figura 3).

O Boi Corre-Campo com seus 81 anos de existência apresentou como tema para o ano de 2023 “O Boi do Brasil”, relacionando sua essência cultural de ampla e complexa mistura étnica que se processou na Amazônia e, principalmente, na identidade negra de famílias nordestinas, que migraram pra Manaus, no período da borracha. É nesse entendimento que o Corre Campo se

projeta como “O Boi do Brasil”, que se justifica pelo emblemático mapa que traz na testa, como símbolo da enorme diversidade folclórica que compõe o boi bumbá e que segundo Andrade (1982) é “a mais complexa” das danças dramáticas do Brasil. Arrematou mais um título de campeão.

Figura 3: Boi Corre Campo e seus atuais oponentes: Brilhante à esquerda e Garanhão, ao centro.



Fonte: AFCBBCC, 2024.

1.2 A figura do mestre da cultura popular: o caso do Boi-Bumbá Corre Campo.

Um título que vem ganhando cada vez mais respeito e reconhecimento é o de mestre da cultura popular. Com isso, nos últimos anos passou-se a homenagear todos aqueles que possuem uma vasta experiência prática das tradições históricas do povo brasileiro nas diversas artes culturais. Os incentivos têm aumentado com editais, que valorizam o trabalho dos mestres e mestras, porém ainda estão muito distantes daquilo que quem faz cultura deseja e sabe-se que a cultura é essencial para a vida do homem, e, é peculiar para quem vive em sociedade, pois ela permanece como uma ação dinâmica, transmitida em um determinado contexto, produzindo conhecimento através do contato com o outro e da assimilação feita através da vivência em grupo, dando respaldo ao passado e concebendo o futuro. Nesse contexto, os mestres da cultura popular são responsáveis por manter viva a tradição das manifestações culturais, são pessoas que dedicam sua vida aos grupos folclóricos, passam ensinamentos e fundamentos para seus brincantes, fazendo com que a história permaneça e que haja a continuidade da tradição. A memória também é um ponto forte desses mestres, pois através da oralidade, eles transmitem o conhecimento e mostram o seu pertencimento, ressaltando que não adianta só fazer parte do

folguedo, mas precisa perceber que pertence a essa brincadeira, tem que ter o desejo de estar presente nela, de fazer parte realmente.

Sabemos que a experiência e a memória são de suma importância para o aprendizado e a convivência dos brincantes, pois através delas, podem ser adquiridos novos conhecimentos, ultrapassando assim, as barreiras que os impedem de conhecer outras culturas locais. Esse pensamento contrasta com o do sociólogo francês Maurice Halbwachs, visto que, o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência e a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho do sujeito (HALBWACHS, 2013, p. 30). Nota-se que, a memória aqui, é a experiência vivida por cada brincante, experiência adquirida no seu contexto social e cultural e que deve ser valorizada, fazendo com que ele não deixe de lado suas raízes, mas, que consiga ter um olhar mais crítico sobre a sua cultura, fazendo uma rede entre o que nasceu com ele e o que pode ser apropriado, deixando de lado a imitação e criando possibilidades de criação a partir do seu contexto cultural.

Durante alguns anos as manifestações culturais e a cultura popular através do Festival Folclórico do Amazonas tornaram-se uma simbologia importante com diversos significados e contribuições para a valorização da cultura do Estado, ganhando notoriedade, nesse contexto a figura dos mestres das brincadeiras.

Nesse sentido, os mestres do Boi-Bumbá Corre Campo, além de acumularem um vasto conhecimento resultante dessa vivência cultural, acabam tendo um papel de coesão social preponderante no folguedo, pois essas pessoas carregam consigo uma capacidade de manter vivas as tradições e os saberes ancestrais, conforme o pensamento do antropólogo Alvatir Silva (2011). Com isso, os mestres da cultura popular são mais que músicos, instrumentistas ou artesãos, pois eles tornam real essa cultura, constituindo dessa forma um bem de inestimável valor. Por isso, a grande maioria desses mestres acaba fazendo parte do patrimônio imaterial de algumas sociedades.

Ainda mencionando Alvatir Silva (2018), o mesmo ao falar sobre Carlos Alberto Santos (Figura 4), o Mestre Tapioca (já falecido), bastante conhecido da cultura popular manauara, sendo diretor de batucada do Boi-Bumbá Corre Campo e das rodas de samba e escolas de samba, sendo ex-presidente da Escola de Samba Vitória Régia, faz a seguinte caracterização de mestre:

O título de mestre de culturas populares é construído do cotidiano ao longo dos anos e acaba por incorporar ao nome próprio ou ao apelido, um atributo que vem pela espontaneidade do meio relacional onde o indivíduo está inserido, não pelo título acadêmico. Percebe-se que se tornar mestre de culturas populares requer mais empenho, tempo e dedicações que ser mestre por título acadêmico. (SILVA, 2018, p.123).

Entende-se dessa forma, que o mestre é aquela pessoa que detém a memória e tradição do seu grupo social. Do mesmo modo, considera-se o mestre, também, como sujeito político, pois à

medida que transmite os saberes e memória ao seu grupo, desperta a consciência de cada membro enquanto unidade de resistência.

Figura 4: Carlos Alberto Santos, o Mestre Tapioca.



Fonte: AFCBBCC, 2024.

Dessa forma, o mestre ao fazer uso da oralidade, abre a possibilidade de se reconhecer na própria história e tornar-se político, militante por uma causa na qual acredita e faz parte. Essa função política que acaba recaindo sobre os mestres, remete ao conceito de intelectuais orgânicos proposto pelo filósofo italiano Antônio Gramsci (1989, p.23), observando que nas categorias de intelectuais, o orgânico é proveniente da classe social que o gerou. Dessa forma, quando valoriza o saber popular, Gramsci defende a socialização do conhecimento, que pode ser vinculada à tradição oral.

Esse aspecto defendido por Gramsci estabelece um diálogo com o do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2004):

Poderíamos ver os elos que ainda ligam a sociologia erudita as categorias da sociologia espontânea no fato de que, muitas vezes, ela se submete as classificações por campos aparentes, sociologia da família ou sociologia do lazer, sociologia rural ou sociologia urbana, sociologia dos jovens ou sociologia da velhice. (BOURDIEU, 2004, p.46).

Nesse contexto, o papel do mestre enquanto intelectual orgânico é de contestar a hegemonia e apresentar consciência e uma nova visão de mundo à sua comunidade, numa ruptura do erudito em favor do espontâneo.

A tradição se mantém viva no tempo devido à memória das pessoas. Por isso, Cascudo (1971, p. 09) afirma que a memória é representada pela imaginação do povo, mantida e comunicável, tendo como ponte a tradição, movimentando as culturas convergidas para o uso, através do tempo. Compreende-se, dessa forma, que essas culturas constituem quase toda a civilização nos grupos humanos. Dessa maneira, a tradição tem a finalidade de expandir as culturas ao longo do tempo, pois a memória coletiva do povo é responsável pela divulgação dessas culturas aos grupos sociais, bem como sua utilização e dinamicidade por meio dos relatos orais de geração a geração.

Embora pareça que a sociedade em que vivemos esteja deixando a tradição de lado, na verdade, isto não ocorre, pois as pessoas mudam, renovam suas ideias para ver o mundo com outros olhos, porém, ao fazer isto não significa que deixaram para trás o passado. Nesse sentido, algumas festas tradicionais ainda continuam, mas ganharam novas formas e se adaptaram ao séc. XXI, como por exemplo, o processo de “paritinização” a que foram submetidos os bois-bumbás de Manaus e que acabou sendo um gerador de conflitos, principalmente para os mestres abraçados à causa do boi-bumbá como folguedo tradicional e imutável.

Essa mudança das características do boi de Manaus, para acompanhar a explosão ocorrida com os bumbás de Parintins no início da década de 1990 foi um divisor de águas na história do Boi-Bumbá Corre Campo, atingindo inclusive, o ritmo melódico das toadas do boi. A justificativa era, segundo os dirigentes dos bois, levar a magia e a grandiosidade do festival para o público que não pode estar presente em Parintins durante a época do evento. Durante esse processo, os bois-bumbás de Manaus absorveram aspectos das apresentações de Garantido e Caprichoso, recriando os momentos marcantes do Festival de Parintins.

Sobre esse aspecto, a Doutora em Antropologia Social amazonense Socorro Batalha (2020) observa que o período que a Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo aderiu essa nova forma de composição do espetáculo foi no momento que o Festival Folclórico de Parintins ficou conhecido tanto no Brasil quanto em outros países. (BATALHA, 2020, P. 147). Evidentemente, essa mudança desagradou uns como os mestres, mas agradou à outros dentro da legião de admiradores do boi e que segundo esses últimos, essa mudança foi um mal necessário, visto que, haveria uma possibilidade dos bois tradicionais de Manaus, como o Corre Campo, sucumbirem diante da novidade parintinense. De acordo com Assunção (2018), conforme citado ainda por Batalha (2020), a aderência ao modelo parintinense não partiu apenas de uma decisão da administração:

Tiveram também alguns compositores e cantores precursores do processo de mudança, como Duda e Zeca que chegaram, inclusive, a ir a Parintins (...) e se impressionaram com a expansão do Festival Folclórico de Parintins, principalmente no que se referia à divulgação das toadas. Entretanto, pessoas do bairro da Cachoeirinha, espaço social das festividades do boi, se dividiram em opiniões a favor e outras contra a paritinização. (ASSUNÇÃO, 2018 apud BATALHA, 2020, P. 147).

Esse processo de incorporar Parintins ao boi de Manaus pode ser vista como uma modernização do folguedo. Essa modernidade, então, passa a ser entendida como uma nova visão de mundo relacionada aos vários momentos da história na Idade Moderna e, principalmente com o desenvolvimento do capitalismo, que trouxe um “grande avanço tecnológico” e permitiu às sociedades “modernizarem-se”. Conforme o sociólogo Renato Ortiz (1991, p. 263), a modernidade é um modo de ser, uma sensibilidade. Em termos antropológicos se traduz em uma

cultura, uma visão de mundo com suas próprias categorias cognitivas, pois a partir do momento que o homem rompe com determinados costumes e hábitos expressa-se como um indivíduo livre, conquistando seus direitos e modificando suas estruturas cognitivas e intelectuais. Apesar do conceito de modernidade ser muito aplicado por vários estudiosos, merece uma profunda reflexão, pois para se ter uma nova visão de mundo não se pode perder a noção e aproveitamento do passado para que haja um equilíbrio entre o tradicional e o moderno, vislumbrando-se um novo homem, uma nova sociedade. Daí entende-se a frustração dos mestres do Corre Campo com tão significativa mudança.

A contemporaneidade está baseada na constante oscilação entre o local e o global para a maioria das pessoas e dos grupos sociais. Anthony Giddens, sociólogo britânico, argumenta que à medida que as tradições perdem espaço, e a vida diária se transforma através da interação dinâmica entre o local e o global, os indivíduos se veem compelidos a fazer escolhas em relação aos seus estilos de vida diante de inúmeras possibilidades. Como resultado da separação entre o global e o local, surge a heterogeneidade sociocultural: sociedades compartilham produtos, serviços, informações e imagens, preservam suas identidades por meio do que é produzido e consumido internamente, e ao mesmo tempo, desenvolvem novas formas de identificação. Por outro lado, é válido afirmar que o passado nos ajuda a compreender aquilo em que nos tornamos, ou seja, é uma orientação decisiva para o futuro, pois permite ao homem desvendar os mistérios que o cercam e poder solucioná-los na tentativa de encontrar novos caminhos que o conduzam a sua liberdade de pensamento. Na perspectiva do sociólogo inglês Krishan Kumar (1997, p. 111), a modernidade antes definida como um rompimento com a tradição, tornou-se em si uma tradição, a tradição do novo. Desse modo, a modernidade representa a quebra da tradição, e o que hoje passou a ser moderno, no futuro poderá ser quebrado da mesma forma que a tradição. Esse entendimento nos faz pensar que tradição e modernidade podem ser aliadas em busca de novos conceitos para explicar o significado de determinados fatos sociais que vêm acontecendo ao longo da história, pois a tradição do novo significa que a todo tempo surgem inovações que compõem o cenário mundial e promovem um novo olhar sobre a realidade. À medida que a sociedade se globaliza, há necessidade de inovações, por isso, Ortiz (1991, p. 268) afirma que a modernidade é uma imposição dos tempos, pois quanto mais o tempo passa mais o mundo tende a ser dinâmico e desenvolvido. Assim, é natural que as sociedades se identifiquem com um novo modo de pensar e adquiram outros hábitos e modos de vida diferentes. Dessa maneira, promovem certa individualidade entre as pessoas porque as peculiaridades também produzem diferenças.

Conforme o filósofo brasileiro Gerd Alberto Bornheim (1987, p.29), tradição e ruptura se espelham reciprocamente e a dialética dos dois termos esclarece a quantas andamos nessa grande

esquina que é a história de nosso tempo, por isso a tradição se mantém porque não fica isolada no tempo e no espaço; então, de acordo com o movimento e a dinâmica das relações sociais há necessidade de inovações, modernizando assim a reprodução da tradição, que é uma exigência da sociedade atual, pois determinados grupos têm interesse em absorver e adaptar as manifestações culturais à lógica capitalista como forma de reprodução do capital, articulada ao mercado por intermédio do turismo, lazer e outros. Assim, o próprio capitalismo tem interesse em manter determinadas manifestações populares vivas e atuais, como os folguedos de boi, porém são apresentadas de modo a assumir outro papel, às vezes, sendo desvinculado do seu significado e importância perante a comunidade.

A importância do auto do boi é inquestionável. O boi-bumbá é uma manifestação que engloba festividades, danças, desafios, uma forma de expressão política, um teatro popular e uma lembrança das nossas raízes ancestrais. Mais do que tudo, ele representa a memória de um tempo em que a inocência e uma certa espontaneidade guiavam nossos passos. Sobre esse aspecto, a Doutora em Antropologia e professora da Universidade Federal do Amazonas Selda Vale da Costa (2002, p.147) infere que as festas juninas parecem trazer à memória a lembrança da infância ou da adolescência. Com isso, a memória chama o passado e a tradição reivindica seu espaço junto à modernidade. Desse modo, o espetáculo dos bois-bumbás de Manaus atualmente sempre levanta questionamentos sobre a jornada contínua na busca pela redefinição da nossa identidade cultural e essa reflexão nos convida a refletir sobre a constante transformação que ocorre em nosso meio, mantendo viva a tradição ao mesmo tempo em que se reinventa para se adaptar aos novos tempos.

1.3 Mestres da Cultura Popular e políticas públicas norteadoras.

A cultura tem dimensões política, estética, religiosa, linguística, antropológica, sociológica, etc e todas são importantes, embora requeiram estratégias distintas na implementação de políticas públicas. De acordo com Isaura Botelho (2001, p.74), Doutora em Ação Cultural pela Escola de Comunicações e Artes da USP, a cultura é resultado da interação social entre as pessoas, nas quais elas desenvolvem suas próprias formas de pensar e sentir constroem seus valores, gerenciam suas identidades e diferenças, e estabelecem suas rotinas. Dessa maneira, cada indivíduo cria ao seu redor, de acordo com diferentes influências, pequenos universos de significado que lhe proporcionam uma certa estabilidade. No âmbito cotidiano, a sociabilidade desempenha um papel fundamental na construção dos universos individuais. Para que as políticas públicas abordem essa dimensão cultural, são necessárias mudanças significativas na estrutura social e na distribuição dos recursos econômicos, a fim de influenciar o estilo de vida

de todos os indivíduos. Para alcançar esse nível de intervenção, as políticas culturais precisaram se basear em dois fatores: a organização e a atuação estratégica da sociedade para demandar ação do poder público em questões sociais e culturais; e a integração da cultura no aparato governamental, funcionando como uma força articuladora dos programas de todas as áreas da administração pública, visando atingir o âmbito cotidiano dos indivíduos.

Um dos primeiros elementos necessários para desenvolver políticas públicas com uma abordagem antropológica está relacionado ao que o Doutor em Sociologia da Unicamp Valeriano Costa (2015, p.140) descreve como o surgimento de diferentes atores, incluindo os movimentos sociais, no contexto do pensamento das políticas públicas, ampliando o papel desempenhado pelo Estado. Dessa forma, acredita-se que o maior obstáculo para concretizar a dimensão antropológica da cultura, deixando-a de ser apenas uma ideia, tenha sido o segundo elemento, que se refere à sua integração em todas as políticas setoriais.

Por outro lado, ainda recorrendo a Botelho (2001, p.74), a dimensão sociológica se manifesta em um contexto especializado, sendo uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados significados e alcançar um público específico, através de meios expressivos específicos. Essa dimensão vai se constituir através de um conjunto de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas que influenciam um circuito organizado, formado por bens simbólicos que os indivíduos entendem como cultura. Devido à sua institucionalização e organização, é mais viável planejar intervenções e prever resultados, proporcionando uma visibilidade tangível que a torna o foco das políticas públicas.

A origem das culturas populares no Brasil remonta ao período da colonização europeia e à mistura cultural entre diferentes grupos, como os indígenas, portugueses, africanos, franceses, holandeses, entre outros. O encontro dessas diversas culturas deu origem à rica diversidade cultural das manifestações, saberes e práticas culturais brasileiras, que constituem um campo simbólico e discursivo e são alvo de processos de hierarquização e disputas políticas. De acordo com o sociólogo Gilberto Freyre (2003), a miscigenação das raças e de suas culturas teve um impacto positivo na formação do caráter nacional brasileiro. Isso vai descrever as relações emocionais entre negros e brancos, os aspectos sexuais e festivos dos afrodescendentes e mulatos, bem como a coexistência entre a casa grande e a senzala, embora se considere que esse mito da igualdade racial, nada mais é que uma forma de mascarar o racismo existente na sociedade brasileira. Esses grupos marginalizados pela predominância cultural europeia hegemônica conseguiram preservar suas manifestações, crenças, valores e costumes culturais por meio de apropriações, reelaborações e reafirmação de suas expressões. Essas comunidades encontraram formas de resistência e resiliência, utilizando sua própria criatividade e recursos para manter

vivas suas tradições culturais.

Com isso, ao longo do tempo, essas manifestações populares têm sido valorizadas e reconhecidas como parte fundamental da identidade brasileira. Elas representam uma resistência às imposições culturais dominantes e afirmam a diversidade cultural do país. No entanto, essas expressões populares também enfrentam desafios, como a marginalização, a discriminação e a falta de apoio institucional. A valorização das culturas populares é essencial para a construção de uma sociedade mais inclusiva e democrática. Reconhecer a importância dessas manifestações é promover a equidade cultural e combater a exclusão social. Por meio de políticas públicas adequadas, é possível fortalecer e preservar as culturas populares, garantindo sua continuidade e transmitindo seu valor para as futuras gerações.

É importante destacar que as culturas populares não são estáticas, mas estão em constante transformação e adaptação. Elas refletem a dinamicidade e a vitalidade do povo brasileiro, sendo expressões vivas de sua história, identidade e resistência. Portanto, é necessário incentivar e apoiar a diversidade cultural, promovendo o diálogo intercultural e a valorização das manifestações populares como parte integrante do patrimônio cultural do Brasil.

As políticas públicas voltadas para os mestres da cultura popular no Brasil desempenham um papel fundamental na valorização, preservação e promoção desse importante patrimônio cultural. Reconhecendo a importância desses mestres na transmissão de conhecimentos e saberes tradicionais, o Estado tem buscado desenvolver ações específicas para garantir a continuidade e o fortalecimento das expressões culturais populares. Uma das principais iniciativas nesse sentido é o Programa Nacional de Cultura Viva, criado no primeiro governo do presidente Lula, por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004 e nº 82, de 18 de maio de 2005 (revogada em 2013), tendo como objetivo reconhecer e fomentar as práticas culturais populares, valorizando os mestres e mestras que são guardiões dessas tradições. O programa passou a oferecer apoio financeiro, capacitação e visibilidade para esses mestres, contribuindo para a transmissão dos conhecimentos e para o fortalecimento das manifestações culturais em todo o país. Há de se destacar, que durante os governos de Lula, o Brasil se tornou referência internacional em políticas públicas culturais devido ao dinamismo de suas ações, à participação da sociedade civil na formulação dessas políticas e ao renovado interesse e destaque atribuído à cultura popular. Isso teve um impacto simbólico significativo que repercutiu nas políticas culturais do país. Como um presidente proveniente das camadas populares, ele convidou Gilberto Gil, uma figura emblemática devido à sua história e atuação, para assumir a gestão do Ministério da Cultura (MinC). Sobre esse aspecto, a pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural - ODC Jocastra Holanda Bezerra (2014, p.51), vai descrever que:

Primeiro, o fortalecimento institucional e estrutural do Ministério da Cultura (MinC); e, segundo, a instauração de um novo discurso, que reserva ao Estado a responsabilidade por todas as esferas da produção cultural da sociedade brasileira – na sua diversidade de manifestações culturais, em suas matizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais, além de impulsionar a dimensão cultural do desenvolvimento – ao mesmo tempo em que se tem a abertura do diálogo com a sociedade. (BEZERRA, 2014, p. 51).

A compreensão da cultura evoluiu, então, abrangendo diversos aspectos: direitos e cidadania, economia e símbolos. Essa concepção incorpora a ideologia antropológica da cultura, adotando a pluralidade de conceitos e rompendo com a noção de homogeneidade. Agora falamos em culturas populares, políticas públicas, identidades nacionais e culturas brasileiras. Essa mudança visa evitar interpretações negativas historicamente associadas ao termo folclore, substituindo-o por cultura popular tradicional, culturas populares e patrimônio imaterial. Isso fortaleceu o compromisso do governo em valorizar e promover a diversidade cultural brasileira, bem como a participação ativa da sociedade no desenvolvimento das políticas culturais. O Ministério da Cultura se tornou um espaço de diálogo e colaboração entre o Estado e os agentes culturais, fomentando a criação e difusão das expressões culturais populares em todo o país. O dinamismo das ações implementadas durante esse período contribuiu para o reconhecimento da cultura popular como parte integrante do patrimônio cultural do Brasil. Houve investimentos significativos em programas e projetos que visavam a preservação, promoção e democratização do acesso às manifestações culturais populares.

Além disso, o destaque dado à cultura popular nas políticas públicas contribuiu para ampliar a visibilidade e a valorização dos mestres, artistas e agentes culturais que atuam nesse campo. Suas práticas e saberes tradicionais foram reconhecidos como importantes recursos culturais, gerando impacto positivo em suas comunidades e na sociedade em geral. No entanto, é importante ressaltar que as políticas culturais devem ser constantemente aprimoradas e aprofundadas, a fim de enfrentar os desafios e as demandas em constante evolução. A valorização da cultura popular requer um compromisso contínuo e uma abordagem inclusiva, buscando ampliar o acesso, promover a igualdade de oportunidades e garantir a preservação e renovação das expressões culturais populares em todas as suas formas.

Outra política relevante é o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), criada através da Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que busca mapear e registrar as práticas culturais populares em todo o país. Esse sistema contribui para a identificação e documentação dos mestres da cultura popular, garantindo o registro de suas trajetórias e saberes, e também auxilia na formulação de políticas mais adequadas às demandas desse segmento. No âmbito da educação, algumas políticas têm se destacado na valorização dos

mestres da cultura popular. O Programa Mais Cultura nas Escolas, por exemplo, estimula a participação de mestres e mestras em atividades educativas, proporcionando aos estudantes o contato direto com suas práticas e saberes. Essa integração entre cultura e educação contribui para o reconhecimento e a valorização das expressões culturais populares, bem como para a formação cidadã dos estudantes. No entanto, apesar dos avanços, ainda existem desafios a serem superados. Um deles é a necessidade de ampliação e maior descentralização das políticas públicas para contemplar mestres e mestras que atuam em regiões mais remotas e com menor visibilidade. Também é importante fortalecer os mecanismos de financiamento e apoio contínuo para que esses mestres possam transmitir seus conhecimentos de geração em geração. Em suma, as políticas públicas no Brasil voltadas para os mestres da cultura popular são fundamentais para a preservação e valorização desse patrimônio cultural. Através de programas e ações específicas, busca-se reconhecer a importância desses mestres, garantindo a continuidade das expressões culturais populares e promovendo a diversidade cultural do país. No entanto, é necessário um esforço contínuo para superar desafios e fortalecer cada vez mais essas políticas, assegurando a perpetuação.

