



**GINGANDO E BALANÇANDO
EM SINCRONIA: UMA
ANTROPOLOGIA DA DANÇA
DO BOI-BUMBÁ
PARINTINS - AM**

Socorro de Souza Batalha

Socorro de Souza Batalha

**GINGANDO E BALANÇANDO EM SINCRONIA: UMA
ANTROPOLOGIA DA DANÇA DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS - AM**

Manaus

2015

Ficha Catalográfica elaborada por Suely O. Moraes - CRB 11/365

B328g Batalha, Socorro de Souza

Gingando e balançando em sincronia: uma antropologia da dança do boi-bumbá de Parintins-AM / Socorro de Souza Batalha. – Manaus: EDUA, 2017.

146 p.: il.

ISBN 978-85- 7401-XXX-X

1. Antropologia da dança. 2. Boi-bumbá. 3. Performance. 4. Festival

Folclórico de Parintins. I. Título.

Ficha Catalográfica

CDU 572:398

This page contains the following errors:

error on line 83 at column 8: Opening and ending tag mismatch: p line 0 and body

Below is a rendering of the page up to the first error.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas – PPGAS/UFAM e a Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelos 24 meses de bolsas concedidas para a realização da pesquisa.

Ao Programa Nacional de Cooperação Acadêmica - PROCAD/UFAM/UFSC - Novas Fronteiras “A Antropologia Contemporânea em Diálogo com Grupos Estudados”, pelo auxílio sanduíche e ao Instituto Brasil Plural - IBP pelo financiamento para a pesquisa de campo.

À Deise Lucy Montardo, minha orientadora, agradeço por compreender as minhas dificuldades para refletir o sobre o universo da toada e da dança do boi-bumbá de Parintins (AM), por apoiar-me nos momentos difíceis da escrita antropológica, pela parceria, alegria, amizade, generosidade e paciência concedida, desde a graduação.

Ao Rafael Menezes Bastos, sou muito grata pela co-orientação no período que estive na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, e também pela valiosíssima atenção e sugestão durante a realização deste trabalho.

Aos professores Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Sérgio Ivan Gil Braga, agradeço pela leitura inspiradora e direcionamentos fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, ainda quando da participação na banca de qualificação e, principalmente, durante o rito de defesa do mestrado.

Aos docentes do PPGAS, Thereza Menezes, Ana Carla Bruno, Frantomé, Gilton Mendes, José Ezequiel Basini, Sidnei Silva, Odair Geraldin e Marcio Silva, pelo ambiente intelectual e estimulante.

À família Batalha, em especial, aos meus pais, Oreste e Natalina, por serem minha referência de vida, inspiração, admiração, sabedoria e amor.

A minha irmã Oriane e Francisco Iannuzzi (*in memoriam*) pelos conselhos, direcionamentos e incentivos para continuar os meus estudos.

À minha irmã Luciana, pela calma, leveza e cumplicidade. Sou feliz por ter você sempre comigo.

A solidariedade, apoio, alegria e pelo o acompanhamento durante o campo e a escrita da dissertação: Paula, Oscarina, Maria Paula e Renata, em Parintins.

Agradeço profundamente a Fernanda pela eficiência, elegância, amizade e dedicação na leitura do meu texto. Muiússimo grata por aceitarem e apoiarem meus sonhos e objetivos.

Agradeço, também, a Nelma, Nara, Márcio, Márcio Júnior, Oreste Neto, Felipe, Enock, Rafael, Fabrício, Thiago, Vinícius e Natály.

Aos meus colegas e amigos da turma de mestrado e doutorado (2012) pelas inúmeras trocas de sabedorias e boas conversas, Rondinelle Coelho, Conceição Sodré, Lilian, Daniel, Denis, Miguel, Genoveva, Flávio, Kalinda, Rosseline, Ana Luiza, Valéria, Elena e Magela.

A coordenação e a secretaria do PPGAS-UFAM, em especial a Franceane e Keysy. Agradeço imensamente a família Coroadó, ao apoio de Josias Sales e João Vianna, sem os quais nem sequer teria tentado o curso do mestrado.

A Ruti Sales e Conceição Sodré, pela cantoria, aconchego e dança.

A Rondinelle Coelho, meu amigo e irmão de alma, pelo companheirismo e convivência prazerosa. Em Florianópolis, de forma especial, agradeço a Cleusa Castro, pela gentileza de me acolher tão bem na sua linda casa e dividir suas alegrias comigo.

Também agradeço a turma de etnomusicologia, pelas conversas e troca de ideias que foram enriquecedoras.

Agradeço, ainda, a Pablo Albernaz, pela atenção e partilha sempre rica e também por ser mediador da minha hospedagem entre as famílias Castro e

Albernaz e ter possibilitado conhecer pessoas agradáveis no Rio Grande do Sul, Cris, Bruno, Diego, Louza, Izabel.

Aos meus amigos do PPGAS da UFAM e de outros programas: Liliane, Básilio, Marinete, Ítalo Silva, Luiz Fábio, May, Lígia, Tiago Jacaúna, Charles Gomes, Túlio Peixoto, Iranilde, João Paulo, Sônia Lourenço, Douglas, Botelho, Márcia, Letícia, Charles, Eliaquim e Mônica.

À José Agnello, pela companhia e ajuda na ilha Tupinambarana.

Aos meus amigos e compositores dos bumbás de Parintins: Fred Góes, Chico da Silva, Inaldo Medeiros, Geovane Bastos, Ademar Azevedo, Rozinaldo Carneiro, Menciús Melo, Ronaldo Barbosa Júnior, Geandro Pantoja, Aldenor Oliveira.