As políticas públicas destinadas aos mestres da cultura popular no Amazonas, especialmente na cidade de Manaus, desempenham um papel fundamental na preservação e valorização das tradições culturais locais, reconhecendo a importância desses mestres como detentores de saberes ancestrais e guardiões de expressões artísticas únicas, o governo e instituições culturais, implementando medidas para apoiar e fortalecer suas atividades, visando não apenas garantir a continuidade dessas manifestações, mas também promover sua valorização social e econômica. Uma das iniciativas é o apoio financeiro e o incentivo à realização de eventos e festivais que destacam a diversidade cultural da região. Esses eventos não apenas proporcionam visibilidade aos mestres, mas também geram oportunidades para a geração de renda por meio da venda de produtos artesanais e apresentações artísticas. Além disso, programas de formação e capacitação são oferecidos aos mestres da cultura popular, visando transmitir seus conhecimentos tradicionais às gerações mais jovens e fomentar o desenvolvimento de novos talentos. Essas ações incluem oficinas, cursos e intercâmbios culturais, promovendo o diálogo entre os mestres e possibilitando a troca de experiências e técnicas.

Outro aspecto relevante das políticas públicas é a proteção do patrimônio imaterial. A criação de programas de registro e salvaguarda das expressões culturais populares do Amazonas, como danças, festas tradicionais, músicas e artesanato, é essencial para preservar a identidade cultural local e garantir sua transmissão para as futuras gerações. Essas ações também contribuem para promover o turismo cultural na região, atraindo visitantes interessados em conhecer e

vivenciar as manifestações culturais autênticas do Amazonas. Manaus, como centro urbano e culturalmente diversificado, as políticas públicas para os mestres da cultura popular buscam valorizar as tradições populares presentes na cidade. Iniciativas como a promoção de festivais de cultura popular, a criação de espaços de exposição e venda de produtos artesanais e o apoio à realização de apresentações e espetáculos contribuí para o reconhecimento e valorização desses mestres, bem como para a dinamização da economia criativa local.

Além das leis municipais, o governo do Estado do Amazonas também tem desempenhado um papel ativo na promoção e apoio ao boi bumba. Por meio de decretos, são estabelecidos incentivos fiscais, linhas de financiamento e programas de capacitação para os mestres e suas equipes. Essas medidas visam fortalecer a atividade, estimular a criação de novos grupos e contribuir para o aprimoramento técnico e artístico dos envolvidos. Contudo, a legislação vigente ainda não acomoda os mestres dos bois-bumbás de Manaus.

É importante ressaltar que, além das leis e decretos, a valorização e preservação do boi bumba dependem também do engajamento da sociedade como um todo. O apoio do público, o estímulo à participação em festivais e eventos relacionados e o respeito à tradição são elementos fundamentais para garantir a continuidade e o florescimento dessa manifestação cultural tão rica e significativa. Em síntese, as políticas públicas voltadas para os mestres da cultura popular no Amazonas, incluindo Manaus, desempenham um papel crucial na salvaguarda, promoção e valorização das tradições culturais da região. Ao apoiar financeiramente, capacitar e proteger o patrimônio imaterial, essas políticas contribuem para fortalecer a identidade cultural local e assegurar a continuidade das expressões artísticas tradicionais, garantindo que as futuras gerações possam desfrutar e se orgulhar de sua rica herança cultural. No Amazonas e em Manaus, existem legislações específicas que buscam contemplar e proteger os mestres da cultura popular, reconhecendo a importância de suas contribuições para a preservação do patrimônio cultural da região. Essas leis e regulamentos foram criados para promover o apoio e fortalecimento das expressões culturais tradicionais. A seguir, destacam-se algumas das legislações relevantes nesse contexto:

1. Lei Estadual nº 3.585/2010 - Institui o Fundo Estadual de Cultura – FEC, prevê apoio a projetos culturais de pessoas físicas e de entidades artísticas e culturais regularmente constituídas e consideradas de utilidade pública, nos segmentos de: Teatro, dança, música, artes visuais, literatura, cinema e vídeo, folclore, cultura popular, circo, cultura étnica, radiodifusão e televisão de caráter educativo e cultural, patrimônio histórico, arquitetônico e arqueológico e pesquisa, formação e gestão cultural.

2. Lei Municipal nº 3.058, de 29 de maio de 2023 - Institui o Plano Municipal de Cultura no

município de Manaus. Essa lei visa nortear todas as políticas públicas voltadas à cultura para próximos dez anos, tendo como órgão executor a Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (Manauscult). Dividido em 13 objetivos, 24 metas e 121 ações em quatro eixos: Gestão Cultural; Produção Simbólica e Diversidade Cultural; Cidadania e Direitos Culturais; e Cultura e Desenvolvimento, e consta como uma de suas principais metas a revisão da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, criação de editais, festivais, concursos e reativação de espaços culturais. Contempla, também, garantir a preservação do patrimônio cultural local, resguardando os bens de natureza material e imaterial. Outro aspecto relevante no escopo da lei está a criação do Museu da Cultura Popular, por meio de editais de parceria com as associações folclóricas para difusão e manutenção das tradições populares por meio de apresentações, exposições e rodas de conversa para fortalecimento da cultura popular.

3. Decreto Nº 2.766, de 05 de maio de 2014, institui o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural de Manaus. Essa legislação municipal estabelece medidas de apoio e fomento às manifestações da cultura popular na cidade de Manaus, incluindo os mestres e mestras da cultura, visando a promoção, preservação e valorização dessas expressões tradicionais. O referido decreto descreve que, fazem parte do Patrimônio Cultural Imaterial os bens simbólicos que envolvem crenças, valores, costumes, saberes, linguagens, mitos, cantos, danças, lendas, festas, ofícios, culinária, folclore, celebrações e lugares onde se reproduzem práticas culturais, ou seja, todos os bens transmitidos de geração a geração e recriados pelos diversos grupos sociais em função do meio em que vivem no Município de Manaus.

CAPÍTULO 2: MESTRES E RELAÇÕES SOCIAIS NO CONTEXTO DO BOI-BUMBÁ CORRE CAMPO

2.1 O boi-bumbá como uma organização complexa, cultural e familiar.

Sempre se ouve no meio das pessoas envolvidas com o folclore, que a festa não se resume somente à festa. A festa continua sendo a melhor parte da existência humana e indiscutivelmente, um evento cultural e coletivo. As festas de um modo mais geral são importantes em qualquer sociedade.

É aquilo que Durkheim (2003) afirma ser uma experimentação de ultrapassagem da individualidade, que faz o homem vivenciar uma transcendência que o leva à efervescência, numa espécie de histeria, fazendo com que a vida cotidiana tenha seu ritmo negado, se revestindo numa forma de abolição em benefício de uma consciência coletiva unânime. Essa afirmação nos leva a entender a festa como um fenômeno comunitário ou coletivo que permeia toda a sociedade, significando uma trégua na rotina cotidiana e principalmente, na atividade produtiva.

Câmara Cascudo (2003) define o Folclore como “uma ciência da Psicologia coletiva, com seus processos de pesquisas, seus métodos de classificação, sua finalidade em psiquiatria, educação, história, sociologia, antropologia, administração, política e religião”. Com isso, o autor observa que o folclore, pelo fato de ser uma cultura de um povo, é caracterizado pela existência, convivência diária, útil e natural de um determinado grupo em interação com outros grupos. Entende-se então, que através dos grupos folclóricos, também é possível fazer uma interrelação entre os vários processos e campos sociais e interculturais, fazendo a ponte de convivência entre as diferentes classes, favorecendo através desse processo, a socialização dessas classes. Durante muito tempo o folclore era relegado apenas aos amadores, que seriam seus únicos estudiosos e num processo lento por conta de uma resistência intelectual, tornou-se hoje uma ciência que tem suas regras, seus métodos, exigindo uma qualidade especial de quem o estuda. Um dos maiores estudiosos sobre o folclore no Brasil, Florestan Fernandes (1979, p. 15), menciona que as manifestações folclóricas podem ser “sobrevivências” de um passado mais ou menos remoto:

Isso não significa que elas devam ser vistas como algo completamente desprovido de valor ou utilidade para as pessoas. De maneira recíproca, as expressões folclóricas podem ser consideradas como elementos duradouros e facilmente perceptíveis em determinadas práticas sociais (FERNANDES, 1979, P.15).

Através dos grupos folclóricos e suas temáticas, pode-se incorporar novos valores e atitudes contribuindo para que se entenda, se respeite e se conserve a cultura de um povo, estabelecendo o entendimento do passado, da compreensão do presente e da projeção do futuro com modelos próprios de movimento, criação e relação com a sociedade plural em que vivemos e tornando as pessoas como integradoras de um processo socializador. É por meio do grupo folclórico que não só se aprende algo, mas é possível se adquirir uma experiência dentro da sociedade de complexa significação para o desenvolvimento da personalidade.

Ainda de acordo com Fernandes (1979), o folclore não é uma mera fonte de recreação, visto que, ele teria a propriedade de operar frequentemente como fonte de atualização e perpetuação de estados de espíritos, culminando numa garantia de eficácia dos meios normais de controle social. Manaus. Nesse contexto, os grupos folclóricos se articulam de acordo com o calendário católico para homenagear os santos juninos, São João Batista, Santo Antônio, São Pedro e São Marçal, que acontecem nos festivais, em arraiais ou em comunidades católicas da cidade de Manaus. Muitos grupos folclóricos conseguem se estabelecer através dos anos e dessa forma, acabam se tornando referências no campo do folclore local. Sobre esse aspecto, Silva (2011, p. 33) enfatiza que “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”. Esse estabelecimento dos grupos folclóricos remete a uma condição de função social que mesmos ganham. Desse modo, a função social do grupo folclórico se relaciona ao processo de entendimento do passado para a compreensão das identidades culturais e práticas materiais configuradas nos contextos atuais. Observa-se, então, que a sociabilidade é preponderante nos processos e nas formas como esses grupos folclóricos se organizam, na maioria das vezes utilizando a casa do dono do grupo para as reuniões, ensaios e na utilização dos espaços, seja nas ruas, nos bairros, e em outros lugares como arraiais, festivais folclóricos de bairros e principalmente no Festival Folclórico do Amazonas.

Assim, evocando mais uma vez o pensamento de Fernandes (1979, p. 377), o grupo folclórico como fator de associação, é possível perceber a existência de dois elementos:

Um, a base social, constituída pelos indivíduos agrupados; outro, que pode parecer um produto da interação – os folguedos – aparecendo como efeito decorrente desse modo de agrupamento (1979, p. 377).

Percebe-se dessa forma, que o grupo folclórico é uma organização complexa, por trazer no seu bojo a variabilidade das relações sociais que se sobrepõem nas dimensões conduzidas nesse entrelaçamento de planejar, produzir e executar atribuições com o propósito de suas apresentações. Com isso, precisa-se entender o grupo Boi-Bumbá Corre Campo enquanto um elemento de festa, para a apresentação no Festival Folclórico do Amazonas ou em algum dos festivais folclóricos dos bairros de Manaus, onde são envolvidas complexas relações sociais, de modo que, através de diversas reuniões realizadas, são discutidas e tomadas várias definições, tais como estabelecer o calendario de ensaios do boi, definir e preparar o local de ensaios, planejar e executar estratégias de captação de recursos para a elaboração e confecção de indumentárias, contratação de sonorização para os ensaios e contratação de músicos. Além disso, seus dirigentes devem definir quem ou quais serão 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 toadas, temática a ser abordada nas apresentações, das relações com as associações de grupos folclóricos.

Nesse contexto, para Bourdieu (2010), os sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e comunicação que ao mesmo tempo que são estruturantes, são também estruturados. Nos grupos folclóricos vemos uma diversidade tão grande de representações simbólicas e interpretações que poderíamos achar que é infinita por não sabermos onde começa e onde termina. Se partirmos de Morin (2015) com a Teoria da Complexidade, veremos que de fato não há como saber sobre todas as representações simbólicas, isto porque a consciência do todo é impossível. Podemos entender os fenômenos através de um conhecimento multidimensional, mas

não completo. Quando olhamos para uma manifestação folclórica estamos diante de uma atividade humana construída por indivíduos coletivamente organizados e pelo saber socialmente incorporado, o que em Elias (2002) conhecemos por *habitus*⁸.

O *habitus*, em Norbert Elias, é assimilado e impulsionado pelas emoções, sentimentos de pertencimento, normas de conduta, geralmente inconscientemente. Esse *habitus* está presente dentro dos grupos sociais que estão conectados numa rede de interdependências e se produzem e reproduzem através dos sistemas simbólicos, como o BBCC. Em sua constituição estão presentes ideias, emoções, verdades, crenças, pensamentos, desejos, medos, revoltas, sonhos que são produzidos e reproduzidos socialmente. Mesmo que o indivíduo esteja sozinho, tudo que aprendeu, tudo que sabe fazer, cada pensamento é social e historicamente construído.

Conforme pontua Norbert Elias apud Matos (2015, p.97), as configurações sociais são constituídas por teias de interdependências de pessoas, sendo um dos aspectos mais elementares e universais de todas as configurações humanas, a de que cada ser é interdependente. Como resultante dessa interdependência fundamental uns dos outros, os seres humanos agrupam-se na forma de figurações específicas.

Nesse contexto, dentro de uma agremiação folclórica como o Boi Bumbá Corre Campo, a função que cada pessoa ocupa pode ser observada em diversos níveis hierárquicos: no topo da estrutura, Presidente, Vice-Presidente, membros da Diretoria; na parte mediana da estrutura, aparecem os artistas em suas mais variadas áreas; na base da estrutura, os brincantes, membros da torcida organizada, dentre outros. Desse modo, as pessoas que compõem essa estrutura, desde a base até o topo, através das suas interdependências e do modo como as suas ações se interpenetram, formam determinados tipos de configurações.

O Boi-Bumbá de Manaus é mais do que uma simples dança folclórica, apresentando-se como uma organização complexa que vai além de uma simples representação folclórica. Sua preservação e valorização dependem não apenas do reconhecimento externo, mas também do engajamento dos seus brincantes e do respeito às suas tradições familiares e culturais, garantindo assim sua continuidade e relevância no cenário cultural brasileiro. Sua estrutura está assentada em uma complexidade organizacional que faz com que o boi seja mais do que um simples espetáculo, envolvendo uma intrincada rede de pessoas, instituições e práticas. Desde os artistas, ritmistas, músicos, itens, figurinistas, coreógrafos e diretores, cada participante desempenha um papel crucial na organização desse evento. A manutenção dessa estrutura demanda dos seus dirigentes, a gestão logística, a coordenação dos ensaios, a captação de recursos e a promoção de

⁸ Conceitualmente, o *habitus* pode ser entendido como um conjunto de hábitos, costumes e valores adquiridos ao longo da vida, moldando a identidade e o comportamento social de cada indivíduo e é inerente à formação social, de modo que os indivíduos constroem redes de interdependência e relações sociais, seguindo regras de comportamento e realizando trocas variadas (ELIAS, 2002).

suas festividades, são desafios enfrentados por esses dirigentes do Boi-Bumbá. Nesse sentido é possível compreender o BBCC como uma busca pelo lazer por parte de seus integrantes, não como um lazer desprovido de qualquer compromisso, ou de uma libertação das tensões, ou ainda como forma de recuperação do trabalho, mas em busca de excitação, de emoções agradáveis. Matos (2015, P.397) nos conduz a uma analogia do boi-bumbá com uma partida de futebol, evidenciando que homens e mulheres podem experimentar e compartilhar emoções em público, divertidas excitações com aprovação social, compartilhadas pública e socialmente, desobstruídas de qualquer obrigatoriedade.

Compreende-se que a dinâmica das sociedades contemporâneas é amplamente influenciada pelas organizações e é essencial reconhecer que são elas que proporcionam oportunidades de realização e sobrevivência. Por meio dessas estruturas, conhecimentos são aplicados e novos saberes são incorporados. No entanto, enfrentar os desafios impostos pela realidade social em constante evolução requer uma compreensão profunda e uma capacidade de adaptação.

As organizações, independentemente de sua categoria ou setor, enfrentam desafios peculiares. Além de competir por posições de destaque, elas também precisam dialogar com políticas governamentais que estabelecem limites e requisitos. Essa interação entre o ambiente externo e as estruturas organizacionais exige uma percepção aguçada e a capacidade de criar significados. O processo de criação de significados é, acima de tudo, cultural. Ele vai emergir do coletivo, muitas vezes de forma desordenada e complexa. A cultura organizacional desempenha um papel fundamental nesse processo, moldando a identidade da organização e influenciando como ela se posiciona no mundo e compreender e gerenciar essa cultura, é crucial para o sucesso contínuo das organizações.

Os primeiros estudos acerca dos tipos de grupos organizacionais foram conduzidos por Elton Mayo (1949), que identificou três categorias distintas de organizações, dentre elas, o grupo familiar.

A equipe orgânica surge apenas a partir da colaboração em tarefas; é composta por menos pessoas, mantendo uma programação regular, porém com a supervisão direta do líder do grupo (...)

A família, considerada como um grupo mais abrangente, exerce influência significativa na frequência e comportamento dos membros mais jovens, que se espelham nos mais antigos para se orientarem dentro da estrutura familiar.

A equipe estruturada, na qual as interações da liderança são semelhantes aos demais grupos, porém conta com um líder escolhido pela equipe de gestão, respeitado e que possui a confiança dos colegas. Este líder está comprometido em promover a coesão do grupo e em estabelecer relações organizadas entre sua equipe e as demais. (MAYO, 1949 apud WAHRLICH, 1971, p. 53-54).

As organizações familiares assumem diversas formas, mas todas compartilham uma

característica central: sua origem e história estão intrinsecamente ligadas a uma família que administra os negócios. Essas famílias permanecem à frente da organização, garantindo sua continuidade ao longo do tempo. O legado familiar é preservado na gestão organizacional, criando uma conexão profunda entre a família e a empresa (GERSICK ET AL, 2017). Com a leitura dos autores depreende-se que as organizações familiares baseiam-se na interseção de três elementos autônomos: propriedade, família e gestão. O elemento da propriedade está ligado ao proprietário, que mantém o controle sobre a organização. Quando há múltiplos proprietários, estes geralmente têm participações meramente simbólicas, sem exercer autoridade substancial. O elemento da família envolve a sucessão de gerações na gestão da empresa, concentrando-se na transferência de liderança e na transição do poder entre os membros familiares. Por fim, o elemento da gestão diz respeito à expansão, formalização e maturidade da organização. Isso se reflete na criação de estruturas funcionais encarregadas do desenvolvimento de rotinas e políticas organizacionais. Ainda de acordo com os autores mencionados anteriormente, os três eixos organizacionais estão interligados e são significativamente influenciados por mudanças relacionadas à família, à distribuição da propriedade ou à própria organização, bem como por fatores temporais como mortes, nascimentos, doenças, crises, desafios e até mesmo políticas governamentais. Qualquer uma dessas mudanças ou fatores implica em alterações na estrutura e/ou funcionamento da organização.

Entre as possíveis transformações em uma organização familiar, destaca-se o processo sucessório. Esse processo envolve a transição de liderança entre gerações, à medida que uma nova geração assume o comando da organização. Essa mudança de liderança inevitavelmente traz consigo alterações no estilo de gestão, na estrutura e na cultura da empresa. O processo sucessório tem impacto direto na vida organizacional. A alternância de poder e a transferência de liderança implicam mudanças internas que podem afetar profundamente a cultura da organização. Portanto, é essencial preservar os elementos culturais fundamentais durante períodos de mudança ou conflitos internos. Isso garante a continuidade da identidade e dos valores da empresa, mesmo diante das transformações. Ainda recorrendo a Gersick et al (2017), algumas transições de liderança envolvem somente uma troca de pessoas na direção da organização, mas outras envolvem mudanças essenciais na estrutura e na cultura dela”. Vale ressaltar que o processo sucessório em organizações familiares frequentemente resulta em conflitos e/ou crises. Esses desafios estão relacionados às dificuldades de separar as esferas afetivas, familiares e profissionais. A transição de liderança entre gerações pode ser complexa, pois envolve não apenas questões práticas, mas também emoções e expectativas familiares. É fundamental abordar esses aspectos com sensibilidade para garantir uma transição suave e bem-sucedida. Apesar das

mudanças nos aspectos culturais da organização que o processo sucessório pode trazer, a escolha do sucessor deve ser feita com extrema cautela para garantir que não haja dúvidas quanto à sua capacidade de preservar os valores estabelecidos pelo antecessor. O sucessor deve estar ciente da importância de manter a cultura alinhada aos princípios do fundador. Além disso, uma estratégia crucial para a sobrevivência e continuidade das organizações familiares é a capacitação profissional desse sucessor para assumir a gestão, como destacado por Ricca (2009). De acordo com o autor, dois aspectos fundamentais de gestão devem ser considerados para orientar a família na minimização dos impactos da sucessão familiar nas empresas: a profissionalização e o planejamento da sucessão. Com o processo de profissionalização surge a diferenciação dos interesses da família com os interesses da empresa. Ao profissionalizar a gestão, é possível minimizar conflitos, como a separação entre propriedades e posições hierárquicas. Critérios gerais são estabelecidos para guiar as decisões e posturas dos administradores, abrangendo áreas como contratação, remuneração e promoção de colaboradores. Já o planejamento de sucessão familiar tem como ponto central a escolha do sucessor, que deve ser orientado por critérios claros que defendam os interesses da organização.

Feita essa observação, o que se percebe é que o presidente ou o dono da brincadeira precisa mostrar suas habilidades para tantos desafios, e nesse intuito, estabelece a sua gestão, viabilizando a implantação de sua marca no processo sucessório dessa organização. Na estrutura administrativa do Boi-Bumbá Corre Campo, estão famílias que através dos anos vêm se alternando na gestão ou em posições de diretoria. Santos, Lisboa, Barker, Carolino, Siqueira são só alguns exemplos. Essa administração é facilitada, visto que, pais, filhos, avós e tios participam juntos, transmitindo tradições e valores, e isso faz dos ensaios e das apresentações, momentos de convívio e aprendizado, momento em que a coesão familiar é fortalecida, e os laços afetivos se aprofundam, todos unidos por um único ideal: garantir a sobrevivência do folgado de boi. Nos últimos anos tem ganhado destaque a administração entrelaçada por gerações das famílias Carolino e Siqueira: Alvacir Siqueira, presidente da Associação Folclórica Boi-Bumbá Corre Campo, filho de Alvanir Carolino da Silva (Figura 5), que também já foi presidente, Alvatir Carolino da Silva, vice-presidente e filho do também ex-presidente Alvadir Assunção Carolino da Silva. Numa reunião da AFCBBCC, como desdobramento da pesquisa de campo, o Presidente Alvacir Siqueira⁹ falou sobre o que é ser Corre Campo: *A paixão pelo Corre Campo vem de berço. Minha avó, Nadir Carolino; meu pai, Alvanir; meu tio, Alvadir; meu primo, Alvatir, entre outros parentes, sempre brincaram no bumbá branco com um mapa do Brasil na testa. Minha avó fazia as fantasias para os brincantes, meu pai e meu tio brincavam no boi desde crianças,*

⁹ Alvacir Siqueira da Silva, presidente da AFCBBCC nos períodos 1994-1995, 2012-2016, 2016-2020, 2020-atual.

assim como eu e meu primo, que iniciamos como vaqueiros, eu com apenas seis anos.

Figura 5: Alvanir Carolino e Alvacir Siqueira:
Pai e filho, duas gerações distintas na presidência da AFCBBCC.



Fonte: Acervo Alvacir Siqueira.

2.2 Mestres e a dinâmica das relações sociais dentro do Corre Campo.

Ser presidente ou dirigente de um grupo folclórico como o Corre Campo, não é tarefa fácil. E isso se estende aos seus mestres, que de alguma forma acabam exercendo, também, um poder dentro da agremiação, caminhando lado-a-lado com as gestões. Isso porque os mestres da cultura popular, no nosso caso os do Boi Corre Campo, acabam desempenhando um papel fundamental na preservação e transmissão dos saberes, tradições e valores dentro do folguedo. Para esses mestres, suas habilidades e conhecimentos são fundamentais para a continuidade e o enriquecimento das expressões culturais, como danças, músicas, artesanato, cultos religiosos, medicina popular, culinária típica e narrativas orais.

Dentro do Corre Campo, os mestres sempre ocupam uma posição de destaque e respeito, sendo reconhecidos como guardiões do patrimônio cultural do grupo folclórico e como fontes de inspiração e aprendizado para os demais membros. Sua dinâmica nas relações sociais e pessoais é marcada por uma série de características e práticas que contribuem para a coesão e a identidade do grupo. Em primeiro lugar, os mestres do boi geralmente possuem um profundo conhecimento e domínio das tradições e técnicas necessárias para que se realizem as apresentações, mas principalmente, por conduzir o processo que garanta a sobrevivência do folguedo. Eles são responsáveis por transmitir esses conhecimentos de geração em geração, muitas vezes de forma oral, mantendo viva a memória coletiva e a autenticidade das práticas do Gigante Sagrado. Além disso, os mestres frequentemente exercem papéis de liderança e orientação dentro do grupo

folclórico, sendo referências não apenas em termos de habilidades técnicas, mas também de valores éticos, como respeito às tradições, trabalho em equipe, dedicação e comprometimento com a preservação cultural. Ao observar a convivência dos líderes no ambiente do Corre Campo, podemos perceber suas habilidades e competências em manter a autoridade, a legitimidade e o comando, com o objetivo de serem eficazes na gestão da organização, levando em consideração as complexas e diversas relações de trocas em diferentes níveis. Isso envolve desempenhar funções importantes, cultivar boas interações interpessoais, ajustes locais ou funcionais, dar visibilidade aos membros, planejar eventos, estabelecer cronogramas, realizar reuniões, e tomar outras ações e decisões que delineiam a relação entre o líder e os membros, assim como entre os próprios membros.

Observa-se dentro do Corre Campo que as relações sociais e pessoais dos seus mestres são pautadas pela troca de conhecimentos, experiências e afetos. Eles estabelecem vínculos de confiança e camaradagem com os demais membros do grupo, compartilhando histórias, ensinamentos e vivências que fortalecem a coesão e o senso de pertencimento.

Dentro dessa perspectiva, Norbert Elias em sua obra “A sociedade de Corte”, evidencia alguns conceitos fundamentais que cristalizam essa estrutura, tais como: configuração, interdependência e equilíbrio das tensões. Dentre eles, a configuração se apresenta importante para refletir essa ideia das relações que são permeadas pelas redes contratuais formais ou informais dos artistas. Segundo o autor, é possível partir de uma perspectiva de saber “de que modo e por que os indivíduos estão ligados entre si, constituindo, assim, configurações dinâmicas específicas” (ELIAS, 1987). Esse aspecto se interliga com a observação do próprio Elias (2001), ao evidenciar que as redes de interdependências fazem com que cada ação dos indivíduos dependa de uma série de outras coisas, colocando sempre em jogo, por sua vez a situação do jogo social. Com relação ao conceito de interdependência, assinala:

Como um jogo de xadrez, cada ação é decidida de maneira relativamente independente por um indivíduo e representa um movimento no tabuleiro social, jogada que por sua vez acarreta um movimento de outro indivíduo – ou, na realidade, de muitos outros indivíduos -, limitando a autonomia do primeiro e demonstrando a sua dependência. (ELIAS, 2001, p. 158).

Dessa forma, um dos ofícios utilizados por mestres e dirigentes para se manter a coesão dentro da agremiação é o carisma. Max Weber (1999) descreve o carisma como uma força que transcende o cotidiano e confere ao líder uma aura especial, sendo uma qualidade que atrai seguidores e inspira devoção, existindo dois tipos: o carisma individual, que se refere às qualidades centradas no ser individual, e o carisma que é resultante das atribuições dos cargos. O carisma não é apenas uma característica pessoal, é também uma forma de exercer

uma autoridade silenciosa. Esse carisma pode surgir de várias maneiras: através de revelações, experiências místicas, habilidades excepcionais ou simplesmente pela personalidade magnética de alguém. No entanto, ele não é estático, podendo se transformar ao longo do tempo. Isso significa que por mais carismático que seja, o seu detentor pode perder sua aura e até mesmo ser sucedido por outro líder.

Outro ofício utilizado por dirigentes e mestres para se manter a harmonia dentro de um grupo folclórico como o Corre Campo, é a dádiva, enquanto fenômeno social defendido por Marcel Mauss (2003, p.191), como um princípio comum que rege as trocas: a obrigação de dar, receber e retribuir. Almas, pessoas e coisas se misturam, e tudo pode ser objeto de troca. Essas trocas cerimoniais não são meros escambos de presentes, mas prestações e contraprestações que vão fortalecer alianças e relações sociais:

O que eles trocam não são apenas bens materiais e dinheiro, propriedades móveis e imóveis, coisas importantes economicamente. São, principalmente, gestos de amizade, convites para banquetes, cerimônias religiosas, serviços de proteção militar, mulheres, crianças, celebrações, danças, festivais, mercados, nos quais a negociação é apenas uma parte, e nos quais a interação é parte de um acordo mais amplo e duradouro. Em última análise, essas trocas mútuas são estabelecidas de maneira voluntária, por meio de presentes e gestos de generosidade, embora sejam estritamente obrigatórias, sob risco de conflitos particulares e públicos (MAUSS, 2003, p. 191).

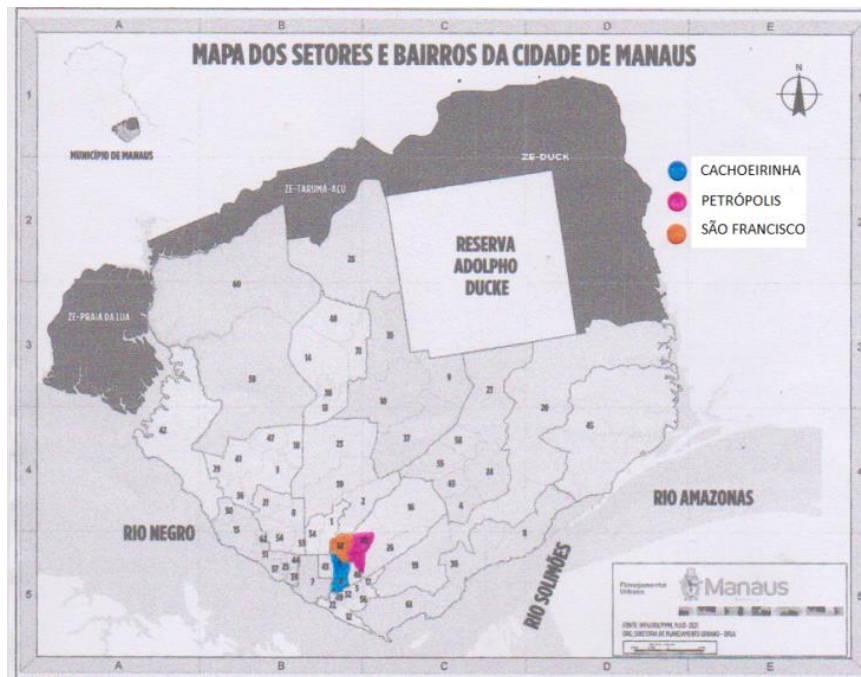
Dessa forma, ao fazer uma contribuição, o grupo que oferece temporariamente assume uma posição de destaque, criando um compromisso que se transforma em reconhecimento e prestígio dentro da comunidade folclórica, fortalecendo os laços de generosidade.

O Corre Campo é um grupo social que se destaca no campo das trocas intraorganizacionais, direcionando as negociações para os assuntos internos do grupo. Realiza-se um conjunto de ações com o objetivo de estabelecer relações que garantam a reprodução do Boi, envolvendo questões políticas e administrativas internas que garantem a autoridade e legitimidade dos líderes para facilitar as relações externas. O controle exercido pelos líderes sobre o grupo lhes confere a autoridade necessária para representá-los externamente. Dentro do Corre Campo, cada espaço é utilizado para organizar e apresentar o grupo ao longo do ano, fortalecendo amizades e relações entre mestres, dirigentes e demais membros.

Outro aspecto importante para os mestres dentro da dinâmica social do Corre Campo, é a delimitação espacial. Durante sua trajetória, o Corre Campo se consolidou como a maior expressão do folclore manauara. Até o final da década de 1980, saía pelas ruas de Manaus, quando seus brincantes dançavam em volta do Boi, em coreografias harmoniosas, com a batucada levando o ritmo da festa, com seus atabaques e tambores, os amos cantando as

toadas compostas por grandes mestres do folclore local, apresentavam-se em casas de famílias tradicionais, mostrando e encenando o auto do Boi, a tradição, cultura e a arte dos seus brincantes. Do ponto de vista espacial, se estabeleceu nos bairros da Cachoeirinha, São Francisco, Petrópolis e adjacências. Esses bairros acabaram demarcando a territorialidade do Corre Campo (Figura 6).

Figura 6: Delimitação territorial do Boi-Bumbá Corre Campo



Fonte: Manaus Educativo – PMM, 2022 (Com adaptação do autor).

Do ponto de vista da territorialidade, é essencial considerar abordagens relacionadas à economia, às relações sociais e comerciais entre países, bem como conflitos territoriais. Esses aspectos exemplificam a utilização do conceito de território, uma vez que seu estudo contribui para o desenvolvimento de uma visão de mundo mais integrada à realidade e possibilita inúmeras conexões. Nessa medida, o território aborda ainda estudos que se referem a relações de poder, a identidades culturais, assim como contradições e desigualdades que se estabeleçam na sociedade, além de estar associado a redes de circulação e comunicação. Desta forma, os grupos folclóricos podem ser considerados como lugar do território, lugar esse, onde se reúnem todos os seus membros, consolidando dessa forma, uma espécie de identidade local e de pertencimento.

Como o conceito de território é um tema complexo e com características peculiares, recebe diferentes abordagens e interpretações de acordo com a perspectiva de cada autor. João Pacheco e Alfredo Wagner Berno de Almeida, destacados estudiosos das questões territoriais no contexto brasileiro, oferecem visões distintas e, por vezes, conflitantes sobre o

que o território representa e como ele deve ser compreendido. João Pacheco, antropólogo e pesquisador, traz uma perspectiva que se concentra nas relações entre grupos sociais e a apropriação do espaço. Para Pacheco, o território é intrinsecamente ligado às dinâmicas culturais e sociopolíticas das comunidades. Sua abordagem destaca a importância da territorialidade como uma expressão de identidade e poder, ressaltando as complexas interações entre as pessoas, o Estado e outros atores sociais. Por outro lado, Alfredo Wagner Berno de Almeida, antropólogo, professor do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia-PPGSCA (UFAM) e também estudioso das questões territoriais, enfoca mais os aspectos políticos e econômicos do território. Ele argumenta que o território está intrinsecamente ligado ao poder e à exploração, especialmente no contexto das atividades econômicas, como a agroindústria e a mineração. Para Almeida, a compreensão do território envolve uma análise crítica das relações de poder que moldam a distribuição de recursos e a ocupação do espaço. Sobre territorialidade, Almeida (2012) entende que:

(...) funciona como fator de identificação, defesa e força. Laços solidários de ajuda mútua informam um conjunto de regras firmadas sobre uma base física considerada comum, essencial e inalienável, não obstante disposições sucessórias porventura existentes (ALMEIDA, 2012, p. 1-2).

Diante dessas perspectivas distintas, surgem questões importantes. Como reconciliar essas visões divergentes do território? Será que o território é apenas uma manifestação da cultura e da identidade, ou é predominantemente uma arena de conflito e dominação? Em última análise, a problematização dessas visões sobre o território por João Pacheco e Alfredo Wagner Berno de Almeida nos convida a refletir sobre a complexidade do conceito e suas implicações práticas. Ela ressalta a necessidade de considerar tanto as dimensões culturais e sociais quanto as políticas e econômicas ao abordar questões territoriais, buscando um equilíbrio entre diferentes perspectivas para uma compreensão mais completa do território e suas implicações na sociedade brasileira.

Ao longo da história, o território tem sido tradicionalmente um foco de estudo em disciplinas ligadas à biologia, mas outras áreas do conhecimento também passaram a adotá-lo como objeto de pesquisa. Isso inclui disciplinas como Geografia, Antropologia, Sociologia, Economia e até mesmo o próprio Estado. Contudo, predominam nessas abordagens uma concepção que o enxerga principalmente como uma entidade física, uma mera superfície ou um espaço sujeito a governabilidade. Isso significa que muitas vezes não se aprofunda na análise das contradições inerentes ao processo de apropriação do território, resultando em uma visão que mascara sua verdadeira natureza, desconsiderando os conflitos que o permeiam. Para além de uma área delimitada, o território, em sua essência, é marcado pelo domínio e poder exercido de acordo com suas intencionalidades. (SILVA, 2015, p.2).

Para entender o território, é fundamental compreender o conceito de espaço, considerando que este último antecede o território. Claude Raffestin, na sua obra “Por uma Geografia do Poder”, chama a atenção para essa compreensão:

O espaço é primordial, existente antes de qualquer movimento. Ele é como uma tela em branco, esperando para ser preenchida. É o campo onde todas as possibilidades residem, é a base física que existe antes de qualquer entendimento ou ação que poderá ser realizada por alguém. Claro, o território se sustenta no espaço, porém não são a mesma coisa (RAFFESTIN, 1993, p. 143-144).

O autor, supracitado elabora essa concepção de território tendo como base o território enquanto produto da apropriação do espaço estabelecida por relações de domínio, ou seja, pelo poder. Já que o espaço aparece como “matéria-prima”, o território resulta da sua apropriação e dominação. Partindo da proposta de que o nosso espaço, ou o lugar ao qual está assentada uma agremiação folclórica, pode-se trabalhar de forma contundente e transformar este determinado espaço em um território específico. Ainda recorrendo ao pensamento do antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida, um território específico é caracterizado por uma série de elementos que vão além da simples demarcação geográfica. Suas características incluem: Dimensão política e econômica, relações de poder, atividades econômicas, conflitos e contradições e cultural e social. Em suma, um território específico é definido por uma interseção complexa de fatores políticos, econômicos, sociais e culturais, todos contribuindo para a compreensão de como essa necessidade de uma análise crítica e contextualizada para compreender plenamente a dinâmica dos territórios específicos, especialmente no contexto brasileiro (ALMEIDA, 2012).

As mudanças espaciais nos currais dos bois-bumbás em Manaus refletem transformações mais amplas da urbanização, comercialização cultural e negociação de identidade. Vale a pena destacar que curral é o local onde são realizados os ensaios para as apresentações. Embora alguns elementos tradicionais persistam, o curral demonstra a resiliência e adaptabilidade do folguedo frente às mudanças sofridas pelo folclore e pela sociedade. O curral não é apenas lugar de performance, pois guarda um significado cultural, social e espiritual para os participantes e a comunidade do BBCC. Com o crescimento urbano de Manaus, o curral original iniciado no Bairro da Cachoeirinha enfrentou pressão desse desenvolvimento urbano. Importante destacar como exemplo, é que durante o seu estabelecimento no Bairro São Francisco, por onde o BBCC passou uma significativa parte de sua vida, o espaço onde era o curral, acabou se transformando num espaço comunitário pertencente à estrutura municipal. As restrições espaciais da cidade levaram à realocação dos ensaios do boi, como atualmente, às margens do Igarapé de Petrópolis, na fronteira entre os bairros Cachoeirinha e Petrópolis. Independente dessas mudanças territoriais, o BBCC acabou conquistando através do tempo a simpatia de todos Manauaras. Muitas histórias

foram escritas no Corre Campo ou a partir dele, sendo que, grande parte dos bois ou garrotes que hoje brincam em Manaus, teve o mesmo como referência ou inspiração.

É importante destacar que os mestres do Boi-Bumbá Corre Campo, assim como os da cultura popular de uma forma geral, enfrentam desafios e dilemas em suas trajetórias, como a necessidade de conciliar tradição e inovação, a transmissão dos saberes em contextos de mudança e a preservação da autenticidade diante de influências externas. Segundo informações coletadas por Silva (2011), ainda é frequente encontrar em algumas tradições antigas indivíduos mais experientes que demonstram preocupação diante das novas atribuições de trabalho, pois agora é necessário contratar profissionais especializados em diversas áreas, como estilistas para criar figurinos, cenógrafos e músicos, enquanto antigamente os próprios participantes se encarregavam de tudo o que fosse necessário. Apesar da resistência dos mestres mais antigos, esse fato ressalta a importância do folclore como uma expressão cultural que está profundamente ligada à identidade de uma comunidade, refletindo suas tradições, valores, crenças e histórias transmitidas ao longo do tempo. Em uma sociedade em constante mudança, o folclore desempenha um papel fundamental ao conectar o passado ao presente e ajudar a moldar o futuro.

À medida que uma sociedade evolui, seus aspectos folclóricos também podem passar por transformações significativas. Novas tecnologias, mudanças nas dinâmicas sociais e influências externas podem impactar as narrativas folclóricas, gerando uma reinterpretação das histórias tradicionais, rituais e práticas culturais.

Por um lado, essa evolução pode revitalizar o folclore, trazendo novas perspectivas, adaptações criativas e uma maior relevância para as gerações contemporâneas. Por exemplo, contos folclóricos podem ser recontados em formatos digitais, performances artísticas modernas podem incorporar elementos folclóricos e festivais tradicionais podem ser revigorados com novas atividades e participantes.

No entanto, as mudanças também podem trazer desafios para a preservação do folclore autêntico. A globalização, por exemplo, pode levar à homogeneização cultural e à perda de diversidade folclórica, enquanto o rápido desenvolvimento urbano pode diminuir o espaço físico e social para práticas folclóricas tradicionais.

Portanto, é essencial encontrar um equilíbrio entre a inovação e a preservação do folclore em uma sociedade em mudança. Isso pode envolver a promoção de programas educacionais que valorizem e ensinem o folclore local, o apoio a artistas e grupos folclóricos para criar e compartilhar novas expressões culturais, e o estabelecimento de políticas de preservação do patrimônio cultural. Em última análise, o folclore em uma sociedade em mudança é um reflexo dinâmico da identidade cultural em evolução, onde a criatividade, a adaptação e o respeito pelas

tradições passadas desempenham papéis essenciais na construção de uma narrativa cultural rica e vibrante.

2.3 A religiosidade dos mestres do Boi-Bumbá Corre Campo.

Antes de falarmos sobre a questão da religiosidade dos mestres, precisa-se entender que o Boi-Bumbá Corre Campo foi fundado em sua maioria por pessoas de raízes afrodescendentes, bem como, parte de seus mestres. Nesse aspecto ganha destaque, infelizmente a questão relacionada ao preconceito. Mario Ypiranga Monteiro (1978), conforme citado por Assunção (2011, p. 33) já fazia esse alerta, quando ouvia dessa gente prestigiada pela posição social ou política declarações que ele considerava como repugnantes, como: “se dependesse da minha vontade, mandava meter no xadrez a todos os desocupados, aos bandos de negros que percorrem as ruas batendo tambor”. Em uma das idas para os ensaios do BBCC, foi colocado pelo vice-presidente da agremiação Alvatir Silva, que nas falas dos mestres, a oralidade proferida pelos mesmos, escreve aspectos do preconceito e do cerceamento da liberdade, já que o boi era reiteradamente reprimido pela polícia, visto que, algumas famílias tradicionais da época e de posses diziam que o boi não ia passar por determinadas ruas de Manaus e isso era levado à termo pelo aparato repressor do Estado.

Através dessa observação, é possível depreender que esse racismo estrutural e seus desdobramentos, como a discriminação e o preconceito, não está dissociada de um contexto nacional, pois, ao mesmo tempo em que a brincadeira de boi foi caracterizada como vadiagem na cidade de Manaus, no Rio de Janeiro esse processo já era sentido de uma forma mais aguda pelas pessoas do mundo do samba. Essa associação se liga às falas dos mestres marcando o processo de história social do nosso país e que não era algo isolado só dessas pessoas que faziam parte de uma velha-guarda do Boi-Bumbá Corre Campo, mas de outras comunidades que estavam tentando consolidar seus traços culturais e que também eram submetidas a essa depreciação cultural.

É relevante ressaltar que a escravidão de cunho racista introduzida no território brasileiro pela colonização europeia resultou em uma ideologia que associa indivíduos negros a trabalhos mal remunerados e subvalorizados socialmente. Essa mentalidade, enraizada na sociedade, perpetua a crença racista de que pessoas negras e pobres não são capazes de ocupar cargos de destaque em diversas esferas sociais e até mesmo em áreas tradicionalmente associadas à população branca.

Dessa forma, evidencia-se historicamente essa mentalidade racista enraizada no inconsciente coletivo, perpetuando papéis de inferioridade que limitam o avanço da comunidade

negra e o progresso do país. Segundo Sampaio (2017, p.120), o Brasil é subdesenvolvido devido ao racismo, uma vez que a questão racial é essencial para o desenvolvimento econômico do país, antes mesmo de ser uma questão de identidade. Nesse contexto, podemos perceber que certas funções de trabalho desvalorizadas se assemelham às práticas do período escravocrata, mantendo-se a ideia de dois tipos de negros: aqueles que são aceitos e confiáveis pelos brancos, exercendo atividades domésticas e de cuidado, e aqueles que são instruídos a ocupar funções controladas, como no setor de segurança, onde surgem os cargos de porteiros e policiais. Assim, o controle institucional sobre essas responsabilidades reflete a mesma dinâmica de subjugação mental presente nos tempos da escravidão, transmitindo uma falsa sensação de confiança aos brancos e reforçando o estereótipo do negro aceito pela sociedade.

Evidente, que o racismo estrutural vem colocando, através do tempo, ódio que faz com que os jovens negros, sejam os principais alvos da violência e das mortes no Brasil, justamente quando estão no período de maior força, produtividade e condições de competitividade com os brancos. De acordo com Silva apud Silva Filho (2022), está implícito nas falas dos mestres do Corre Campo, hoje o boi é mais aceito na sociedade (elite branca). Isso remete a um complemento implícito nas falas desses mestres de que essa elite caracterizava o folguedo de boi na cidade de Manaus como “brincadeira de negro, de preto cachaceiro, de preto vagabundo, brincadeira de gente que não tem o que fazer”, numa forma de exclusão que deprecia o negro num conceito só.

A origem dos bois de Manaus é entrelaçada a fortes processos de religiosidade. Com a migração dos nordestinos para o Amazonas, em sua maioria negros, o surgimento do Boi-bumbá trouxe com a manifestação folclórica um poderoso elo ligado à fé, que, desde o seu princípio, se conecta ao catolicismo, religião predominante do colonizador.

Não só os folguedos, mas também os jogos e as principais formas de arte parecem ter nascido da religião e que durante muito tempo tenham conservado caráter religioso, conforme assinala Durkheim (2003, p. 454). Esse pensamento reforça a importância da religião na construção humana do mundo social, incluindo aí, a cultura e suas representações, ligada à sua natureza essencial, isto é, a de ser um monumental empreendimento humano, de dar sentido ao mundo que o rodeia. As religiões, de modo geral, acabam influenciando grande parte dos esforços humanos de reflexão e práticas rituais. Alinhando essa relação da religião com folguedo (aqui visto como festa), recreação, jogo e arte, Durkheim (2003, p. 455) destaca que a religião não seria ela mesma se não deixasse algum espaço para as livres combinações do pensamento e da atividade.

O universo dos mestres do Boi-Bumbá Corre Campo abrange os ambientes, símbolos e

todos os outros elementos rituais que formam o caminho para sua conexão com o sagrado. Dentro desse contexto, há elementos, características e princípios que convergem para um objetivo central: a jornada em direção ao reino do sobrenatural, do incorpóreo e do sagrado. Os elementos desse universo, que foram inicialmente concebidos e moldados de acordo com as demandas do sistema religioso dominante, a religião católica, combinam um cenário que inclui pessoas comuns, sem um vínculo explícito com o sistema religioso "oficial" formal, com uma estrutura organizacional, tal como é estabelecida nos sistemas e tradições do catolicismo. Essa expressão religiosa faz parte do catolicismo popular, que promove um senso de comunidade envolto por um conjunto mitológico rico em crenças e rituais, mas que não impõe aos seus membros os mesmos anseios e obrigações rituais exigidos pela estrutura dogmática do catolicismo oficial. Nessa linha, Brandão (1985) enfatiza que o catolicismo popular são como “igrejas” formadas por agentes camponeses dos cultos coletivos que mantêm uma relação de conflito/compromisso com a hierarquia eclesiástica da Igreja Católica. São membros legítimos da religião católica que, quer por vontade própria ou – como mostra a história – por necessidade, absorveu seus cultos e permitiu seus festejos.

A religião pode ser entendida como “[...] um sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas [...], crenças e práticas que reúnem numa mesma comunidade moral, chamada igreja, todos aqueles que a elas aderem” (DURKHEIM, 2003, p. 32). Na mesma linha, Queiroz (2003) enfatiza que a religiosidade também se constitui de crenças, práticas e de fenômenos religiosos referentes ao mundo sagrado. Contudo, considera que essas características delineadoras da religiosidade não são exclusivas de uma religião específica. Dessa forma, o homem pode ter religiosidade sem pertencer, necessariamente, a uma determinada religião.

Durante os ensaios, conversas e apresentações, é possível observar nas falas e ações, que a espiritualidade dos mestres do BBCC está focada na fé, com a qual eles interagem em um processo de feedback. Essa espiritualidade está diretamente ligada a uma experiência na qual cada membro do boi tem a oportunidade de cultivar sua fé pessoal. Essa experiência pode surgir tanto de vivências compartilhadas com o grupo como um todo ou com seus membros próximos, permitindo a assimilação de conceitos e significados. Além disso, essa experiência pode ser desencadeada por eventos extraordinários, que levam os mestres a estabelecerem conexões com o sagrado, mesmo antes de compreender totalmente os conceitos e significados formais do termo.

Nesse contexto, pelo fato da Cidade de Manaus ter sido influenciada pela Igreja Católica, se configurou seu povo também católico, encontrando-se elementos sagrados presentes nas toadas do bumbá, sendo comum estarem presentes nas toadas frases como “Meu São João”, “Ave Maria”. Tomemos como exemplo a toada “Ave Maria”, composta por Mestre Zé Preto:

Ave Maria
Cheia de Graça,
Ave Maria
Cheia de Graça,
Este é Boi Corre Campo,
E ninguém leva na fumaça.

Também em outra toada, denominada “Meu boi bonito” composta pelos mestres Duda e Zeca, é possível encontrar os mesmos elementos:

O meu boi bonito
Tá chegando agora
É Corre Campo
Que tem nome na história.
É meu boi bonito
É de São João
A morena dança
Quando eu canto meu baião.

Fica visível nas letras das toadas que existe uma relação entre o Boi-bumbá e o catolicismo e que está na origem do Bumba meu boi do Maranhão, antes dele chegar ao Amazonas, sobretudo, Manaus. A origem religiosa desse sincretismo está muito presente na lenda do Auto do Boi, que une os três elementos do Brasil: o branco, o negro e o índio. E o elemento que une essas três raças é exatamente o sobrenatural, que vai dar vida, ressuscitando o boi. Vale destacar que os ritos de São João são ligados a antigas tradições, como as nórdicas que vieram da Europa, a exemplo dos enfeites com bandeirinhas coloridas, utilizados para espantar os maus espíritos naquela região. Dessa forma acendemos a fogueira de São João.

Durante a pesquisa de campo foi possível observar uma ligação muito forte de integrantes do BBCC com Santo Antônio, inclusive com a participação nas festividades em homenagem ao santo, realizada na Capela do Pobre Diabo¹⁰, no bairro da Cachoeirinha (Figura 7).

A festa de Santo Antônio na Cachoeirinha, já é realizada a praticamente cento e dez anos, segundo relato de moradores mais antigos. A Capela abre suas portas em comemoração ao Santo, todo dia treze de junho para a participação dos seus devotos, uma das principais partes da festividade, além da missa e da procissão é a benção e entrega dos pães, (ato simbólico que representa, o pão de Santo Antônio), aos participantes. Em estada na capela, no dia treze de junho

¹⁰ De acordo com Tavares (2019), a Capela de Santo Antônio, conhecida também como Capela do Pobre Diabo data do final do século XIX é tombada como monumento histórico e está localizada na Rua Borba, bairro Cachoeirinha, sendo uma idealização de Dona Cordalina Rosa de Viterbo. A referida capela só abre uma vez ao ano (Grifo nosso).

de 2023, foi percebido o grande movimento de fiéis, na pequenina capela e também aos fundos da igreja, rezando e clamando ao santo padroeiro do lugar. E numa agradável mistura sagrado e profano, o Boi Bumbá Corre Campo adentrou a igreja para participar de uma celebração no seu altar.

Figura 7: Cartaz que exprime a religiosidade no contexto do BBCC e o Corre Campo no altar da Capela de Santo Antônio.



Fonte: Acervo AFCBBCC, 2023 (Com adaptações).

CAPÍTULO 3: DIALOGANDO COM OS MESTRES DO CORRE CAMPO

Tem-se na oralidade a forma mais primordial de se estabelecer comunicação e, como seu desdobramento, a construção de relevantes narrativas. Difícil imaginar o que seria da trajetória humana se os conhecimentos dos povos e suas gerações não fossem transmitidos. Mesmo com o maciço uso das tecnologias de ponta recentes, tendo ainda no audiovisual um difusor de acontecimentos e que se cristaliza como forma eficiente de comunicação, ainda é na oralidade que o homem tem as primeiras condições de estabelecer trocas de conhecimentos e experiências entre gerações e entre grupos distintos. Embora estejamos vivenciando a era do rápido avanço tecnológico, grande parte desses mestres de alguma forma, em algum momento falou alguma coisa e isso acabou sendo transmitido aos seus interlocutores. A oralidade ainda está muito presente e vai transitar pelos povos e suas gerações durante muito tempo. Entende-se, então, que a oralidade e sua conseqüente construção de narrativas projeta um sujeito histórico capaz de fornecer dados importantes para contribuir em uma pesquisa, visto que a história oral projeta a vida no contexto da própria história vivida por esse sujeito. Sobre esse papel da história oral, o sociólogo e historiador britânico Paul Thompson, em sua obra “A voz do passado” (1992), afirma

que:

Resumidamente, auxilia na formação de indivíduos mais integrais. Além disso, a narrativa oral questiona os mitos estabelecidos pela história, desafiando o julgamento autoritário presente em sua tradição. Isso possibilita uma mudança significativa na perspectiva social da história. (THOMPSON, 1992, p. 44).

A discussão em torno dos problemas metodológicos da história oral despertou, durante muito tempo, pouco interesse entre os pesquisadores. Esse processo pode ser explicado, em sua maior parte, pela resistência em incorporar ao universo da pesquisa a possibilidade do uso das fontes orais, como o faziam os tradicionalistas, caracterizado por um ceticismo em relação à precisão e confiabilidade das mesmas, levando à uma crença de que as fontes orais podiam ser influenciadas pela subjetividade e pela memória seletiva dos entrevistados.

No entanto, é importante ressaltar que, ao longo do tempo, a valorização das fontes orais na pesquisa histórica tem aumentado significativamente. Os historiadores reconhecem cada vez mais o valor das histórias e testemunhos pessoais na compreensão dos eventos históricos, especialmente quando não há fontes escritas disponíveis ou quando se deseja obter perspectivas diferentes e sub-representadas. A história oral agora é amplamente aceita e utilizada como uma importante ferramenta na pesquisa histórica, permitindo a inclusão de vozes marginalizadas e a compreensão de eventos e experiências históricas de uma maneira mais rica e abrangente. Desse modo, as narrativas ganham notório destaque, segundo observação do filósofo e doutor em pedagogia, o espanhol Jorge Larrosa:

Nossa identidade é moldada pelas narrativas que criamos sobre nós mesmos, nas quais assumimos os papéis de autor, narrador e protagonista (LARROSA, 1999, p.52).

Partindo desses pressupostos, as narrativas orais ganham, na atualidade, um importante status no que se refere ao campo de investigação de um contexto histórico-social. Embora o tema tratado neste trabalho já tenha adentrado o universo da academia, ainda existe dispersão, escassez ou até mesmo inexistência de fontes sobre o tema abordado, fazendo com que o presente estudo se constitua como uma contribuição importante, principalmente para o grupo de pesquisa. No pensamento do sociólogo francês Maurice Halbwachs (2013), por mais que o sujeito tenha a percepção de ter vivenciado eventos e contemplado objetos que somente eles viram, ainda assim suas lembranças permanecem coletivas e podem ser revividas por outros. Isso porque, segundo o autor, o sujeito jamais está só, mesmo quando os outros sujeitos não estejam fisicamente presentes, pois em pensamento os carregam com eles. Observa ainda:

Apenas reconstruir detalhadamente a imagem de um evento passado não é o suficiente para se obter uma memória. É necessário que essa reconstrução seja baseada em informações ou conceitos compartilhados que estejam presentes em nossa mente e na mente dos outros, pois eles estão sempre sendo trocados entre essas pessoas, o que só é

possível se todos fizerem parte da mesma sociedade ou grupo (HALBWACHS, 2013, p.39).

Compreende-se dessa forma a importância da metodologia de Halbwachs, pois a mesma enfatiza a importância da memória coletiva na construção da história e na compreensão dos fenômenos sociais, visto que a memória é moldada socialmente e que os indivíduos são influenciados pelas representações coletivas presentes em suas comunidades. Há de considerar o contexto social e cultural ao estudar o passado, contribuindo para uma compreensão mais completa e contextualizada dos eventos históricos. Além disso, o pensamento de Halbwachs influenciou o desenvolvimento da história oral, que valoriza as narrativas e testemunhos pessoais como fontes históricas importantes.

Seguindo essa linha de Halbwachs, com as falas dos mestres do boi-bumbá Corre Campo, as narrativas podem referendar a noção de memória como elemento de construção histórica, permitindo a compreensão dos fenômenos sociais e que pode se revelar através das observações que fazem em relação a eles mesmos e ao lugar que fazem parte. Desse modo, as memórias desses mestres podem desvelar um universo de múltiplas dimensões, sobretudo quando são pessoas mais idosas. Sobre esse aspecto, a psicóloga Ecléa Bosi (1994) faz a seguinte observação:

Um desafio eficaz para comprovar a teoria da memória psicossocial é analisar as lembranças de idosos. Neles, é perceptível uma narrativa social rica: eles já experimentaram uma determinada sociedade, com atributos distintos e reconhecíveis; eles já viveram contextos familiares e culturais facilmente identificáveis: em resumo, sua memória atual pode ser construída com base em um cenário mais concreto do que a memória de um jovem (BOSI, 1994, p.60).

Os mestres da cultura popular têm uma memória social atual mais contextualizada e definida, de modo que são expectadores de um quadro que já está finalizado e bem delineado no tempo, ideia essa primordial para a consolidação da história em permanente construção dentro do bumbá estudado. Por essa experiência, os mestres acabam se tornando aglutinadores dentro dos grupos folclóricos como um grupo social. Com isso, os grupos folclóricos nos quais os mestres estão inseridos se apresentam como organizações complexas, trazendo no seu bojo a variabilidade das relações sociais que se sobrepõem nas dimensões conduzidas nesse entrelaçamento de planejar, produzir e executar atribuições com o propósito de suas apresentações, bem como garantir a existência dessas organizações.

3.1 Mestre Zeca.

Era início de noite de uma quinta-feira de janeiro, clima razoavelmente agradável, quando minha esposa Lúcia e eu paramos para estacionar o carro na Rua Cunha Melo, no bairro Petrópolis, próximo ao campo João Samba. Já na calçada, com seu sorriso e simpatia que o fez

cativar muitas pessoas, nos esperava sentado na calçada de frente à sua residência José Carlos Leão Auzier, que se perguntar pelo nome para alguém, inclusive da legião de apaixonados do Boi-Bumbá Corre Campo, com certeza poucos saberiam dizer de quem se trata. José nos recebeu muito bem e nos convidou para entrar, sendo que lá dentro já nos aguardava, também, sua esposa Celeusa, que nos recebeu com deliciosos quitutes e um café novinho que ela tinha acabado de passar e que tinha deixado um aroma agradável no ar. Começamos a nossa conversa na varanda de sua casa, num ambiente com piso de cerâmica bege e paredes que contrastavam um agradável verde claro. Agora revelando que, José Leão é nada mais nada menos que uma das figuras mais emblemáticas do Corre Campo, conhecido popularmente como Zeca ou Zé Galinha (Figura 8), nascido em 13 de setembro de 1949, filho de Manoel Pontes dos Santos e Ana Esther Auzier, e aos cinco anos de idade acompanhando sua mãe, estabeleceu-se quando de sua chegada a Manaus, na Rua Maués esquina com a Rua J.Carlos Antony no bairro da Cachoeirinha.

Figura 8: Mestre Zeca na atualidade.



Fonte: Acervo do autor (2024).

Já menino, dava os seus primeiros passos brincando no Garrote Estrela da Manhã, que ficava bem próximo de sua casa. O garrote fora carinhosamente apelidado de Fofa Bosta e era feito de caixa de cebola, coberto de saco de trigo e chifres de cipó vergado e cuja batucada era constituída de latas de querosene, leite e goiabada, sendo as fantasias compostas de papel crepom, enfeitadas com penas de galinha, de pato, papel de seda e de carteira de cigarros (ASSUNÇÃO, 2011, p.246). Durante a entrevista, Zeca fala sobre sua vinda para Manaus e como carrega desde cedo a vontade de brincar de boi:

Olha, eu sou parintinense, né. Eu nasci em Parintins. Eu vim pra Manaus em 1956, né. Em 58 foi o primeiro ano que eu brinquei boi. E de lá pra cá eu já parei, já com 60 anos, 60 e poucos anos. Então a cultura do parintinense já vem com a cultura na veia, já vem no sangue, não tem jeito, né. (Entrevista, 2024).

Zeca vai discorrer que a sua entrada no Boi-Bumbá Corre Campo não foi tão fácil, visto que, existia uma determinação dos “donos”¹¹ do boi à época para que não brincassem crianças:

Eu brinquei no Corre Campo, mais de 46 anos, eu brinquei no Corre Campo, porque antes eu não podia, porque no Corre-Campo não entrava menino, né, só adulto. Tinha na época do Corre-Campo, na Cachoeirinha, ali na Urucará, né. Era determinação da diretoria do Corre Campo. Era do irmão do Miro, o Tó, né. Que era os dois que eram os donos, né. Que até então não tinha uma diretoria, mas tinham aquelas pessoas que, era tava na cabeça, né, na frente, então eles não aceitavam menino. No Corre Campo, então eu brinquei fora, em outras brincadeiras, outros boi, mas boi de garoto, que chamava garrote, né. Eu brinquei no Pingo de Ouro, eu brinquei no Malhado, né. Mas, a minha vontade, era brincar no Corre Campo. Até que quando, eu atingi a maioridade, eu fui brincar no Corre Campo. (Entrevista, 2024).

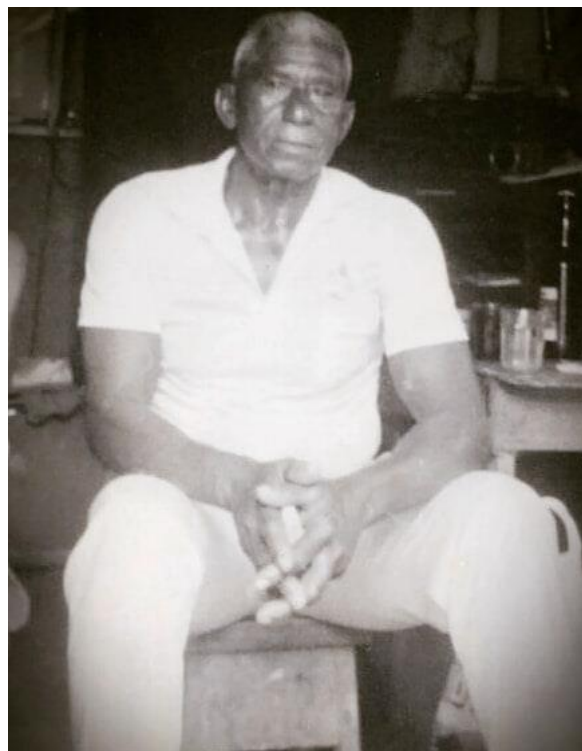
Importante ressaltar nessa fala, que Mestre Zeca conviveu com dois dos mestres fundadores do boi, os irmãos Tó e Miro (Figuras 9 e 10). Astrogildo Pereira dos Santos, o Tó (Figura 1), era filho de José Pereira dos Santos e de dona Joana Laureana dos Santos. Foi na sua residência, onde também morava Miro, localizada na Rua Ajuricaba, quase canto com a Rua Borba, na Cachoeirinha, que em 1º de maio de 1942 foi fundado o Boi-Bumbá Corre Campo e onde funcionou como primeiro curral do boi.

Mestre Tó comandou a organização do BBCC durante vinte e sete anos, e segundo relatos de pessoas que conviveram com ele, era respeitado tanto na comunidade como pelos políticos da época. No princípio da década de 1950, o Corre Campo saía pelas ruas usando lamparinas e numa visão um pouco mais futurista, Mestre Tó acabou adquirindo candeeiros para auxiliar a apresentação do boi quando chegasse nas casas. Segundo Assunção (2011, p.228), era educado, solícito e não chamava a atenção de ninguém na frente dos outros, contudo, sob seu comando ninguém abandonava a brincadeira pelo meio do caminho ou dava o chapéu, ou qualquer outra peça da fantasia para outra pessoa carregar ou segurar e quando isso acontecia, o brincante era veementemente repreendido. Gozava de uma grande liderança, conseguindo tudo que desejava de seus comandados, bem como, o respeito dos adversários e reconhecimento do público.

¹¹ Vide nota na página 26.

Figura 9: Mestre Tó

Fonte: Acervo Alvir Assunção.

Figura 10: Mestre Miro

Fonte: AFCBBCC.

Wandy Guaromiro Pereira dos Santos, o Mestre Miro, considerado um dos maiores folcloristas¹² do Amazonas, pernambucano de Recife, nascido em 25 de julho de 1925, foi o mais longevo e admirado mestre dentro do BBCC. Era o mais jovem dos fundadores e foi o responsável por dar nome ao Corre Campo. Utilizava sempre o termo "coleguinha" quando dirigia sua fala. Também foi fundador e/ou integrante de garrotes, blocos de carnaval e escolas de samba de Manaus.

Miro veio a assumir a direção do BBCC no final da década de 1960, após o falecimento de Tó, e permaneceu até o seu último dia de vida em 12 de fevereiro de 1995, durante a primeira gestão do então Presidente da Associação Folclórica e Cultural Boi-Bumbá Corre Campo-AFCBBCC Alvacir Siqueira. Assunção (2011, p.236) descreve que o maior orgulho de Miro era ser um dos fundadores do Corre Campo:

E ao longo de mais de meio século ter trabalhado diuturnamente para manter acesa a chama mais fulgurante da nossa cultura popular, projetando além dos limites do nosso Estado, a beleza e a fama do seu boi, o Gigante Sagrado de nosso folclore. (ASSUNÇÃO, 2011, p.236).

A lembrança de Tó e Miro por parte de Mestre Zeca suscita a discussão em torno do

¹² Conforme pontua Silva (2011), 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” para se autodefinirem dentro desses grupos ou associações de grupos.

poder simbólico descrito por Bourdieu (2010), como uma forma capaz de entender como as estruturas sociais e culturais influenciam a percepção e a ação das pessoas, sendo que esse poder invisível não é apenas exercido por meio de instituições políticas ou econômicas, mas também por meio de símbolos, linguagem e práticas culturais. O poder simbólico, ainda conforme Bourdieu (2010) é um poder invisível que só se exerce com a cumplicidade daqueles que estão sujeitos a esse poder, ou mesmo daqueles que o exercem.

No contexto do BBCC, o relato feito por Mestre Zeca sobre a condução feita pelo irmãos Tó e Miro frente ao BBCC, apontam para o papel fundamental que ambos desempenharam para a preservação e transmissão de tradições culturais dentro do folguedo.

Esse poder simbólico caracterizado por esses mestres, está na sua capacidade de influenciar a forma como os membros do grupo veem e valorizam a cultura do boi-bumbá, fazendo dos mesmos agentes de resistência, mantendo vivas as tradições do folguedo de boi, muitas vezes marginalizadas ou esquecidas. Além disso, essa atuação muitas vezes transcende o âmbito local, alcançando reconhecimento estadual e até mesmo nacional. No entanto, é importante reconhecer que o poder simbólico também pode ser ambíguo, pois os mestres da cultura popular, aqui representados pelos os do Boi Corre Campo, podem ser idealizados e romantizados, mas também podem ser invisibilizados. Isso fica evidenciado na fala de Zeca, ainda sobre Mestre Miro:

Quando o Miro era vivo, o pessoal tinha o Miro como um pai. Todo mundo respeitava o Miro. Tinha gente no boi, que bastava o Miro olhar, o cara baixava a cabeça, saía de fininho. O Miro, ele tinha uma liderança no Corre Campo. Apesar de ser muita gente, mas ele tinha uma liderança que ele dominava, do primeiro ao último. Então, eu acredito que por causa do Miro, né, daquela sabedoria que ele tinha, né, de lidar com o povo, gritar quando era para gritar, baixar quando era para baixar, rir quando era para rir, né. Então ele foi ganhando o pessoal pra ele. Então, a gente tinha muito respeito pelo Miro, eu cansei de falar para ele, que o tinha como um pai, respeitava o Miro como um pai. Sabe, eu beijava o Miro no rosto, beijava minha cabeça, sabe, abraçava o Miro. Tinha um respeito e um carinho grande pelo Miro, não só eu, como todo mundo, né. Você chegava num canto, falava Corre Campo, primeiro nome que vinha, o Miro. Quer dizer, era o esteio principal da história. (Entrevista, 2024).

Mestre Zeca relata que quando começou no Corre Campo, brincava de vaqueiro. Nessa época, segundo Zeca, os amos do BBCC eram Pedro Beira-Mar, Waldir e os irmãos Zé Preto e Clóvis. Lembra o entrevistado:

E aí, foi quando houve aquela briga, aquela discórdia, saíram e fundaram o Gitano e dos antigos só ficou lá o Beira-Mar, de amo, de compositor, mas ele já estava bastante debilitado. Eu, como sempre cantava no curral, cantava na rua. Naquele tempo o boi andava muito na rua né, brincando nas casas, e o Beira-Mar me convidou pra fazer parte, de ser amo do boi. E eu muito tímido, do lado de

Beira-Mar, de um mestre, não é, eu menino e novo, eu meio acanhado mas aceitei, eu tinha vontade, e aí eu comecei cantar. Num ano o Beira-Mar adoeceu, ele nem fez toada e nem ia cantar, e eu enxerido fiz umas toadas. Lembro, então eu fiz uma toada e mostrei pra ele mesmo, pro Pedro Beira-Mar e ele me abraçou e disse: Zequinha, essa toada você vai cantar lá no festival, lá na Bola da Suframa. Já era o festival lá na Bola da Suframa. (Entrevista, 2024).

Mestre Zeca no seu diálogo esclarece que essa iniciação na composição de toadas se deu no ano de 1982, através da toada Morena Bela:

Morena bela

Olha pro tablado

E espia um pouco

Para essa multidão

Vem ver meu boi

Com sua linda vaqueirada

No rojão da minha toada

Festejando São João.

Zeca descreve que essa toada emplacou, inclusive sendo cantada em outros bois. No ano de 1985 o Corre Campo atravessava uma fase difícil e foi nesse período que entraram Duda e AlvaDir Assunção, sendo que AlvaDir seria o presidente e o Miro como secretário:

Porque o boi tava se acabando, inclusive o Gitano foi bi-campeão, nos dois anos seguintes, o Gitano foi bi-campeão. E aí, dava Gitano e Tira-Prosa, Gitano e Tira-Prosa. Corre Campo ficou para trás, ficou uma coisa. E aí, o Miro queria acabar com o boi, ele não queria mais colocar o boi. E eu fui na casa do AlvaDir, conversei com o AlvaDir. Fui no Duda, conversei com Duda. Eu fui o responsável em formar uma diretoria pro Corre Campo, pra não acabar, porque, até então, dos antigos só tinha o Corre Campo e o Tira-Prosa, não tinha mais os outros, tudo acabou. Pai-do-Campo, Mina de Ouro, tudo tinha acabado. E nós formamos uma diretoria, subimos o boi, botamos o boi pra título e nós conseguimos ganhar todos os troféus da EMANTUR. (Entrevista, 2024).

José Alfredo Oliveira da Silva, conhecido popularmente por Duda, nascido em 11 de maio de 1946. De temperamento forte mas de um coração gigante, Mestre Duda era um apaixonado pelo BBCC desde o momento em que fazia parte da enorme legião de torcedores do bumbá e que nos dias das apresentações era um dos responsáveis em soltar fogos de artifício, sendo nessa condição, convidado a fazer parte da diretoria do boi. Posteriormente, foi amo e compositor de toadas fazendo dupla com Zeca. Mestre Zeca lembra que a paixão de Duda pelo BBCC era tamanha, que certa vez, deixou de pagar o aluguel da casa onde morava, para comprar dois quilos de pena pro boi, ficando devendo para o locador.

Mestre Zeca lembra que em um dos anos de festival, quando ainda era sob a responsabilidade da extinta Empresa Amazonense de Turismo-EMANTUR, foi gerado um conflito entre o Boi Corre Campo e o Boi Gitano (que era fruto de uma dissidência de membros do Corre Campo), visto que teve início a um pequeno conflito entre ambos os bois por causa de uma toada composta por Mestre Zé Preto, provocando a dupla Duda-Zeca, numa analogia do boi-bumbá com um time de futebol, toada essa que falava que se não tivesse um bom cantor e um bom compositor, o boi seria como um time sem meio-de-campo:

Então, aquilo foi agulhando eu e o Duda, e no ano seguinte houve o festival da EMANTUR, né, e nós fizemos aquela toada, que na época era sobre a Guerra das Malvinas, em 1982. Nós ganhamos o festival da EMANTUR, ganhamos o festival e ganhamos os troféus todinhos, placa, foi tudo do Corre Campo, título, tudo tudo. *Preste atenção/em toada em forma de oração/e tráz o Boi Corre Campo/festejando São João/eu rogo ao Senhor meu Deus/por mais um ano de paz/que nos afaste da guerra/que só tristeza nos tráz/não há vencedor, nem vencido/só existe perdedor/eu troco o canhão pela rosa/que é o símbolo do amor.* E assim, o Corre Campo foi campeão. E aí, nós ganhamos nove anos consecutivos. (Entrevista, 2024).

Das toadas compostas pela dupla Duda-Zeca (Figura 11), uma das mais cantadas através dos tempos é a toada “Guerreiro de Corre Campo”, que imortaliza o sentimento de paixão pelo bumbá. A composição dessa toada se deu em um momento marcante na história do boi, visto que, no ano de 1983 o BBCC fez uma apresentação grandiosa no Festival Folclórico do Amazonas, porém, não saiu vencedor. O entrevistado ressalta que a dupla de compositores não tinha nenhuma formação em música e não tocavam violão.

Figura 11: Mestres Zeca e Duda.



Fonte: AlvaDir Assunção, 2011.

Isso causou uma grande revolta entre os membros do grupo, vindo a diretoria através de uma Assembléia Geral com o intuito de retirar o boi do referido festival no ano seguinte. Esse fato motivou Duda e Zeca a compor essa toada, que foi apresentada no evento e após escutar a toada, o item de desfiliação foi retirado de pauta. A toada “Guerreiro de Corre Campo” diz o seguinte:

*Guerreiro de Corre Campo não foge da luta, não
 Não abandona a batalha, nem permanece no chão
 Porque ele é igual a um país vencido
 Igual um leão ferido, mas que não ergue as mãos
 Vem meu guerreiro, volta pra tua trincheira
 Honra tua brincadeira, festejando São João
 Enquanto houver um Vaqueiro destemido
 Um Índio, um Rapaz amigo, Beira-Mar na marcação
 Enquanto houver Mestre Miro bem na frente
 Zeca tirando repente, Beira-Mar na marcação
 Não vão deixar meu Boi rolar na ribanceira
 Vai sacudir a poeira, vai manter a tradição*

Outro aspecto lembrado e que marcou a passagem de Mestre Zeca pelo Boi Corre Campo foi a mudança no modelo das apresentações nos bois de Manaus, numa espécie de “parintinização”, fazendo com que o modelo tradicional dos bois fosse substituído pelo do boi de Parintins.

Olha, eu sinceramente, era minoria, eu era um grão de areia numa praia, ninguém enxerga. Eu era contra, né. Por sinal fizeram uma vez, lá na quadra da Andanças, fizeram uma reunião lá sobre isso e eu fui o único que votou contra. Todo mundo votou à favor, porque aí, tinha que mudar tudo né. A nossa toada era uma toada corrida, a nossa batida era uma batida corrida, né. Pra puxar pra cá, tinha que cadenciar, tinha uma cadência, tinha um sopapo, tinha que mudar as melodias. Nós já estávamos acostumados com as melodias rápidas, era assim. O boi de antes era: lá vai, lá vai/eu vou chegando/meu vaqueiro vai na frente/Boi Corre Campo brincando. (nesse momento ele faz um batuque, batendo as mãos nas suas coxas, num batida de boi um pouco acelerada). Quer dizer, era uma coisa corrida. Aí, veio Parintins, que é cadência, é lento, é dois pra lá, dois pra cá. Então, você muda tudo: você muda o ritmo, você muda a melodia, você só não muda a letra, né. (o entrevistado retoma os movimentos cantando uma toada já no ritmo parintinizado, mais cadenciado). *O orvalho cai/verdeando as lindas campinas. Olha como mudou. E as flores brotam/exalam um perfume no ar/eu vejo no mar/a ostra gerar pedra fina/nos belos campos/a beleza do meu boi-bumbá. Mudou, né. Então, antes era corrido, voltou, teve que parar, fazer uma adaptação, né, puxar aquela letra para aquela melodia que tem cadência, que tem uma série de coisa, né. (Entrevista, 2024).*

Essa fala vai de encontro com o pensamento de Silva (2011), observando que a parintinização, do mesmo modo como intensificou o trânsito de artistas nos festivais amazônicos, anulou também a dinâmica do Boi-Bumbá de Manaus, causando, sobretudo, a invisibilidade de pessoas que tinham importância dentro dos grupos folclóricos, sendo que esses novos fatores estéticos tiveram um impacto significativo no boi-bumbá, levando à supressão de elementos tradicionais e conduzindo os mesmos à invisibilidade de uma cultura de Manaus com raízes que remontam à segunda metade do século XIX, conforme descrito por Ave-Lallemat em 1859. Durante a pesquisa de campo nos ensaios e reuniões, a partir de relatos orais de brincantes e dirigentes, percebe-se que o BBCC costumava atrair multidões nas ruas do bairro da Cachoeirinha e adjacências, sobretudo durante a apresentação oficial no Campo do General Osório e, posteriormente, na Bola da Suframa, atual palco do Festival Folclórico do Amazonas.

Essa condição de mudança na forma do boi de Manaus encontrou muita resistência entre os membros do BBCC e até hoje, circulando pelos ensaios, ainda é possível sentir essa resistência por parte de brincantes, dirigentes e admiradores. Sobre esse aspecto, Stuart Hall (2001, p. 7) analisa as mudanças do sujeito ao longo do tempo, sendo que, antes do advento da modernidade, o sujeito era capaz de definir suas ações com base em referências culturais e sociais, o que pode ser denominada de “identidades velhas”. Essas identidades, por muito tempo, consolidaram a vida social.

No entanto, a interferência da modernidade e as transformações trazidas pela globalização enfraqueceram essas identidades. Como resultado, novas configurações identitárias emergiram, permitindo a intervenção e interação do sujeito nesse processo de construção. Esse indivíduo pós-moderno não se limita a uma única identidade, mas adota múltiplas identidades que se transformam conforme o contexto em que ele está inserido, buscando aprovação dentro do grupo ou comunidade ao qual pertence. Isso resulta em uma sensação de fragmentação, já que o indivíduo atribui a si mesmo várias identidades, algumas das quais podem ser contraditórias, levando a uma sensação de perda de identidade ou a uma crise de identidade. Esses valores são influenciados por identidades regionais e estão em constante mudança devido à globalização, sujeitos a influências externas cada vez mais presentes.

Essa “parintinização” também remete ao que se denomina apropriação cultural, caracterizando um fenômeno complexo que ocorre quando elementos de uma cultura são adotados, reinterpretados ou utilizados por outra cultura, muitas vezes sem o devido

entendimento ou respeito pelas origens e significados originais. Esse tema tem gerado debates acalorados em todo o mundo, especialmente à medida que a globalização e a interconexão cultural se intensificam. Como abordado anteriormente, as formas tradicionais de pertencimento e identidade estão em constante transformação. As sociedades estão se tornando menos definidas por uma identidade nacional e mais caracterizadas por uma variedade de diversidades. Alguns estudiosos, como Canclini (1999), as descrevem como comunidades de consumidores que compartilham interesses, estilos de vida e bens que contribuem para suas identidades coletivas. No entanto, mesmo as ideias de unicidade nacional foram formadas a partir de uma diversidade cultural, resultando no que Canclini (1999) chama de "hibridismo cultural"¹³. É importante destacar que essa fusão envolve uma dinâmica de conflito desigual e apropriação entre as culturas, onde "o impacto da conquista levou à coexistência conflituosa entre conquistadores e conquistados, cujas diferenças culturais resultaram em adaptações, negociações ou subordinação mútua" (CANCLINI, 1999, p. 72).

Esse pensamento sobre a paritização e refletida na fala de Mestre Zeca, quando foi provocado a fazer uma comparação entre brincar o boi de antes e na atualidade.

Poxa, antigamente era muito melhor, muito bom, né. A gente saía fantasiado, tinha fogueira na rua, foguete. Todas as ruas, todas as casas tinham fogueiras, apesar de ter poucas casas, né. Não era tanto como hoje. Tinha rua que tinha 2 ou 3 casas, num quarteirão de rua. Hoje é 20 ou 30 casas no quarteirão, só que é uma imprensando na outra. Quer dizer, então, naquele tempo, era muito melhor. Hoje em dia, não. O boi se transformou hoje em dia numa apresentação. Vai lá, se apresenta, acabou o boi. E naquele tempo, não, a gente brincava o mês de junho todinho e a metade do mês de julho, quando acontecia a matança. Tudo isso acabou, né. Aí, tinha a buchada, né, na segunda-feira. Tinha a laçada, aí tinha, era um né. Era uma brincadeira assim, que tinha muita coisa, que é do histórico do boi-bumbá. (Entrevista, 2024).

A fala de Zeca vai apontar para uma ação resultante do fenômeno de globalização presente nas sociedades contemporâneas, indo ao pensamento de Hall (2001, p.17) que a define como uma das responsáveis pela descontinuidade das identidades, remetendo-nos à reflexão na qual fala que a sociedade não se dispõe como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma. Esse pensamento vai estabelecer uma conexão com a crítica do antropólogo e professor do PPGSCA-UFAM Odenei de Souza Ribeiro (2015, p. 20), ao afirmar em uma leitura sobre o escritor, jornalista e historiador brasileiro Leandro

¹³ Conforme Canclini (1999), o hibridismo cultural marca o fim da ideia de pureza cultural, representando a superação das fronteiras entre o tradicional e o moderno, entre o erudito, o popular e o que é característico da cultura de massa. Ele se manifesta na interseção e mistura de diversas culturas que são uma realidade no dia a dia do mundo contemporâneo.

Tocantins, que o advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo, numa ação em que os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles. E complementa:

A modernidade como um rio caudaloso inunda e arruína paisagens naturais e socioculturais, devasta civilizações com a pólvora e o canhão, a espada e a cruz, erguendo sobre o esquecimento dos vencidos a ordem social competitiva e o desejo insaciável do desenvolvimento. (RIBEIRO, 2015, p.21).

Ainda na fala do mestre, outros elementos são evidenciados como a fogueira (Figura 12), a casa e a matança do boi. Depreende-se no relato, que em sua lembrança a fogueira aparece como um elemento fundamental das festas juninas de Manaus, sendo agregadora de experiências e se liga a uma simbologia religiosa e da vida social, visto que, em torno das fogueiras antigamente celebravam-se os ritos religiosos, construía-se laços de parentesco e laços sociais simbólicos. Essa mesma lembrança de Zeca é observada no depoimento de Moacir Andrade no filme etnográfico *Boi-Bumbá de Manaus: Brinquedo de São João*¹⁴, ao falar sobre as festas juninas do seu tempo de criança, nos idos da primeira metade do século XX, se referindo às mesmas dizendo que nas ruas de Manaus eram milhões de fogueiras, que nossos olhos ficavam doentes de tanta fumaça.

Figura 12: Fogueira junina ardendo no Pitombão.



Fonte: Acervo digital do autor, 2023.

Outro elemento que ganha espaço na fala de Zeca, é a casa. Por ser a casa uma imagem central na narrativa do mestre e representar o elo entre os espaços afetivos vivenciados por ele, torna-se importante construir uma leitura simbólica sobre a casa que aparece em sua fala. Nesse sentido, a casa passa a ser o espaço percebido pela imaginação como construção a partir de uma vivência. Sobre essa condição, Bachelard (2005, p.19)

¹⁴ Premiado filme de cunho etnográfico de 2006, dirigido pelo professor do PPGSCA/PPGAS (UFAM) e estudioso das culturas populares Sérgio Ivan Gil Braga, realizado com o apoio da Fundação Villa-Lobos e Secretaria Municipal de Cultura de Manaus.

entende que o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço independente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra, mas um espaço vivido com todas as parcialidades da imaginação. Isso nos faz entender que a imagem da casa está carregada de sentimentos ligados à vida de Zeca, mesmo ele falando das casas de seus vizinhos ou de pessoas notáveis do BBCC. Assim, quando se refere a sua casa ou a de outrem, demonstra as representações de si com o mundo, pois a casa é ao mesmo tempo um lugar íntimo e também o elo com o mundo. Porque a casa é o nosso “canto no mundo”, ela é o nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos (BACHELARD, 2005, p.24).

Outro momento citado por Mestre Zeca é a lembrança que o mesmo tem sobre a “matança” do boi, que é precedida da “fugida”. Esse momento é muito aguardado na brincadeira do boi-bumbá e simboliza o fim das atividades do bumbá no ano. Antes acontecia no final do mês de junho, porém, com as mudanças estruturais ocorrida no seio dos grupos folclóricos como resultantes das datas dos festivais e arraiás pela cidade, acontece no final de julho, se estendendo muitas vezes ao mês de agosto. Na “fugida” do boi (Figura 13) se utiliza uma réplica mais simples e tosca do boi original, geralmente usado em apresentações anteriores, mas que caiu em desuso. O bumbá “foge” do curral em uma noite de sábado, criando uma atmosfera de suspense e expectativa entre os participantes.

Figura 13: Laçada após afugida do Boi-Bumbá Corre Campo.



Fonte: Acervo Digital do autor, 2023.

Para Galvão apud Braga (2002, p.16) esse momento era dos mais divertidos, porque o boi, em sua faina de resistir, derrubava alguns figurantes e mesmo espectadores que os vinham auxiliar. Pai Francisco era o encarregado da “matança”, ocasião em que era

distribuído vinho aos convidados, iniciando pelos padrinhos, em alusão ao sangue derramado do boi depois de morto, acompanhado de comida, outras bebidas e muita música. A festa de encerramento do boi-bumbá tem a duração de três dias, começando no sábado com a fuga do boi em torno de meia-noite, tendo seu desfecho na segunda-feira com a tradicional buchada. Outrora o boi se escondia no matagal, sendo que na atualidade se esconde na casa de um dos dirigentes da AFCBBCC, de modo que, essa pessoa contemplada com tal honraria seria avisada antecipadamente pelo miolo, cabendo-lhe providenciar um espaço para guardar o boi “fujão”. Assunção (2011, p.97) aduz que no domingo a festa tem prosseguimento, sendo seu ápice a laçada em campo aberto, onde o miolo vai demonstrar toda a sua força, agilidade e poder de decisão na condução do boi:

Após o lançamento o boi é morto. Em seguida o amo distribui vinho simbolizando o sangue do boi morto e canta as toadas de encerramento da brincadeira. Ao término do ritual, figurantes e torcedores se dirigem para a sede, ou a casa do dono da brincadeira, a fim de preparar os ingredientes do tradicional almoço de segunda-feira. No terreiro, enquanto uns trabalham, outros dançam coco ou samba de roda marcado na palma da mão. A festa atravessa a noite e só vai terminar no final da tarde do dia seguinte. (ASSUNÇÃO, 2011, p. 97).

Vale a pena ressaltar que durante a pesquisa de campo foi possível ouvir relatos de pessoas contrárias em relação à prática da matança do boi, mesmo que simbólica. Algumas vezes argumentaram que essa tradição acaba perpetuando uma visão de violência contra os animais. Por outro lado, a grande maioria defende que faz parte de uma herança cultural que deve ser preservada e respeitada.

Em determinado momento da entrevista, Mestre Zeca fala sobre ter participado da fundação do Garrote “Filho do Campo” no ano de 1983:

Eu sou um dos fundadores do Filho do Campo. O Filho do Campo foi fundado dentro do Corre Campo, numa reunião lá no Rúbens. A Dorothy, que era a dona do Filho do Campo, procurou o Corre Campo pra se aliar, porque ela queria fazer um garrote, que até então era feito aqui no Major (Escola Estadual Major Silva Coutinho) só para brincar aí mesmo, mas ela queria escrever o boi para participar do festival. E aí, um domingo marcaram uma reunião para tirarem o nome do boi. Aí, o Tinho botou Filho do Campo e na hora de meter a mão lá dentro do saco, puxou, saiu o Filho do Campo (...) E na primeira apresentação do Filho do Campo na Bola da Suframa, quem apresentou fui eu. Eu apresentei, aí foi uns vaqueiros, uns rapazes, uns índios, com a fantasia do ano passado (Do Corre Campo), né, a fantasia já tinham brincado, que no ano que nós apresentamos o Filho do Campo, eles vieram com aquela fantasia com a camisa amarela, com um calção verde, que o Corre-Campo usava muito. E nesse ano o Corre-Campo ia se apresentar com a roupa de rapaz toda branca, calção, camisa tudo branco. Então, aí o Filho do Campo, ele tinha que atingir uma quantidade de número lá, uma pontuação de trezentos pontos e ele ultrapassou, os jurados deram além, porque a Dorothy era muito criativa, também

(...) O Filho do Campo atingiu um número de pontos tão grande, que ele já passou para a série A direto. E daí, ele passou a ser campeão, foi campeão muitos anos, direto. E foi assim que o Filho do Campo nasceu, dentro do Corre Campo. (Entrevista, 2024).

Essa relação entre Boi-Bumbá e Garrote no contexto folclórico de Manaus é antiga. Neves (2017) descreve que essa relação do Boi com o Garrote se dá na questão do apego e também da identidade entre ambos. Costa (2015) relaciona essa conjuntura com o território afirmando que a mesma se localiza, principalmente pelas condições materiais e subjetivas. Neste caso, é destacada a necessidade do lazer em suas comunidades e pela identificação do lugar.

Silva (2009) conceitua o Garrote como uma manifestação derivada do Boi-Bumbá, mudando em seu contexto, a faixa etária dos componentes, predominando nessa brincadeira, crianças e adolescentes, tendo o adulto apenas a função do cuidado e da organização do grupo. A diferença entre boi e garrote se dá da seguinte forma: o boi deve ter no mínimo oito palmos (aproximadamente 1,83 m) medidos do pé do chifre até a base do rabo, ao passo que o garrote, tem apenas seis palmos (aproximadamente 1,37 m). A distância do buraco do nariz de um boi é de cinco centímetros, enquanto a do garrote é de três. A mesma distância é guardada para o espaço entre a orelha e o tronco do chifre. Assunção (2011, p.55)

Para muitos admiradores dos folguedos de boi, o garrote é o início de uma saga que conduzirá esses brincantes ao bumbá principal nas localidades. Destacam, nessa relação, a brincadeira e a interação entre os membros, geralmente baseados em vizinhanças e todos contribuindo para a realização da brincadeira. Seja ela em ornamentação ou até mesmo, no oferecer de água e lanches para os brincantes durante os ensaios. Nessa interação é reforçada a importância da brincadeira e da conexão entre os participantes, frequentemente estabelecidas com base em proximidade geográfica, com todos colaborando para o sucesso da atividade. Isso pode envolver desde o embelezamento do ambiente até gestos como fornecer água e lanches aos participantes durante os ensaios. (NEVES E DEBORTOLI, 2018). Os garrotes mais tradicionais de Manaus foram o Garrote Luz de Guerra, Garrote Corre Fama, Garrote Famoso e Garrote Filho do Campo.

Durante o período de fundação do Filho do Campo, membros da torcida do Corre Campo lideradas pela Dona Meire, que residia e tinha um comércio, bem como pela parte da noite colocava uma banca para venda de guloseimas para os moradores locais e para o público escolar da Escola Estadual Major Silva Coutinho, localizada no bairro Petrópolis, zona sul de Manaus, já tinham a ideia de fundar um garrote. Esse momento de conceber o garrote, descrito por Zeca, foi mencionado também por Assunção (2011):

A ideia de fundar o garrote era unanimidade, o problema era o nome, pois surgiram

várias indicações. Após muita discussão, concluíram que a escolha seria feita por sorteio. Os papéis cortados no mesmo tamanho foram distribuídos para escreverem os nomes sugeridos e depois recolhidos em um chapéu, a professora Dorothy foi chamada para efetuar o sorteio e o nome premiado foi Filho do Campo, indicado pelo Tinho¹⁵. (ASSUNÇÃO, 2011, p.187).

Ainda na fala de Mestre Zeca sobre o Garrote Filho do Campo (Figura 14), é mencionada sobre a ida do céu ao inferno nessa relação, visto que, apesar de ter sido fundador da brincadeira, também acabou tendo um sentimento de repulsa quando movimentos exclusivos e obscuros dentro do garrote acabaram por atingir sua maior paixão, o Boi-Bumbá Corre Campo:

Depois, eles se venderam, né. E no ano que houve aquele jurado, que ele disse que ele tirou ponto do Corre Campo por excesso de luxo, o irmão da Dorothy, finado professor Moacir, ele foi jurado desse ano e ele foi um dos que concordou com o camarada, pro Corre Campo perder. Aí, ganhou o Tira Prosa, Corre Campo em segundo e o Gitano, em terceiro. Aí, daí, foi cortado o vínculo com o Filho do Campo, né. O pessoal do Corre Campo não teve mais vínculo. Aí cortaram relação, porque na apresentação do Filho do Campo, todo ano o pessoal da batucada vinha, vinha todo mundo da batucada, vinha uma batucada forte, que a batucada do Corre Campo, vamos respeitar, né. (Entrevista, 2024).

A relação entre amor e ódio se entrelaçam nos folguedos do boi com uma intensidade que transcende o mero entretenimento. Isso porque os brincantes, envoltos em tradições ancestrais, experimentam uma dualidade de sentimentos que molda suas interações e performances. Amor, nesse contexto, não se limita ao afeto romântico. É uma paixão ardente pelo folguedo, pela dança de boi, pelas cores vibrantes das indumentárias e pela energia coletiva que pulsa nas festividades.

Figura 14: Garrote Filho do Campo.



Fonte: Alvir Assunção, 2011.

¹⁵ Antigo e notável vaqueiro das fileiras do Boi-Bumbá Corre Campo.

Os brincantes amam a tradição que os une, a música que os embala e a comunidade que compartilha esse legado cultural. Eles se entregam de corpo e alma, movidos por uma conexão profunda com suas raízes e identidade.

Por outro lado, o ódio também encontra espaço nos corações desses brincantes. Ele surge quando rivalidades afloram, quando um grupo desafia o outro, quando a competição se acirra. O ódio não é necessariamente uma antítese do amor; na verdade, ambos coexistem em um mesmo campo emocional. Os brincantes podem odiar o adversário que ameaça sua tradição, que desafia sua supremacia ou que ousa reinterpretar os passos sagrados do boi.

Para o ser humano é dotado de forças opostas que constantemente colocam em evidência a essência do seu comportamento contraditório. O conflito vem do fato de que o ser humano tem desejos e necessidades que se contrapõem e, conseqüentemente, os angustiam. Entretanto, é relevante aceitar o fato de que não estamos diante somente de um conflito, e, sim, de uma dualidade, que é a condição da coexistência pacífica de princípios opostos como vida e morte, amor e ódio, paixão e razão e outros.

Essa dualidade é evidente nas rodas de dança, nos olhares trocados entre os grupos rivais. O amor pelo folgado impulsiona a criatividade, a dedicação aos ensaios e a busca incessante pela perfeição. O ódio, por sua vez, inflama a competitividade, a vontade de superar o outro, de provar que seu boi é o mais majestoso, o mais autêntico.

Mas há algo mais profundo acontecendo. O ódio muitas vezes é uma máscara para a inveja. Quando um brincante odeia ferozmente o sucesso do outro grupo, ele está secretamente invejando a habilidade, a originalidade ou a devoção daqueles que brilham sob os holofotes. A rivalidade se torna uma batalha entre o desejo de superar e o medo de ser superado.

Tonelli e Medeiros (2024) argumentam que o ser humano é dotado de forças opostas que constantemente colocam em evidência a essência do seu comportamento contraditório. O conflito vem do fato de que o ser humano tem desejos e necessidades que se contrapõem e, conseqüentemente, os angustiam. Entretanto, é relevante aceitar o fato de que não estamos diante somente de um conflito, e, sim, de uma dualidade, que é a condição da coexistência pacífica de princípios opostos como vida e morte, amor e ódio, paixão e razão e outros. Assim, nos folgados do boi, o amor e o ódio dançam juntos, entrelaçando-se como os próprios passos coreografados. E talvez seja essa tensão, essa dualidade, que mantém viva a chama dessas tradições. Pois, no fundo, o amor e o ódio são faces da mesma moeda, alimentando a paixão que faz o boi bailar e os brincantes se entregarem à magia do folclore.

Essa dualidade amor-ódio vai permear boa parte da entrevista, pois em vários

momentos Zeca menciona os bumbás Tira Prosa e Gitano, rivais do Corre Campo nas décadas de 1970 e 1980 (Figura 12). Percebe-se, dessa forma, que ao se referir aos bois rivais, se entrelaçam sentimentos de amor e ódio, com frases nós somos o bem e eles o mal, nós somos melhores e eles piores. Contudo, essa mescla de sentimentos vai conduzir sempre a uma condição de admiração e respeito pelos contrários.

Figura 15: Grandes rivais de outrora do Corre Campo.



Fonte: Acervo Marcus Pontes/Alvanir Filho (Com adaptações).

Durante os ensaios e visita ao barracão do BBCC, foi possível observar que essa inveja e ódio se revestem em admiração pelos oponentes, fazendo com que os bumbás se superem a cada ano durante as suas apresentações com cada vez mais inovações para o espetáculo, inclusive com “olheiros” indo visitar os barracões contrários. Nogueira (2008) destaca sobre esse aspecto, que as brincadeiras perdem um pouco de sua consistência lúdica, tornando-se um ato que vai exigir de todos, extremo desempenho profissional de seus brincantes, fazendo que os mesmos se esmerem em um espetáculo especializado, não podendo falhar diante do público:

Cria-se no interior dos grupos de brincantes a disposição de se fazer sempre o melhor para encher os olhos do espectador e conquistá-lo como mais um admirador/torcedor (...) O lúdico comunitário perde-se nos meandros da especialização do espetáculo. Os grupos folclóricos devem apresentar-se ao público de forma impecável sob pena de serem punidos pelos jurados que assistem ao espetáculo na função de delegados dos espectadores. (NOGUEIRA, 2008, p.42-43).

O Boi-Bumbá Tira Prosa foi fundado em 13 de maio de 1945, por Francisco Santiago de Oliveira, conhecido como Tutu, um abastado armador e despachante de pescado muito prestigiado na comunidade, a pedido de Marcelina Fausta, uma senhora que liderava as

festividades na região conhecida como “Imboca”, atualmente bairro Santa Luzia. Além de Tutu e Marcelina, José Ribamar Ferreira (Zeca Pepira), Raimundo Ferreira de Oliveira e Alberto Ferreira Martino (Mestre Alberto Orelhinha) também participaram da fundação. Tem como características que o distingue dos outros bois os chifres curvados para a frente, cores branco e marrom, que representam os terreiros do bairro, e o uso de uma faixa presidencial. Essa faixa foi concedida pelo então Presidente da República, João Batista Figueiredo, em 1982, em reconhecimento à representação do país em um evento sobre folguedos brasileiros na França.

O Tira Prosa se inclui entre os mais tradicionais bois-bumbás de Manaus, sendo uma das maiores forças do folclore amazonense. Ao longo de sua existência alguns brincantes ganharam notoriedade no mundo do boi-bumbá, quer pelo desempenho do papel ou pelas fantasias ricamente ornamentadas, tais como: Jair, Totó e Armando (amos); Edilson, Flávio Doido (vaqueiro); Nildo, João Silvério Bezerra, o famoso “28” (diretor da barreira de índios); Zé Luis e Juarez (índios); Lamparina e Luis Ceguinho (rapazes) e Papagaio, o melhor miolo do Tira Prosa em todos os tempos, além do senhor Nazo, que se orgulha de ter recebido prêmios como pai Francisco. (ASSUNÇÃO, 2011, p.169).

No ano de 1978, após uma desavença entre os fundadores do BBCC, alguns descontentes saíram e fundaram em 11 de março de 1979 o Boi-Bumbá Gitano, na Vila Mamão, confluência dos bairros Cachoeirinha e São Francisco. Entre os dissidentes que participaram da criação do novo boi estavam Clóvis, Zé Preto, Pirulito, João da Santa, Guerreiro, Tiziu e Judicael Almeida, que ficou sendo o seu padrinho. Inicialmente, o bumbá foi confeccionado pelo mestre Lauro Chibé nas cores marrom e branca, e como não poderia ser diferente, acabou virando inimigo preferencial do Corre Campo. Em junho daquele ano, o Boi-Bumbá Gitano se apresentou oficialmente pela primeira vez no Festival Folclórico do Amazonas, que acontecia em um tablado armado na Bola da Suframa. Conforme observa Assunção (2011, p.172), o nome seria uma sugestão do Mestre Clóvis, inspirado em um filme, cujo título era “Gitano”, que estava em cartaz no Cine Ypiranga, no bairro da Cachoeirinha, com o enredo do filme girando em torno de um cavalo negro que tinha esse nome. No seu primeiro ano de apresentação, em 1979, conquistou o terceiro lugar. Em 1980 foi vice-campeão. No ano de 1981 veio o seu primeiro título, dividido com o Tira Prosa. Em 1982 veio a glória, sagrando-se campeão absoluto.

Mestre Zeca finalizou a entrevista deixando uma mensagem para essa nova geração que gosta de boi-bumbá e do folclore de um modo geral:

É porque o folclore ele é nosso, né. Só brinca quem gosta, só vai quem gosta, né. Então eu, da minha parte, particularmente, o meu

conselho que eu dou para essa nova geração é que faça a coisa com amor. Não pensa em dinheiro, não pense em querer ser melhor do que o outro, não, porque eu canto melhor do que o fulano. Eu não cantava nada, está entendendo? Eu não cantava nada, mas eu fazia com tanto amor, que eu me destacava, né. Eu me destacava, eu era visto não só no Corre Campo, como em outros bois, né. O pessoal me olhava e tinha aquele respeito com o Zeca, tá aí, o Zeca do Corre Campo tá aí, né. Eu ia, me chamavam pra cantar, eu entrava no curral, eu cantava, eu participava com qualquer brincadeira que eu ia, participava sem problema nenhum. Eu gostava, eu ia, porque vocês sabem que o Corre Campo era o último que começava, né. Todo boi começava em abril, o Corre Campo começava em maio. Quando o Corre Campo começava, tinha boi que já tinha dois meses que vinha ensaiando, outros bois, né. Eu ia, porque eu gostava. Eu não tinha nada, sem nada, vou pra tal boi, eu ia. Vou lá no Gitano, ia, sempre tive um laço bom com o pessoal é, graças a Deus. Eu sempre fui bem recebido, eles me chamavam eu pra ir cantar, Zeca canta uma toada aqui com nós, eu vou lá canto né, sem problema nenhum. Mas, o meu boi e a minha paixão é o Corre Campo, tá entendendo? (Entrevista, 2024).

Ao finalizar a entrevista, Mestre Zeca brincou falando que poderíamos ficar noites e noites conversando, pois sua vivência na brincadeira de boi não cabe em poucos capítulos, somente em um livro. Contudo, foi informado ao entrevistado que sua colaboração, mesmo que em poucas palavras, já revela um conteúdo riquíssimo para contextualizar as suas reminiscências relacionadas ao folclore, ao Boi-Bumbá Corre Campo e à Cidade de Manaus. Despedimos-nos, em uma hora para mais um cafezinho e mais quitutes.

3.2 Mestre Zé Preto.

Era uma noite quente em Manaus naquele 28 de junho, véspera de São Pedro. Fora informado antes pelo meu irmão Alvacir que o BBCC faria uma apresentação num lugar que ainda guarda a tradição das festas juninas, o Pitombão, localizado na Av. Castelo Branco, esquina com a Rua Barcelos, bairro da Cachoeirinha. Recebeu esse nome por conta das frondosas pitombeiras que estão assentadas no seu terreno. O Pitombão é uma daqueles poucos terrenos em área urbana de Manaus de dimensões tanto de frente quanto de fundo, que ainda guarda frondosas árvores em seu espaço. Além de encontrar figuras ilustres do Corre Campo e de outros grupos folclóricos de Manaus, me veio aquele sentimento de nostalgia, ao lembrar de uma forma bem profunda de minha infância. Uma gigantesca fogueira feita com aproveitamento de troncos de árvores caídas do próprio quintal, aquele ambiente de arraial na área frontal do terreno adornado com multicoloridas bandeirolas. Um intenso cheiro de guloseimas de época junina que estava no ar, num desafio homérico de resistência que sucumbia fatalmente frente às mesas carregadas de doces e salgados. Em

dado momento encontro com um senhor que carrega consigo uma imensurável bagagem sobre boi-bumbá de Manaus, além de ser o amo de boi mais antigo em atividade. Refiro-me à José Ribamar do Nascimento, o famoso Mestre Zé Preto, sempre simpático com todos mesmo com a sua mobilidade comprometida por conta da idade e que com aquela gentileza de sempre aceitou contar um pouco da sua história, evidentemente tendo o pesquisador ciência de que a entrevista não tomasse muito o seu tempo, e diferente da conversa com Mestre Zeca, foi preciso não estender muito a entrevista. Por conta disso, foi aberto o espaço para que Zé Preto falasse um pouco sobre sua vida e sobre a importância do Corre Campo para ele:

Eu nasci em Carauari, eu vim pra cá, chegamos aqui em 1933, era no começo do ano. Aí, sabe, eu garoto, eu num me lembro de um fato importante daquela época. Logo em 34, eu morava ali na Codajás, pertinho da General Glicério, no começo da Codajás (Bairro da Cacheirinha). Dali, a gente atravessava pra ir lá pra Praça 14 (Bairro), aí, quando eu cheguei lá na Praça 14 vi o Maranhão¹⁶, começou o boi cantando uma toada. Aí, eu me inspirei naquela toada, aí pronto, de lá pra cá, quem me levava para os ensaios era o finado Amazonino e o finado Oswaldo. Eles passavam lá em casa chorando, aí perguntaram pra minha mãe: O quê que o Zé tem? É que ele quer ir pro boi! A senhora deixa a gente levar ele? Deixo! Aí, eu me inspirei. (Entrevista, 2015).

Zé Preto, filho de Antônio Calheiros do Nascimento, cearense e Noemia Ferreira do Nascimento, maranhense, se estabeleceram no seringal Concórdia, em Carauari. Em 1930, a família mudou-se para Manaus, cidade onde nasceu seu outro irmão, Clóvis. A trajetória dos pais de Ribamar é o retrato da migração nordestina na época da borracha.

Desde os seis anos de idade, Zé Preto já demonstrava sua paixão pelo Boi-Bumbá ao interagir com Clóvis e outras crianças da Rua Codajás, bairro da Cachoeirinha, Zona sul de Manaus. Nesse período, além de praticar e aprimorar o enredo do auto do boi-bumbá, também alegravam os moradores locais com suas brincadeiras. Essa fase inicial foi crucial para o desenvolvimento das habilidades artísticas de Zé Preto e para sua imersão completa na cultura do boi-bumbá, vindo a ser uma parte indissociável de sua vida e trajetória profissional. A trajetória de Zé Preto teve início em 1936 como amo, sob a tutela de dona Isabel, mais conhecida como Mãe Mundica, que era responsável por uma banca de cura que operava nas terças e quintas-feiras, localizada no começo da Rua Codajás, próxima ao igarapé, hoje conhecida como Rua General Glicério. Mãe Mundica, ligada ao candomblé, percebeu desde cedo o potencial de Zé Preto para se tornar um mestre na arte do Boi-Bumbá

¹⁶ João Lopes dos Santos, conhecido como “Nêgo Maranhão”, amo do Boi-Bumbá Caprichoso (Praça 14) e fundador do Bumbá Vencedor. De acordo com Assunção (2011, p.199), poeta do povo que cantava o amor em suas toadas, era mestre no manejo do pandeiro, dos versos improvisados e o ídolo da torcida feminina pelo seu porte atlético.

e o incentivou, presenteando-o com um garrote batizado por ela como Beija-Flor e oferecendo-lhe as primeiras instruções sobre como conduzir um boi. (ASSUNÇÃO, 2011, p. 242).

Ao longo de sua carreira, Mestre Zé Preto (Figura 16) teve passagens marcantes pelos principais bois de Manaus, incluindo o Boi-Bumbá Corre Campo, Boi-Bumbá Gitano e Boi-Bumbá Tira Prosa. Atualmente, ele faz parte do grupo Guardiões da Tradição do Boi do Corre Campo e, mesmo debilitado e utilizando uma cadeira de rodas, continua participando ativamente das celebrações anuais ao lado do seu boi da Cachoeirinha.

Figura 16: Mestre Zé Preto durante entrevista para a presente pesquisa.



Fonte: Acervo digital do autor, 2023.

Em 2023 foi honrosamente homenageado com o prêmio Mestres da Cultura Popular, premiação realizada pelo Conselho Municipal de Cultura da Prefeitura de Manaus, como reconhecimento por mais de 80 anos dedicados ao folclore e a cultura popular da nossa cidade (Figura 17).

Figura 17: Imagem alusiva ao reconhecimento de Zé Preto, como Mestre da Cultura Popular.



Fonte: Conselho Municipal de Cultura – PMM, 2023.

Durante a entrevista foi perguntado ao mestre sobre o que o representa o Boi-Bumbá Corre Campo para ele:

Pra mim o Corre Campo representa muito, porque, você sabe, a minha mocidade foi toda no Corre Campo. Eu brincava no boi rapazinho, eu comecei com seis anos de idade, em 1936. (Entrevista, 2015).

Mestre Zé Preto quando perguntado sobre qual é a toada da sua vida, deu a seguinte resposta:

A toada é: Eu mandei tocar matraca/pra reunir meu batalhão/para que o contrário veja/o arranco do meu rojão/esse é Boi Caprichoso/é o boi de opinião/passa por tanto de honra/pra defender seu pavilhão. Aí, essa toada, em todos os bois que eu ia brincar, eu cantava ela. (Entrevista, 2015).

E no Corre Campo, qual foi a toada que marcou sua vida?

Olha, eu tirei diversas toadas no Corre Campo, né. E eu, num me lembro bem, porque eu fui pro Corre Campo pelo Beira-Mar. O Beira-Mar me chamou pra mim ir pro Corre Campo em 45, eu comecei a cantar no Corre Campo, aí, chamaram o Beira-Mar e ele me apresentou pro Tó. Aí, eu comecei a brincar no Corre Campo, e ele era um grande amigo, o Tó. Tanto é que o Tó era diferente do Miro, o Tó era quem mandava na brincadeira, ele escolhia um dos

amos pra mandar na brincadeira. Aí, eu cheguei numa época no Corre Campo, que o Jorge Macaco tinha chegado lá, também, e o Pedrinho (Beira-Mar) não se dava com o Jorge. Foi no tempo daquele apagão que tinha aqui, também. Aí, quando chegavam na cidade, os dois queriam fazer as casas, aí eu acabava fazendo, cheguei com todo o gás no Corre Campo, na brincadeira. Aí, quando era no subúrbio, que não tinha luz, não se exitavam de fazer as casas. (Entrevista, 2015).

Se o senhor fosse hoje cantar uma toada para os jovens, para manter acesa a chama do boi-bumbá acesa, que toada o sr. cantaria como recado pra essa nova geração?

Olha, eu num tiro uma toada agora, né, eu me lembro de muitas, é porque eu quando fui representar lá no Ceará, teve um festival Norte-Nordeste, né, eu tirei, né, você sabe, mas eu tirei uma toada que diz assim: *Querem acabar com o boi-bumbá/mas que tristeza, que decepção/ele faz parte da cultura popular/o boi-bumbá de Manaus é tradição/antigamente o boi chegava no festeiro/quando ele estava se apresentando/o amo saudava o dono da festa/e o povo que estava apreciando/Hoje em dia, os amos não têm mais talento/hoje em dia, os amos não sabem versar/agora tão fazendo samba-enrêdo/tão acabando com as toadas do bumbá.* Aí, eu cantei essa toada, né, em represália porque eu não gostei muito da mudança.

Essa toada tem uma mensagem muito forte, não é?

Eu não gostei muito da mudança. Agora, toadas assim, porque, o Beira-Mar tirava lindas toadas, quando eu cheguei no Corre Campo, as minhas primeiras toadas eram baião, e eu tirei: *Meu boi bonito/ô meu boi-bumbá/este é Boi Corre Campo/o melhor boi do lugar/Meu boi bonito/ô meu boi-bumbá/o melhor boi do lugar.* (Entrevista, 2015).

Quando provocado a falar sobre a paritinação dos bois de Manaus, Zé Preto apresentando uma tristeza em seu semblante, respondeu:

É uma pena que os bois de Manaus tenham aderido a Parintins. Lá é uma grande festa, mas nós não devíamos ter abandonado a nossa. (Entrevista, 2015).

Os bairros da Cachoeirinha e Praça 14 são mencionados na fala de Zé Preto, quando cita as Ruas Codajás e General Glicério. A Cachoeirinha fica na Zona Sul de Manaus, fazendo divisa com os bairros da Praça 14, São Francisco, Petrópolis, Raiz, Santa Luzia, Morro da Liberdade, Betânia e Educandos. Sua criação remonta a 1892, quando o então governador Eduardo Ribeiro iniciou o projeto com o objetivo de ampliar a frota de bondes e melhorar o sistema de saneamento da cidade. Isso resultou na abertura de novas áreas para expandir a cidade, já que, naquela época, o bairro era conectado ao centro de Manaus por uma ponte de madeira chamada pelos moradores de Itacoatiara. Hoje, essa ponte é

conhecida como Ponte de Ferro Benjamin Constant, construída pelos ingleses no século passado, e é uma das marcas históricas de Manaus.

O nome do bairro tem sua origem em um igarapé de grande volume, que durante a estação seca formava uma correnteza poderosa. Esse igarapé era utilizado como área de recreação pelos poucos moradores da região e também como local de trabalho pelas lavadeiras. Suas águas cercavam todo o perímetro do bairro.

Foi no bairro da Cachoeirinha que foi fundado o Boi-Bumbá Corre Campo, além de ser o lugar onde surgiram grandes grupos folclóricos de Manaus, tais como: Cangaço Cabras de Lampião, Quadrilha Juventude na Roça, Ciranda do Ruy Araújo, Ciranda do Binha, Dança Regional Os Seringueiros e Cordão dos Malhadores. Além disso, foi na Cachoeirinha que surgiu a Escola de Samba Andanças de Ciganos, em 1976.

O bairro Praça 14 também é considerado um dos mais tradicionais bairros de Manaus (AM), ganhou notoriedade nas últimas décadas por ser considerado o reduto do samba. A história do bairro está ligada à Revolta de 14 de janeiro de 1892, que aconteceu devido a disputas políticas, sendo que, ao longo dos seus 140 anos completados em 2024, o bairro contou com três diferentes nomes: Praça da Conciliação, Praça Fernandes Pimenta e Praça 14 de Janeiro, usado atualmente. Sobre esse aspecto a antropóloga e professora do PPGSCA Patrícia Melo Sampaio (2011) afirma que:

A história da Praça 14 está ligada à Revolução de 14 de janeiro em 1892, que culminou com a morte do soldado Pimenta. E, em sua homenagem, o bairro que tinha o nome de Praça da Conciliação, passou a chamar-se Praça Fernandes Pimenta. Este nome foi mudado em seguida, para Praça 14 de Janeiro, em referência à data revolucionária (SAMPAIO, 2011, p. 175).

Por pouco, o nome do bairro não passou por outra mudança, já que em 1917, o intendente Sérgio Pessoa sugeriu alterar para Praça Portugal, mas os moradores naquela época não concordaram com a proposta. Foi durante as décadas de 1950 e 1960 que o bairro começou a receber melhorias em sua infraestrutura, como pavimentação, eletricidade, postos de saúde, maternidade, escolas e feiras. O local mais emblemático do bairro é, sem dúvida, o Santuário de Fátima, templo religioso que foi concebido em 13 de maio de 1939 e inaugurado apenas em 1975.

Local frequentado por pessoas negras, especialmente as vindas do Maranhão, o bairro sempre foi conhecido por suas festas animadas na cidade. Recentemente, o Quilombo do Barranco de São Benedito ganhou notoriedade, tornando-se o segundo quilombo urbano reconhecido no Brasil. A certificação como remanescente de quilombo pela Fundação Cultural Palmares garantiu seu título de Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Amazonas.

O GRES Vitória Régia acabou se tornando um dos símbolos do bairro. Foi fundada em 1975 na Casa da 'tia' Lidoca, localizada na rua Jonathas Pedrosa, e segue popular entre os amazonenses conhecida também "verde e rosa". Em 1989, a Vitória Régia ganhou a quadra para realização dos ensaios, em um espaço localizado ao lado do Santuário de Fátima. O bairro também se consolidou como reduto de notáveis bois-bumbás de Manaus: Boi Caprichoso, Boi Estrela Dalva, Flor do Campo, Bumbá Rica Prenda, Bumbá Malhado, Bumbá Brilhante, Bumbá Treme Terra.

Na narrativa das lembranças sobre os bairros Cachoeirinha e Praça 14, compartilhada por Mestre Zé Preto, percebe-se uma história coletiva, sendo reconhecida por indivíduos que se identificam com a comunidade que se mudou do local mencionado. Essa narrativa carrega consigo uma herança cultural, como também é evidenciado no discurso do mestre. Dessa forma, por mais que os sentidos das lembranças coletivas variem de indivíduo para indivíduo, elas vão permanecer coletivas, conforme assegura Halbwachs:

[...] As recordações que guardamos são compartilhadas e são trazidas à tona pelos outros, mesmo que sejam fatos em que só estivemos presentes, e com objetos que só nós presenciamos. Isso acontece porque, de fato, nunca estamos sozinhos. Não é preciso que outras pessoas estejam presentes, que sejam fisicamente diferentes de nós: pois sempre carregamos conosco e dentro de nós uma diversidade de indivíduos que se misturam (HALBWACHS, 2013, p.30).

Com esta perspectiva de memória, ressalta-se a noção de que o fenômeno em questão é criado coletivamente e essa construção da memória na interação do indivíduo com o grupo ocorre por meio da habilidade que a pessoa possui de recriá-la, seja através da História, da imaginação coletiva ou dos sonhos, ou combinando todos esses elementos, como fez Zé Preto. Levando em consideração que nenhum símbolo cultural, ao ser compreendido e atribuído de significado, permanece isolado, ele se torna parte da totalidade da consciência que é verbalmente estabelecida (BAKHTIN, 2002, p.38), é possível dizer que Zé Preto, no ato de sua narração atualiza a configuração de um mundo onde as coisas dizem respeito a um sentido específico e a um sentimento de pertença do espaço recordado nos sonhos, firmados na recriação de uma tradição construída na relação (do encontro, do conflito, da festa) com o que vem de fora e se agrega a novos significados.

Durante a entrevista Mestre Zé Preto mencionou, entre outros, os nomes dos seguintes mestres, emblemáticos para a história do Boi-Bumbá de Manaus: Pedro Beira-Mar, Jorge Macaco¹⁷, Miro¹⁸ e Tó¹⁹.

¹⁷ Foi o primeiro amo do Boi-Bumbá Corre Campo, segundo relatos dos mais velhos, dono de uma belíssima e imponente voz. Infelizmente não foram encontrados documentos escritos ou gravados que falem sobre sua trajetória nos bois de Manaus, sobretudo, no Corre Campo.

¹⁸ Ver páginas 63-65.

Porém, antes de discorrermos sobre esses mestres, torna-se importante falar de outro mestre de boi-bumbá, pessoa de grande relevância na história do Boi-Bumbá Corre Campo e irmão de Zé Preto: Mestre Clóvis. Desde cedo Clóvis do Nascimento se destacou pela força de sua voz, e como sempre acompanhava Zé Preto nos eventos, acabou sendo notado por um violonista denominado Armandinho, que passou a lhe dar aulas gratuitas de música e a ensinar exercícios para o desenvolvimento de sua voz. Desde então, ele se tornou não apenas um mestre de boi-bumbá, mas também um notável cantor da noite, se apresentando por vários anos em locais como o restaurante Chapéu de Palha, Palhoça e Gallo's Bar.

Figura 18: Os irmãos Zé Preto e Clóvis.



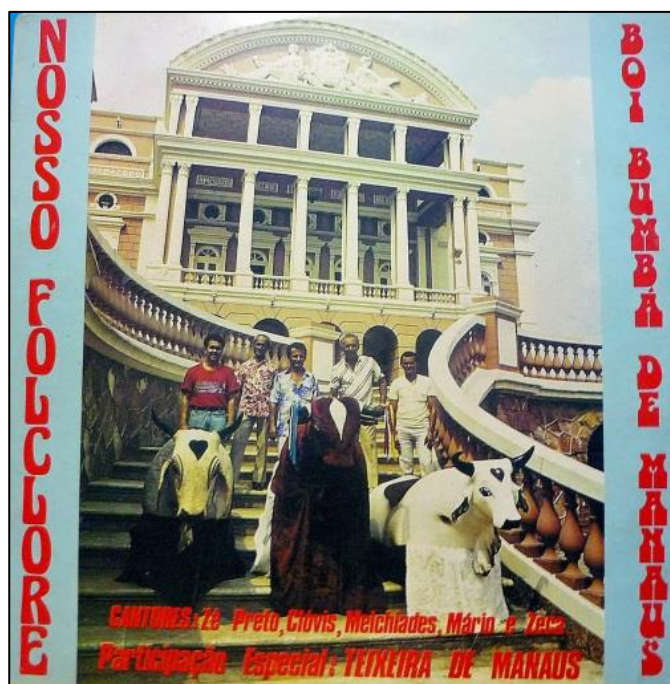
Fonte: Blog Simão Pessoa, 2024.

Zé Preto e Clóvis (Figura 18) cresceram imersos na atmosfera do boi-bumbá Caprichoso da Praça 14 de janeiro, ouvindo toadas e histórias de valentia. Ao assistirem os ensaios e participarem dos preparativos do boi, alimentavam sonhos de se tornarem figuras proeminentes, invejados por homens e desejados por mulheres, conduzindo garbosamente o seu boi pelas ruas escuras e enlameadas de Manaus (ASSUNÇÃO, 2011, p. 243). Zé Preto e Clóvis realizaram seus sonhos, e hoje, ambos se incluem na galeria dos melhores Amos de Manaus. Em 1992, como iniciativa de homenagear os grandes bois-bumbás de Manaus, foi lançado um disco contendo várias faixas ainda com a batida tradicional do boi, se configurando como uma das últimas obras antes da total paritinização dos mesmos (Figura

¹⁹ Idem.

19).

Figura 19: LP lançado em 1992 em homenagem aos amos dos bois de Manaus.



Fonte: Acervo digital do autor, 2024.

Pedro Pereira Beira-Mar, o Mestre Pedro Beira Mar, figura icônica e de grande importância no cenário do Boi-Bumbá Corre Campo, ganhou a fama de “O Rei dos Amos”. Filho de Manoel Pereira Beira-Mar e Raimunda Pereira de Souza, nasceu em 6 de fevereiro de 1926 e faleceu em Manaus, em 23 de dezembro de 1986, figura icônica no cenário do Boi-Bumbá em Manaus. Sua contribuição para o BBCC é inestimável, e sua história merece ser celebrada. Beira-Mar foi jogador de futebol nas décadas de 1940/50, sendo inclusive, um dos fundadores do Libermorro Futebol Clube. Inciou sua belíssima trajetória bovina em 1941, no Garrote Tira Teima, se transferindo para o Corre Campo em 1942. E foi no Corre Campo que se consagrou como “Rei da Toada”. Considerado um poeta na arte de fazer toadas, Pedro Beira-Mar deixou um riquíssimo repertório de toadas, como por exemplo Rosa Palmeirão:

*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 só me dava flores
Pelo mês de São João*

Um belo dia, logo que amanheceu

Mandei vaqueiro aguar

Era tarde, o boi contrário comeu

Come, comeu

O boi contrário comeu.

Além dos atributos de amo que o distinguia dos demais, Beira-Mar era facilmente notado por usar um chapéu com uma dobra só e um penacho no alto, inspirado nos chapéus da comitiva do presidente de Portugal Craveiro Lopes à Manaus, no final da década de 1950.

As falas de Mestre Zé preto nos conduzem a uma reflexão sobre a relação memória-oralidade. Transpondo as reflexões de Bachelard (2005) acerca da imagem poética para a percepção de experiências de vida, é possível perceber na fala de Zé Preto que as memórias ao serem narradas, constituem-se como imaginação criativa de uma vida. Nesse sentido, não há como negar que a imaginação da memória tenha uma liberdade limitada, visto que, não está desvinculada do passado e da realidade, entretanto, ao lembrar-se desse passado, ele acaba sendo recriado.

Com isso suas narrativas vão revelar um passado de sonhos e lutas, de lugares vividos, de pessoas que se foram, de saberes e sabores, trazendo por muitas vezes a noção do ausente. Essa noção pode ser relacionada à percepção de passado como constituição de um ausente que nunca será reconstituído tal como foi, será sempre uma construção. Paul Ricoeur (1994) vai relacionar o tempo à narrativa, desenvolvendo a percepção sobre o passado como construção de um vivido que jamais será restituído, apenas reinventado e redescoberto. Essa preocupação de Ricoeur (1994) mostra que o passado só possa ser reconstituído por meio de seus vestígios, de modo que essa reconstituição dá à narrativa histórica uma nota realista que nenhuma literatura jamais vai mostrar. Contudo, isso não vai impedir que haja uma inspiração recíproca entre narrativa histórica e a narrativa ficcional, pois o passado só pode ser reconstruído pela imaginação, na medida em que é influenciada pelo passado real.

Nessa linha Ecléa Bosi (1994, p. 67) sustenta que as lembranças individuais, distanciadas do social, perdem sua força como memória coletiva e ganham sentidos de sonhos, pois quanto mais força social têm as lembranças, mais ideológica é a memória. Paul Ricoeur (1994) assegura de que há parentesco profundo entre a exigência da verdade nos dois modos narrativos, historiografia ou ficção. Segundo ele. Essa exigência é o caráter temporal da experiência humana. Em suas palavras, o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal.

Essa ligação feita entre tempo, narrativa e experiência humana é uma ideia central

frequentemente repetida pelo autor: "O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal" (RICOEUR, 1994, p. 15). Com isso, compreende-se que a memória é criada no ato da narração e nela está marcado o tempo da memória.

Desse modo, a minha preocupação de situar o tempo instaurado na narrativa de Mestre Zé Preto também se baseia em Memória e sociedade: lembranças de velhos, de Ecléa Bosi (1994). Ela pontua a divisão do tempo no conjunto das lembranças que registrou de homens e mulheres idosos. A análise concentra-se no tempo biológico ligado às vidas dessas pessoas, abrangendo a infância, a juventude e a idade adulta. Segundo suas observações, "A infância é vasta, quase ilimitada, como um solo que cede sob nossos pés e nos faz sentir que estamos afundando" (BOSI, 1994, p. 415). Em seu estudo sobre recordações de idosos, a pesquisadora notou a dificuldade dos entrevistados em mudar o foco das memórias da infância e da juventude para as da vida adulta, levando-a a concluir que, por vezes, as pessoas podem se fixar em um ponto específico de suas vidas, deixando de lado outros momentos, e apenas um desses períodos orienta a narrativa da memória. Isso ficou evidente na experiência de Zé Preto, concentrando na sua juventude e na transição para a vida adulta.

O período da juventude, como descrito pelo mestre, está associado a festas, viagens e ao vigor físico para o trabalho. Entretanto, gostaria de destacar as diferentes temporalidades que atravessam o tempo "biológico" dos ciclos de vida, as sucessivas fases na memória divididas por marcos e pontos significativos, nos quais a vida ganha importância. Essa abordagem também foi percebida por Ecléa Bosi em suas análises das recordações de idosos.

Isso é reforçado quando através das falas dos mestres de boi em Manaus, as festas são lembradas como fragmentos de tempos bons de suas vidas e também como a própria temporalidade de seus mundos. As festas de santos, além de serem lembradas como festividades religiosas, também são lembradas como espaço de construção de vínculos sociais entre as pessoas, por meio do fortalecimento dos laços de amizade e da criação de parentescos simbólicos. Essa vivência é ponto de partida para a construção de um espaço que vai formular todo o sentido de nossa existência, chamado memória.

Ressalta-se que do ponto de vista temporal, ao lembrar, a fala de Zé Preto se reveste de um significativo valor simbólico, visto que, compreendendo o ser humano como um ser inacabado é preciso um processo de construção do tempo que o consolide como ser humano que estabelece relações. Essas relações são convergem dentro daquilo que é comum à

manutenção dos grupos sociais, como o significado da celebração de aniversário. Sobre isso, Elias (1998) faz a seguinte observação:

Sem dúvida alguma, a capacidade que têm os homens de se orientar e de conviver, ajustando reciprocamente suas condutas com a ajuda de símbolos reguladores, também faz parte da realidade. Nesse sentido, é inoportuno evocar uma adequação maior ou menor dos símbolos à realidade. Mas, talvez seja suficiente assinalar que a comunicação por meio de símbolos sociais específicos é, ao mesmo tempo, possibilitada pela natureza humana e necessária a ela. (ELIAS, 1998, p. 22).

Para o autor reside na abordagem metafórica o que vai transcender à dicotomia entre indivíduo e sociedade. Para ele, ações e autores são indissociáveis, e os cenários sociais estão em constante construção e mudança. Esta visão dinâmica e processual do mundo social é crucial para compreender este conceito de tempo, elemento fundamental dentro do processo civilizador.

Desse modo, numa crítica à Kant e Newton, Norbert Elias sustenta que o tempo não existe em si mesmo. Em vez disso, ele é um símbolo social, resultado de um longo processo de aprendizagem coletiva. Assim, o tempo é uma relação simbólica estabelecida por grupos humanos entre posições ou intervalos de duração de sequências evolutivas e regulares de mudanças. Essas sequências podem ser naturais, biológicas, sociais ou pessoais. Assim, o tempo é moldado pelas interações humanas e pelas configurações sociais em constante transformação.

Ao investigar as modificações nas configurações temporais e suas funções ao longo do desenvolvimento social, o referido autor nos convida a repensar nossa relação com o tempo, nos desafiando a perceber que o tempo não é apenas uma dimensão objetiva, mas também um produto das interações humanas, das redes de interdependência e das mudanças contínuas. Nesse sentido, ao considerarmos o tempo, devemos olhar além da mera cronologia e explorar suas nuances simbólicas e sociais. Daí a necessidade de se estabelecer um marco temporal quando se recorre à memória, ganhando destaque o calendário.

O calendário está relacionado ao conceito de autocoerção, mencionado por Elias. À medida que as sociedades evoluem, a coerção externa (penalidades, punições) dá lugar à autocoerção (educação, civilidade). O calendário contribui para essa mudança, incentivando o autocontrole e a conformidade com normas sociais. Já sob o ponto de vista das transformações culturais, a adoção do calendário reflete mudanças culturais e sociais. Ele simboliza a transição de uma percepção mais fluida e natural do tempo para uma abordagem mais estruturada e quantificável. A passagem do tempo é marcada por eventos específicos no calendário, como o início de um novo ano ou datas históricas.

A adoção do calendário reflete mudanças culturais e sociais, simbolizando a

transição de uma percepção mais fluida e natural do tempo para uma abordagem mais estruturada e quantificável. A passagem do tempo é marcada por eventos específicos no calendário, como o início de um novo ano ou datas históricas.

O calendário está intrinsecamente ligado a rituais e eventos sociais. Festividades religiosas, celebrações culturais, feriados e datas comemorativas são marcadas por ele. Esses eventos moldam a vida coletiva, fortalecem identidades culturais e promovem a coesão social. Portanto, como estão vivas na memória, essa demarcação temporal vai ser determinante para os relatos como o de Mestre Zé Preto.

Feitas essas análises, discorro pra falar sobre como esses aspectos abordados acima vão esclarecer as lembranças de Mestre Zé Preto, sobretudo pelo mesmo ter sido durante muito tempo amo e versador de boi. Desde os primórdios do folguedo, o Boi-Bumbá de Manaus destaca o amo versador como figura emblemática da brincadeira. Ao longo dos séculos XIX e XX, em diferentes contextos políticos marcados por conflitos, disputas, repressões policiais e proibições de manifestações populares no Brasil, o boi-bumbá sempre se destacou não apenas pela dualidade entre brincadeira e conflito, mas também pela performance dos seus amos.

A leitura depreendida da fala de Zé Preto apresenta a sagacidade dos bois, cujos amos e cantadores ganharam notoriedade na época por características como coragem e habilidade na cantoria, dando um tom beligerante em grande parte das toadas. Então, as falas de Zé Preto são corroboradas com as falas de outras pessoas mais antigas no BBCC, colhidas durante a pesquisa de campo, que durante os encontros com bois rivais, que ocorriam ocasionalmente em alguma rua de Manaus, a cantoria das toadas precedia o confronto físico entre os participantes. Nesse momento, a atuação do amo como líder do grupo, mediando ou acalorando o conflito por meio da cantoria, ganhavam destaque.

Com isso, no decorrer dos anos, as relações entre os amos de boi e os políticos locais, já delineavam e influenciavam a transformação das festividades do boi-bumbá em Manaus. Isso se deu pela abertura de espaços antes hostis à presença dessa prática, resultando em sua crescente aceitação entre as camadas mais privilegiadas da sociedade manauara. Isso contribuiu para que, a partir da década de 1950, fossem instituídos concursos para eleger o melhor boi de Manaus, e nesse período muitos dos aspectos conflituosos e violentos associados ao boi-bumbá foram suavizados, mas não extintos, tendo nas letras das toadas e na cantoria, como exemplo desse processo.

Ao longo do tempo, diversos bois em Manaus alcançaram renome por meio de concursos, rivalidades e, principalmente, devido ao talento de seus amos. A exposição na

mídia, em muitos casos, contribuiu significativamente para a construção dessas figuras, como foi o caso de Mestre Zé Preto. A toada, destacando-se como um elemento crucial da brincadeira, enfatizou características essenciais da performance desse tipo de cantor, como voz e estilo de composição. A brincadeira no Boi-Bumbá Corre Campo, concebida como um resultado desse processo histórico teve sua origem no desejo de Zé Preto, alimentado desde sua infância, de se tornar um cantor de boi e isso ficou evidenciado durante a pesquisa de campo, nas falas do mestre.

3.3 Mestre Paulinho Lisboa.

Paulo Sérgio Lisboa de Souza, 55 anos, carinhosamente conhecido por Paulinho, exerce com maestria há dezesseis anos, o ofício de dar vida e movimento ao boi.

Mestre Paulinho (Figura 20) é filho de uma das mais notáveis figuras do Boi-Bumbá Corre Campo, a senhora Anna Lisboa de Souza, a Dona Anna (Em memória), apaixonada por folclore, que dedicou parte de sua vida para o BBCC. Filha do primeiro padrinho do Boi, Sr. Waldemar Lisboa, ela sempre esteve ativamente participando das atividades da AFCBBCC, onde foi Diretora, Vice-Presidente, Índia Guerreira e, a partir de 2015, Madrinha.

Figura 20: Paulo Sérgio Lisboa de Souza, o Mestre Paulinho.



Fonte: AFCBBCC, 2024.

Por conta de sua agenda, desencontros e viagens do mesmo, os encontros que Paulinho teve para contribuir com a pesquisa sempre foram breves, uma vez na

comemoração dos oitenta anos do BBCC, nas vezes em que estive nos ensaios do boi e durante as apresentações no Festival Folclórico do Amazonas. Contudo, lancei mão de tê-lo como sujeito da pesquisa, visto que, mesmo em poucas palavras colhidas durante a pesquisa de campo, por trás desse brincante está um universo muito rico, dentro da cultura popular que se apresenta como um riquíssimo arsenal de informações, pois o mesmo faz parte de uma família que está imersa de longa data no carnaval e nos folguedos juninos.

Num dos encontros, durante o aniversário do BBCC foi perguntado ao Mestre Paulinho sobre a sua trajetória e desafios como miolo²⁰ do Boi-Bumbá Corre Campo:

Já fui mestre da batucada, já fui vaqueiro e sou o atual miolo do Corre Campo. A minha maior emoção no boi foi quando o presidente me chamou e perguntou se eu tinha medo de altura, e eu disse que não tinha problema nenhum. Porque presidente? O boi vem das alturas, vem de guindaste. Vou encarar presidente! Então subi naquelas alturas toda, toda adrenalina subiu, desci com o boi, evoluí, e vou mostrar que o meu amor é verdadeiro meu amor por você. Vem meu boi, vem meu boi primeiro. Corre Campo é minha vida, meu amor e minha paixão. (Entrevista, 2023).

Outra vez, passando pela Rua Ipixuna, no bairro Cachoeirinha, local onde Paulinho reside, uma casa bem antiga e que ainda guarda alguns traços de sua fachada original, vi o mestre lavando seu carro e não perdi a oportunidade, parei para perguntar sobre como iniciou seu ofício de artesão no Corre Campo:

O ofício de artesão do boi surgiu, quando durante um período de declínio do Corre Campo, ele se sentiu desafiado pelo antigo presidente a confeccionar um novo bumbá, mas mantendo a pele de veludo. (Entrevista, 2023).

As narrativas de Mestre Paulinho nos conduzem à contextualização de alguns elementos inerentes ao universo da cultura popular, sobretudo o carnaval e o folguedo de boi.

Primeiramente, cabe explorar o papel que Paulinho desenvolve como miolo do boi. Aparentemente inanimado, o BBCC é feito de lona, fibras, esponja, juta, lycra, borracha e ferro, entre outros materiais, sendo em algumas vezes empregado o veludo. Considerado por seus admiradores como o verdadeiro rei da festa, o boi de pano ganha vida própria através da dedicação de seu “miolo”, como são chamados os responsáveis tanto pela fabricação quanto por dançar debaixo do boi²¹, dando vida aos bumbás e emocionando sua legião de

²⁰ Seu congênere no Boi-Bumbá de Parintins é denominado “tripa”, que segundo Braga (2002, p.18), dança por debaixo do boi, sendo o responsável por todas as evoluções e movimentos. (Grifo nosso).

²¹ Essa expressão acabou ganhando uma conotação jocosa entre os amazonenses para designar o marido traído, associando “chifre” e “boi” como elementos preponderantes para tal caracterização. Benke (2021) descreve que o uso dessas substituições lexicais para nomear algum referente da língua, normalmente ocorrem em decorrência dos tabus, crenças e valores de uma comunidade linguística.

torcedores.

O miolo é o brincante que brinca embaixo do boi, conforme descreve Assunção (2011, p.47), sendo que, para ser um bom miolo, a pessoa deve ser de baixa estatura, forte, ágil e saber fazer o boi bailar suavemente sob o ritmo que estiver sendo tocado. Andrade (1978, p.160) descreve que essa atribuição de miolo é parte fundamental na dança do boi, que durante os deslocamentos e apresentações do boi, o miolo e seu substituto se revezam, sendo que essa dança debaixo do boi constitui a mais penosa responsabilidade da brincadeira pelo perigo e pelo peso que carrega, em torno de 10kg. Isso ficou evidenciado na fala de Paulinho, quando mencionou se apresentar no alto de um guindaste durante a apresentação no Festival Folclórico, quando desafiado pelo presidente do boi. Esse aspecto se alinha com Valentin (2005, p.109), ao enfatizar que o boi entra na arena de maneira sempre surpreendente, carregado por uma alegoria, suspenso por cabos ou até mesmo do meio da torcida, sendo a sua chegada é um dos momentos mais emocionantes da apresentação, pois é ele quem vai simbolizar o Boi enquanto instituição e é nele que os torcedores depositam suas paixões e esperanças.

Botar grandes alegorias na apresentação dos bois de Manaus, sobretudo o Corre Campo, é uma das peculiaridades absorvidas do boi-bumbá de Parintins. Conforme pontua Braga (2002), as alegorias são trabalhos artísticos de grande proporção, envolvendo estruturas de tamanhos e formas variáveis, que podem chegar a dez metros de largura e quatorze metros de altura. Esse trabalho ganhou visibilidade por serem esculturas de ferro gigantescas; pela montagem (os módulos são montados na arena ao vivo) e os movimentos de braço, cabeça, olhos e etc.

Os bois-bumbás de Manaus atingiram um nível de apresentação grandioso, que grande parte dessas alegorias (Figura 21) é feita por artistas parintinenses, que acabam se estabelecendo provisoriamente durante o período que antecede a apresentação dos bois no Festival Folclórico do Amazonas²². Outros são incorporados aos barracões²³ após a

²² Festival Folclórico do Amazonas é um evento que se realiza desde 1957 na cidade de Manaus (AM), congrega grupos folclóricos de bois-bumbás, cirandas, quadrilhas, danças de cangaceiros, danças de pássaros, cacetinhos, entre outras manifestações. De acordo com Braga (2010), “as primeiras apresentações das danças ocorreram no então chamado Estádio General Osório, hoje espaço ocupado pelo Colégio Militar de Manaus. Desde aquela época, o público teve a oportunidade de assistir as diversas apresentações artísticas advindos dos vários bairros da cidade”. (p. 19). Em 2006, o festival passou a ser realizado no Centro Cultural Povos da Amazônia (antiga Bola da Suframa, Distrito Industrial) e em 2019 foi executado no Centro de Convenções de Manaus, conhecido como Sambódromo, voltando em 2022 a ser realizado no CCPDA. Porém, em 2023, os bois da categoria Master A voltaram a se apresentar no CCM.

²³ Silva (2011, p.128) enfatiza que existem dois sistemas distintos para produção de indumentária e alegoria, subdivididos em barracão I e II; no primeiro ficam os profissionais de alegorias e adereços, contratados através de acordos formais e serviços terceirizados com cronograma de início e término do trabalho e no segundo trabalham as pessoas que há muito tempo estão ligadas ao boi-bumbá, com elas não há contrato formal e sim acordos levando em consideração as relações de proximidades. Ocorrem também contratos de pessoas para trabalhar na concepção do tema, na elaboração de discurso, além de músicos, compositores e grupo de dança.

finalização do Festival Folclórico de Parintins.

Assim sendo, o termo alegoria, em sua denominação nativa nos bumbás e nos desfiles das escolas de samba, vai ganhar o sentido de “designar os grandes carros decorados que integram o desenrolar das performances rituais contemporâneas do Bumbá de Parintins, Amazonas, e do Carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro” (CAVALCANTI, 2012, p. 164).

Figura 21: Paulinho no alto de uma estrutura metálica içada por um guindaste, conduzindo o Corre Campo para compor um módulo alegórico.



Fonte: AFCBBCC, 2023.

Apesar do panorama romântico em que o Festival de Parintins dá, percebem-se as relações que se estabelecem entre essa manifestação cultural e certas características estruturais da nossa sociedade, como a divisão em classes e a incorporação da cultura no âmbito do capital. Notam-se características de sistematização industrial onde “em tal mundo, a arte também se tornou uma mercadoria e o artista foi transformado em um produtor de mercadorias” (ANTUNES, 2009, p. 15). Então, é a partir desse processo de migração temporária dos artistas de Parintins para os bois de Manaus, que se constata uma aceleração de tráfego de bens simbólicos, um corredor de mão dupla na qual esses bens se cruzam e produzem os mais variados efeitos sobre produtores e consumidores (NOGUEIRA, 2008, P.117).

Durante a pesquisa de campo, em conversa com o ex-presidente da AFCBBCC Alvir Assunção, o mesmo destacou que antes existiam três categorias de miolo: o de rua, que lhe era incumbido carregar o boi nos deslocamentos; O de fuga tinha a responsabilidade

de fugir com o boi quando o “tempo fechava”, daí a necessidade da habilidade com as pernas; O de apresentação, que era o encarregado de desenvolver o bailado durante as apresentações.

Dessa forma, alguns miolos dos bois de Manaus acabaram ganhando notoriedade como:

Mestre Geraldino – Boi-Bumbá Caprichoso;

Chico Serra e Calazães – Boi-Bumbá Mina de Ouro;

Papagaio – Boi-Bumbá Tira Prosa;

Nêgo 14 – Boi-Bumbá Brilhante;

Lucas – Boi-Bumbá Gitano.

Já no Corre Campo, na arte de dançar debaixo do boi se notabilizaram os seguintes miolos:

Sunguinha;

Vela Branca;

Ferrolho;

Jaburú (Figura 22);

Vavá (Figura 23).

Figura 22: Jaburú, ao chão.



Fonte: AFCBBCC, 2024.

Figura 23: Vavá.



Fonte: Acervo Alvir Assunção, 2011.

Outro papel que merece destaque na fala de Mestre Paulinho é o de artesão (Figura 24), o de criador que dá vida à criatura. Cabe ressaltar que é um ofício nada fácil, pois demanda tempo, dedicação e principalmente, talento.

Figura 24: Paulinho, artesão, concebendo o boi. Criador e criatura num só elemento.



Fonte: AFCBBCC, 2024.

Dentro dos bois de Manaus e Parintins na atualidade, são incumbidos aos miolos ou tripas, a concepção do boi, desde a armação, passando pelos sistemas internos que vão dar movimento, até o revestimento de Lycra ou veludo. Esse boi de pano é um boi feito artesanalmente com panos, espuma e madeira. Os materiais podem variar, mas o objetivo da confecção é que ele consiga ser leve o suficiente para permitir que o miolo consiga se movimentar de forma mais confortável possível. Também é necessário que a cavidade interna seja proporcional ao tamanho da pessoa que ficará por debaixo.

Conversando com o Diretor de Arena do BBCC Leon Medeiros, o mesmo revelou que na parte inicial da confecção do boi é feito uma estrutura de arame, galhos envergados ou talas que são trançados entre si. Destaca-se que essa estrutura precisa ser forte o suficiente para suportar os outros materiais que vão ser colocados sobre ele, como também é preciso que tenha um espaço interno para que o miolo do boi possa entrar e movimentar a peça. Outro fator relevante na confecção do boi, é que atualmente os artesãos buscam adquirir materiais mais leves e resistentes como malha, arame e ripas de madeiras leves.

Medeiros revelou, também, que na etapa de confecção da estrutura de madeira ou ferro para o boi, os artesãos desempenham um papel crucial. Contudo, esse processo não vai se limitar apenas à criação da armação. É necessário proteger o boi por dentro e modelar seu corpo de maneira adequada. Dessa forma, os artesãos a exemplo de Paulinho Lisboa, utilizam folhas de espuma de diferentes espessuras, que revestem tanto a parte externa quanto a interna da estrutura.

O Diretor de Arena do BBCC esclareceu que as folhas de espuma servem a dois

propósitos principais. Primeiramente, elas moldam o corpo do boi, conferindo-lhe a forma desejada. Além disso, atuam como uma camada de proteção para quem manipula o boi por dentro. Essa proteção é essencial para evitar lesões e garantir a segurança dos envolvidos no processo de manuseio. Após a aplicação das espumas, os artesãos prosseguem com a cobertura da armação. Nessa etapa, eles utilizam um tecido, geralmente malha. A escolha desse material se baseia em sua leveza e capacidade de proporcionar conforto. A malha permite que o miolo respire e evita o acúmulo de calor, tornando o processo mais agradável para quem está envolvido na condução da dança.

Como mencionado no início do texto, Mestre Paulinho é uma daquelas pessoas envolvidas diretamente com a cultura popular, o que o faz transitar entre dois universos distintos, mas interligados: o do Carnaval e o dos folguedos juninos. O carnaval e os folguedos juninos como manifestações culturais brasileiras que, embora ocorram em épocas diferentes do ano, compartilham algumas características e têm raízes profundas na cultura popular.

O carnaval é uma das maiores celebrações do Brasil e acontece anualmente, geralmente no mês de fevereiro ou março. Tem origens europeias, especialmente ligadas ao catolicismo ibérico. No Brasil, o carnaval foi influenciado pelas festas de rua, desfiles de escolas de samba e blocos carnavalescos. Ganha destaque nessa época o Carnaval de Recife e Olinda com suas orquestras e bonecos gigantes, o de Salvador, movido ao som estridente dos gigantescos trios elétricos, no Rio de Janeiro e São Paulo, com as gigantescas escolas-de-samba, famosas por seus desfiles grandiosos, com fantasias elaboradas, carros alegóricos e samba enredo. O carnaval é uma festa de alegria, música, dança e exuberância, onde as pessoas se reúnem para celebrar a vida e a cultura brasileira. Manaus não poderia ficar de fora

Os folguedos juninos ou joaninos são típicos das festas de São João, que acontecem evidentemente, no mês de junho. Com raízes profundas no Nordeste do Brasil, são marcados por danças, músicas, comidas típicas e fogueiras. Essas festas acabam tendo uma forte influência religiosa, homenageando os santos católicos, especialmente São João.

Ambas as festas têm em comum a celebração da cultura popular brasileira, pois envolvem música, dança, tradições regionais e alegria coletiva, e embora ocorram em épocas diferentes, o espírito festivo e a participação ativa das comunidades são características compartilhadas.

No universo do Carnaval em Manaus, sobretudo das escolas de samba, os locais que organizam e referenciam a rede de circulação dos sambistas são os mesmos das escolas de

samba sediadas em outras cidades: a quadra ou sede da escola de samba; seu barracão de alegorias e ateliê de fantasias; e a pista de desfiles. Como peculiaridade das escolas de samba manauaras é preciso recordar a extensão das redes de relações sociais para outras festas nos bairros da cidade. Desse modo, quadras convertem-se em “currais” dos bois de Manaus ou locais de ensaio de quadrilhas, cirandas, entre outros. Isso vai transformar, também, os barracões em galpões de agremiações folclóricas juninas.

Esse trânsito nos faz remeter ao conceito de circuito, que segundo Magnani (2002, p.23), é uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. Dessa forma, as quadras e os currais em Manaus (em se tratando de boi-bumbá) não se limitam apenas aos ensaios e preparativos para o carnaval. Elas também se transformam em verdadeiros “currais” durante o período que antecede as festividades juninas.

Na mesma linha, os barracões das escolas de samba, onde são confeccionadas alegorias e fantasias no período anterior ao Carnaval, esses espaços também abrigam agremiações folclóricas juninas no período pós-Carnaval. Durante o período junino, os galpões que normalmente seriam dedicados ao carnaval se transformam em oficinas para produzir adereços típicos das festas de São João. Percebe-se, então, uma fusão interessante entre o samba e o folclore junino.

Figura 25: Paulinho, como integrante do grupo “Filhos de Anna”.



Fonte: Acervo O Ajuricaba, 2024.

Outro aspecto importante dentro desse processo é a interseção entre as rodas de samba e o pagode com as escolas de samba em Manaus, que acontece de forma diferente do samba carioca. Os ritmistas das escolas de samba muitas vezes se envolvem em outros gêneros musicais, como o pagode. Eles se tornam batuqueiros, explorando diferentes ritmos e influências. Exemplo disso é a participação de Mestre Paulinho como Diretor de Bateria das GRES Andanças de Ciganos e como percussionista no grupo de pagode que foi criado no seio de sua família, denominado “Filhos de Anna” (Figura 25), cuja roda de samba acontece em um espaço na área frontal da residência do mesmo, em homenagem à matriarca da família, Dona Anna Lisboa. Além disso, durante o período de festas, os foliões que normalmente participam do carnaval também se tornam brincantes nos folguedos juninos, como brincantes de boi-bumbá, quadrilhas, cirandas e etc.

Essa relação carnaval-folguedos é percebida por Silva (2011, p.19), quando o mesmo afirma que as festas juninas em 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, se acentuando no mês de junho e se estendendo aos meses de julho, agosto, setembro e outubro. Além disso, o autor vai discordar sobre o “tempo das festas” e o “tempo das não festas” descritas por Prado (1977), ao afirmar que essa assertiva não pode ser tomada como modelo definitivo para Manaus, visto que, a cidade possui festas populares tanto no verão quanto no inverno. Ou seja, Manaus tem festa o ano todo.

Outro aspecto importante relacionado à vida de Paulinho é o protagonismo feminino exercido por sua mãe, Anna Lisboa (Figura 26), no contexto das festas populares em Manaus, sobretudo, o boi-bumbá. Dentro da AFCBBCC participou ativamente da referida agremiação, onde foi Diretora, Vice-Presidente, Brincante e Madrinha.

Figura 26: Dona Anna Lisboa.



Fonte: Acervo A Crítica, 2024.

Importante destacar que até metade do século XX a organização e composição dos boias eram tarefas exclusivas dos homens, numa ligação com período da formação da sociedade brasileira como a conhecemos, onde o patriarcalismo fez das mulheres meros planos de fundo social em todas as esferas dessa realidade. Enquanto a posição feminina era relativizada às atividades domésticas e ocorria um processo de normalização dessa questão em decisões históricas, como no voto popular, os espaços públicos eram caracterizados pela presença e assiduidade da figura masculina. Com o passar dos anos, a diminuição e esclarecimento dessa desigualdade foi fomentada por movimentos sociais igualitários, ocorridos em países democráticos, a exemplo da manifestação sufragista, ocorrida no fim do século XIX e meados do século XX, que tinha como objetivo lutar pela igualdade de gênero e garantir às mulheres o direito educação e ao voto (VIANNA, 2016).

Nesse contexto, a atuação das mulheres naquilo que conhecemos como representatividade feminina também enfatizou a importância de que homens e mulheres fossem considerados como componentes de um mesmo patamar social, destacando a questão da diferença de gênero. Simone de Beauvoir, uma das inspiradoras do Movimento Existencialista e ativista francesa, discute a opressão social enfrentada pelas mulheres em seu livro 'O Segundo Sexo' (1949), no qual ela apresenta uma análise crítica sobre o tema e explora conceitos relacionados ao feminismo. No contexto da questão feminista, é importante considerar que as representações artísticas das mulheres não devem ser abordadas apenas como meras manifestações estéticas. Em contraste com a ideia de Hooks (2000), também devemos refletir sobre como a maneira como as mulheres se apresentam em termos de roupas, movimentos e expressões podem afetar aspectos pessoais ou mesmo o próprio movimento feminista.

Alguns estudiosos também consideram o feminismo como um meio de compreender as dinâmicas humanas e até mesmo como um agente de mudança nessas dinâmicas. Mulheres estão conscientes da opressão histórica que enfrentaram e agora se sentem mais capacitadas para tomar suas próprias decisões e lutar por seus direitos em diferentes esferas sociais. Contudo, ainda há um longo caminho a percorrer para alcançar uma verdadeira igualdade de gênero, especialmente no que diz respeito ao mercado de trabalho, representação política, e outros aspectos da vida social. Garcia (2011) oferece a seguinte definição de feminismo:

A tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminismo se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social (Garcia, 2011, p. 13).

A Associação Folclórica Cultural Boi-Bumbá Corre Campo - AFCBBCC conta atualmente com mulheres em cargos de liderança, que têm voz ativa nas decisões estabelecidas. A participação feminina no Corre Campo não é limitada, pelo contrário, os dados coletados durante a pesquisa de campo, evidenciam claramente que o ambiente administrativo da organização busca incluir as opiniões dos membros e das esferas organizacionais, o que é crucial para garantir a liberdade das mulheres de questionar situações ofensivas ou sugerir abordagens diferentes conforme necessário. Assim, essa gestão aberta proporciona um ambiente propício para que as mulheres que fazem parte da organização tenham seus direitos reforçados. Na realidade do Boi-Bumbá Corre Campo, a presença das mulheres se afasta consideravelmente do caráter de exclusão. Elas vêm ocupando um espaço relevante e desempenham com eficiência funções técnicas e/ou administrativas na associação, como é o caso de Dona Anna Lisboa. Destacar mais a apresentação de itens femininos ou promover alterações para aumentar a representatividade feminina, poderia atender às demandas da sociedade e enriquecer ainda mais o Corre Campo. Além disso, essa abordagem poderia abrir caminho para futuras oportunidades de elegibilidade de mulheres para cargos de maior visibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar o processo de construção desta pesquisa, que corresponde desde os primeiros passos de pensar sobre ela, a relação com os colaboradores, os trabalhos de constituição textual e as interpretações, percebo que a proposta de dar relevância a experiências de pessoas que vivenciaram e que vivenciam a festa de boi-bumbá, compreender suas visões de mundo e entender o curral, tablado ou arena como lugar de experiência, foi alcançada. E isso, apesar de eu ter sentido dificuldades no embasamento de minhas interpretações, comuns a todo processo de investigações.

No percurso investigativo buscou-se deslindar a existência do protagonismo dos mestres da cultura popular, sobretudo os do Boi-Bumbá Corre Campo, por meio das manifestações artísticas, culturais, políticas e místicas entrelaçadas à existência dessas pessoas. Escolhemos os mestres do bumbá em questão, com o intuito de conhecer suas práticas, seus ritmos, suas danças, e suas expressões artísticas, vividas em meio ao universo do folclore manauara.

A pesquisa desenvolveu-se de forma participativa em momentos de diálogos com essas pessoas fantásticas, para conhecer cotidiano, as lutas e protagonismo social dessa gente, infelizmente pouco retratadas em estudos científicos.

Nessa busca pertinaz conduzida pela perspectiva desses agentes, sentimos o lugar, nos misturamos a ele numa convivência de alteridade. Ouvimos as vozes desses amos, cantadores, dançarinos e artesãos. Uma polifonia de vozes que ressoam e se entrelaçam nos fios cognitivos que tecem a vida desses guerreiros que não se cansam em manter acesa a chama da tradição do boi-bumbá. Vozes que ecoam nesta pesquisa jogando feixes de luz sobre essas pessoas que passam a ser visibilizadas na ciência.

Esses poucos mais de dois anos de mestrado no Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, fizeram-me enveredar por um mundo que já conhecia, contudo não deixando o coração de apaixonado pelo Corre Campo comprometer a pesquisa, abrindo espaço para um outro olhar para que os mestres contassem a história de suas resistências, se mostrando ao mundo, reafirmando suas identidades por meio do processo sociocultural. Estamos nos referindo às suas expressões artística, cultural e seu protagonismo político que fizeram romper com o silêncio de um passado nebuloso que cobriu com o manto do preconceito a vida dessas pessoas, principalmente, os de cor negra.

Saí deste estudo mais enriquecido, depois da longa jornada feita pelas sendas do Boi-Bumbá Corre Campo, na vivência de um povo que mantém a sua tradição, sua cultura, sua ancestralidade, mesmo em meio às estruturas de concreto impostas pelo mundo

contemporâneo, não exauriram a beleza de uma mente pujante que revela ao mundo a força da mente criativa e criadora através do folclore.

O que apresentamos à academia é fruto de um pensamento reflexivo, maturado muito mais em incertezas do que certezas; Empolgado com a perspectiva de vivenciar o visível e o invisível; angustiado na seleção das palavras e da linguagem; aberto para aceitar o novo; entusiasmado pela inquietude incurável de pesquisador que, a cada leitura e a cada narrativa ouvida bordou o tecido do tempo, o tempo que me fez cruzar todos os anos de luta, de glórias, de fracassos, mas principalmente, o do encantamento suscitado pelo universo ímpar dos folguedos bovinos, sobretudo o boi-bumbá amazônico, que muito inspirou cantadores e brincantes, e que em alguns momentos de leitura pôde-se depreender que amoleceu muitos corações gélidos de membros da academia, numa visível rendição a quase hipnótica brincadeira.

As imagens sobre o lugar de experiências revelam-se por meio das percepções das relações de afeto estabelecidos pelos colaboradores com os espaços e tempos vivenciados por eles. Essas imagens se complementam em cada narrativa, porém, em cada uma delas há um ponto que caracteriza a singularidade dos três mestres.

Vislumbra-se que os resultados dessa pesquisa possam contribuir com novos estudos sobre os mestres da cultura popular, pois os mesmos desempenham um papel fundamental na preservação, compreensão e valorização das tradições e manifestações culturais de um povo. Esses mestres são indivíduos que possuem um profundo conhecimento e domínio das práticas culturais tradicionais de suas comunidades, sendo responsáveis por transmitir esse conhecimento de geração em geração.

Uma das principais razões para a importância desses estudos é o fato de que os mestres da cultura popular, em especial os do BBCC são guardiões vivos do patrimônio cultural de nossa sociedade. Eles detêm conhecimentos, técnicas, histórias, músicas, danças, artes e saberes que são parte integrante da identidade cultural do povo que admira o folclore, sobretudo, o boi-bumbá. Ao estudar e documentar a vida e o trabalho desses mestres, preservamos e valorizamos não apenas suas contribuições individuais, mas também todo um legado cultural que é parte essencial da história e da identidade da nação correcampense.

Além disso, os estudos sobre os mestres da cultura popular permitem compreender melhor a dinâmica das tradições culturais e sua adaptação ao longo do tempo. Esses mestres muitas vezes são agentes de mudança e inovação dentro de suas comunidades, reinterpretando e revitalizando práticas tradicionais para se adequarem aos contextos contemporâneos. Suas histórias de vida e seus processos criativos oferecem insights valiosos

sobre a resiliência cultural e a capacidade de adaptação das tradições populares.

Outro aspecto relevante é o papel dos mestres da cultura popular na transmissão de valores, saberes e identidade cultural para as novas gerações. Eles atuam como educadores informais, transmitindo conhecimentos não apenas através de palavras, mas também por meio de exemplos práticos e experiências compartilhadas. Essa transmissão intergeracional é essencial para garantir a continuidade e a vitalidade das tradições culturais populares ao longo do tempo.

Além disso, os estudos sobre os mestres da cultura popular contribuem para o reconhecimento e a valorização desses indivíduos e de seu trabalho pela sociedade em geral. Ao compreendermos sua importância e seu papel na preservação da cultura, podemos promover políticas e ações que apoiem e fortaleçam esses mestres, garantindo que seu legado seja preservado e transmitido para as futuras gerações. Isso sem contar que a presente pesquisa contribuiu para meu crescimento enquanto pesquisador, mas especialmente, para meu crescimento humano e espiritual.

REFERÊNCIAS

ALVES, Hosenildo Gato. **Imprensa e poder: A propaganda varguista na imprensa amazonense (1937-1945)**. 2009. 208 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/3737>. Acesso em: 14 set. 2023.

ALMEIDA, Alfredo Wagner B. de. **Territórios e Territorialidades específicas na Amazônia: entre a “proteção” e o “protecionismo”**. In: Cadernos CRH, Salvador, v. 25, n. 64, p. 63-71, Jan/Abr. 2012.

AMAZONAS. Lei Nº 3.585, de 29 de dezembro de 2010. Institui o Fundo Estadual de Cultura – FEC, e dá outras providências. Diário Oficial do Estado do Amazonas. Manaus, AM, v. 1, n. 31.981, p. 8. 29 dez. 2010. Disponível em: <https://diario.imprensaoficial.am.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/13889/#/p:8/e:13889>. Acesso em: 18 out. 2023.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ANDRADE, Moacir. **Alguns aspectos da antropologia cultural do Amazonas**. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1978.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho**. 5. ed. São Paulo: Boitempo, 2001.

ASSUNÇÃO, Alvir. **O auto do boi-bumbá Corre Campo e outros famas**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No Rio Amazonas (1859)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. **Epistemologia**. 2 ed. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anhembi, 1959.

BATALHA, Socorro de Souza. **Parintinização: os fluxos culturais do Wãnkô Kaçaueré em festas populares da Amazônia**. 2020. 246 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/8233>. Acesso em: 29 nov. 2023.

BENKE, Vanessa Cristina Martins. **A intersecção entre léxico, cultura e sociedade nas designações para “marido traído”**. ANAIS DO SEMINÁRIO FORMAÇÃO DOCENTE: INTERSECÇÃO ENTRE UNIVERSIDADE E ESCOLA, v. 4, n. 4, p. 1-11, 2021.

BEZERRA, Jocastra Holanda. **Quando o popular encontra a política pública: a discursividade da cultura popular nos Pontos de Cultura “Fortaleza dos Maracatus”, “Cortejos Culturais do Ancuri” e “Boi Ceará”**. 178 p. 2014. Dissertação (Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=214429. Acesso em: 05 out. 2023.

BORNHEIM, Gerd A. **O conceito de tradição**. Cultura brasileira: tradição e contradição. Rio de Janeiro: Zahar / FUNARTE, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Rio de Janeiro: Vozes (O espaço dos pontos de vista; A rua dos junquinhos, Efeitos de lugar, Compreender). São Paulo: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2004.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade – Lembrança de velhos**. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras: 1994.

BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria nº 156, de 06 de julho de 2004. **Cria o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva**. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 6 jul. 2004. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2004/portaria-minc-no-156-de-6-de-julho-2004>. Acesso em 26 de setembro de 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria nº 82, de 18 de maio de 2005. Revogada pela Portaria nº 118, de 30 de dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2005/portaria-no-82-de-18-de-maio-2005>. Acesso em 27 de setembro de 2023.

BRASIL. Lei n. 12.343, de 02 de dezembro de 2010. **Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12343.htm Acesso em: 22 set. 2023.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo Perspec. [online]. 2001, vol.15, n.2, pp.73-83. ISSN 0102-8839. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>. Acesso em: 15 dez. 2023.

BRAGA, Sergio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Universidade do Amazonas 2002.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins**. In: SOMANLU. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. v. 2, número especial, 2002. Manaus: Editora Valer, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do santo preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CACHOEIRINHA (MANAUS). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cachoeirinha_\(Manaus\)&oldid=67241808](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cachoeirinha_(Manaus)&oldid=67241808). Acesso em: 18 out. 2023.

CAMOLEZE, Edino. **A evolução da bovinocultura no mundo**. ABRAFRIGO-Associação Brasileira de Frigoríficos (notícias), 2021. Disponível em: <https://www.abrafrigo.com.br/index.php/2021/03/25/a-evolucao-da-bovinocultura-no-mundo/>. Acesso em: 26 out. 2023.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradição: ciência do povo**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. Vol. 1, global editora. São Paulo, 2003.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Formas do Efêmero: alegorias em performances rituais**. Revista Ilha. v. 13, n. 1, p. 163-183 jan/jun (2012).

COSTA, Selda Vale da. **Boi-bumbá, memória de antigamente** In: Somanlu-Revista de Estudos Amazônicos. V. 2 n. 2 (2002): Edição Especial. Selda Vale da Costa (org.). Manaus: Editora Valer /UFAM, 2002. P. 147-153.

COSTA, Valeriano. **Políticas públicas no Brasil: uma agenda de pesquisas**. Ideias, v. 6, n. 2, p. 135-166, 2015.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ELIAS, Norbert. **Teoria Simbólica**. 2. ed. Oeiras: Celta Editora, 2002

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1979.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da**

economia patriarcal. 48. Ed. São Paulo: Globo, 2003.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GERSICK, K.E.; et al. **De geração para geração: Ciclos de vida das empresas familiares**. Rio de Janeiro: Alta Books, 2017.

GRAMSCI, Antônio. **Intelectuais e a Organização da Cultura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

GUIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP. 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOOKS, B. **Feminism is for everybody: Passionate politics**. Cambridge: South End Press, 2000.

KUMAR, Krishan. **A Modernidade e Pós-Modernidade: A ideia do moderno**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana – danças piruetas e mascaradas**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LOIBL, Elisabeth. **Deuses animais**. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**. Revista Brasileira de ciências sociais. São Paulo, Vol.17, nº 49, p.11-29. 2002.

MANAUS. Decreto nº 2.766, de 05 de maio de 2014. INSTITUI o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural de Manaus e dá outras providências. Diário Oficial do Município de Manaus. Manaus, AM, v. 1, n. 3.402, p. 6-7. 05 mai. 2014.

MANAUS. Lei nº 3.058, de 29 de maio de 2023. Institui o Plano Municipal de Cultura no município de Manaus, estado do Amazonas, para o decênio 2023-2033e dá outras providências. Diário Oficial do Município de Manaus. Manaus, AM, v. 1, n. 5.595, p. 1-5. 29 mai. 2023.

MASINI, Elcie F. Salzano. **Enfoque fenomenológico de pesquisa em educação**. In: FAZENDA, Ivani (org). Metodologia da pesquisa educacional. 9 ed. São Paulo, SP: Cortez, 1989.

MATOS, Gláucio Campos Gomes de. **Ethos e figurações na hinterlândia amazônica**. Manaus: Valer/Fapeam, 2015.

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

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

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução Eliane Lisboa. 5.ed. Porto Alegre : Sulina, 2015.

NEVES, F.M. “**Aí fizemos um boi**”: um estudo sobre a festa popular no Boi de Garrote em Manaus (Dissertação de Mestrado em Estudos do Lazer). Belo Horizonte: UFMG, 2017.

NEVES, F. M; DEBORTOLI, J. A. O. “**O Boi, a Dança e as Crianças: festa, folguedo e brincadeira em experiências de infâncias na cidade de Manaus**”. Revista Licere, vol. 21, n. 1, março, 2018.

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

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade: A França do século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAULINHO, Mestre. (Paulo Sérgio Lisboa de Souza). Entrevistado pelo autor em 03 jan. 2024. Gravação digital de vídeo. Manaus-AM.

PRADO, Maria Regina Santos. **Todo ano tem**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1977.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. 35 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do poder**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

QUEIRÓZ, Luis Ricardo S. **Música e religiosidade no Congado: relações entre o sagrado e o profano no ritual congadeiro**. Poiesis – Revista do Departamento de Filosofia – Unimontes. Montes Claros-MG, v.3, n.1, p. 63-76, 2003.

RIBEIRO, Odenei de Souza. **Tradição e Modernidade no Pensamento de Leandro Tocantins**. Manaus: Editora Valer, 2015.

RICCA, Domingos. **Empresa familiar – sucessão em conflito**. Disponível em: http://www.empresafamiliar.com.br/art4_ricca.pdf. Acesso em: 29 jan.2024.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Campinas: Papyrus, 1994.

SAMPAIO, Patrícia M. (org.). **O fim do silêncio – presença negra na Amazônia**. Belém: Açai / CNPq, 2011.

SAMPAIO, Elias de Oliveira. **Política, Economia e Questões Raciais: a conjuntura e os pontos fora da curva, 2014 a 2016**. Salvador: Edifba, 2017.

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

SILVA, Alvatir C. **Conflito e patrimonialização: o processo de tombamento do Encontro das Águas dos rios Negro e Solimões (Manaus-AM)**. 2018. 230 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6923>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SILVA, Paulo Adriano Santos. **Território: abordagens e concepções**. Boletim DATALUTA, Presidente Prudente, n. 96, 2015.

SILVA FILHO, Alvanir C; NUNES, Leila M A; COSTA, Selda V da. **Mestres do Boi-Bumbá Corre Campo: uma breve contextualização**. In: Motirô de Saberes-gênero, educação e ancestralidade. Sofia Maria de Oliveira e Cláudio Luis Silva Saraiva (orgs.). São Paulo: Alexa Cultural/EDUA, 2022. v. 1. p. 131-142.

SILVEIRA, Marla de Ribamar Silva. **Nas entranhas do Bumba Meu Boi: Políticas e estratégias para botar o Boi de Leonardo na rua**. São Luís, 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Pós- Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, 2014. 145f.

TAVARES, Lúcia Butel. **Um estudo das festividades religiosas nos bairros Centro, Educandos e Cachoeirinha – festa de santo e festa de terreiro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – Campus Manaus Zona Leste, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Etnicidade e Políticas Públicas na Amazônia, 2019, 40 fls. Orientador: Prof. Dr. Alvatir Carolino da Silva.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado – história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1992.

TONELLI, Elizangela; MEDEIROS, Carlos Henrique de Souza. **O dualismo humano na obra machadiana “Esaú e Jacó”**. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxiv_CNLF/completos/o_dualismo_ELIZANGELA.pdf. Acesso em: 13 jan. 2024.

VIANNA, Cynthia S. M. **A reforma sufragista: marco inicial de igualdade de direitos entre mulheres e homens no Brasil**. Tese de Doutorado da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

WAHRLICH, Beatriz M. de Souza. **Uma análise das teorias de organização**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 1971.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999, v.2.

ZECA, Mestre. (José Carlos Leão Auzier). Entrevistado pelo autor em 04 jan. 2024. Gravação digital de vídeo. Manaus-AM.

ZÉ PRETO, Mestre. (José Ribamar do Nascimento). Entrevistado pelo autor em 28 jun. 2015. Gravação digital de vídeo. Manaus-AM.