Agradeço a Companhia de Dança Garantido Show de Parintins, especialmente aos dançarinos e coreógrafos, interlocutores desta pesquisa, por tudo que vivemos no ano de 2013, pelo carinho e atenção durante e depois do campo: Élio Siqueira, Pedro Evangelista, Thiago Andrade, Marcos Silva, Adriano Paketá, Arthur Seixas, Kelyson Santos, Davi Assayag, Tássio, Reginara Monteverde, Samanta Silva, Alexandre Lopes, Pimentel e Raquel Farias.

A Telo Pinto, por ter possibilitado o desenvolvimento da pesquisa na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. A Chico Cardoso, pela atenção e dicas no discernimento do campo. Agradeço a Fred Góes pelas longas conversas, tanto poéticas quanto informativas.

Resumo

Esta dissertação analisa a dança do boi-bumbá de Parintins (AM) a partir da perspectiva da Antropologia da Dança. O foco principal deste trabalho é a criação e preparação coreográfica da Companhia de Dança Garantido Show.

O estudo aqui apresentado baseia-se em dados obtidos durante a pesquisa etnográfica realizada no ano de 2013, no qual examino o procedimento de escolha das toadas dentro do critério estabelecido pela Comissão de Artes, por se tratar de elemento fundamental para a feitura do coreógrafo, uma vez que é através da letra e do ritmo, que ocorre a formulação do movimento.

De acordo com o calendário dessa festa, em Parintins, a dança pode ser dividida e descrita em três principais momentos:

- 1) a dança de palco, feita para chamar a atenção do público/espectador;
- 2) a dança para a gravação do DVD, organizada com uma distribuição coreográfica preparada para o show de gravação;
- 3) a dança de arena do Bumbódromo, elaborada com formação de desenhos geométricos. Neste trabalho, analiso a interação entre os integrantes como um aspecto fundamental para compreender a sociabilidade estabelecida na atividade, atentando, sobretudo, para o ambiente da execução da performance; a relação entre público/espectador e dançarino/brincante. Palavras-chaves: Antropologia da dança. Boi-bumbá. Performance. Festival Folclórico de Parintins.

Abstract

From a perspective of the anthropology of dance, this dissertation analyzes the boi-bumbá dance in Parintins-AM.

The main focus is choreographic creation and rehearsal of Garantido Show Dance Company members, based on ethnographical research carried out in 2013.

The toadas selection procedure, based on the criteria established by the Arts Committee, is analyzed as a basilar element for the choreographer craft, for it is through the lyrics and the rhythm that movements are conceived.

Regarding the Boi calendar, the dance can be divided and described in its three key moments: 1) Stage dance, created to draw the public's attention; 2) the dance for the recording of the DVD, which choreographic display is meant for the recording show; 3) dance for the Bumbódromo arena, with a geometrical design. The choreography learning process is a main aspect to understand the company sociability, highlighting the dancer/player role in the execution of the performance. Key-words: Anthropology of dance. Boi-bumbá. Performance. Parintins folkloric festival.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

AM Amazonas

CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CD Compact Disc

DVD Digital Versatile Disc

IBP Instituto Brasil Plural

ISA Instituto Socioambiental

JAC Juventude Alegre Católica

PA Pará

PPGAS Programa de Ps Graduação em Antropologia Social

PROCAD Programa Nacional de Cooperação Acadêmica

SAAE Sistema Autnomo de água e Esgoto

TO Tocantins

UFAM Universidade Federal do Amazonas

UFSC Universidade Federal de Santa Catarina

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Mapa de localização da cidade de Parintins

Imagem 2: Desenho do cenário alegórico da apresentação do “Mapinguari”

Imagem 3: Desenho da Alegoria da Lenda da Amazônica do Juma

Imagem 4: Desenho da fantasia para o grupo Garantido Show.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1

A cidade de Parintins no período do Festival Folclórico.

Fotografia 2

Os dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show.

Fotografia 3

Os brincantes da Companhia de Dança Garantido Show.

Fotografia 4

Adriano Paketá, Thiago Andrade e Marcos Silva na interpretação da dança “Marupiara, iniciação mundurukú”.

Fotografia 5

Adriano Paketá e o grupo de dançarinas interpretando as sete virgens.

Fotografia 6

Dançarino David Assayag, encenando o personagem “Juma”

Fotografia 7

O dançarino Kellyson interpretando o “sol”.

Fotografia 8

Entrada do grupo de dançarinos para encenar a toada “Ritual dos Parintintins”.

Fotografia 9

Grupo de dançarinos encenando uma guerra tribal

Fotografia 10

Grupo de dançarinos/brincantes no "Show Clube Ilha Verde".

Fotografia 11

Composição de fotografias: “Exercícios utilizando as técnicas da dança clássica”.

Fotografia 12

Composição de fotografias: “Levanta o tambor”, “Toca o tambor”,

“Referenciar o tambor”, “Mostra o tambor” - Movimentos da dança no “Tambor”.

Fotografia 13

Composição de fotografias: “Boca do mapinguari”, “Garras de bicho-preguiça”, “Dorso espinhoso letal” - Movimentos da dança dataada “Mapinguari”.

Fotografia 14

Composição de fotografias: “Parintintin tem a pele vermelha”, Onça com ferrão de escorpião” e o “Balanço dos maracás” – Movimentos da dança da toada “Ritual dos Parintintins”.

Fotografia 15

A Sequência de dois movimentos da dança do “Juma”.

Fotografia 16

Movimento de abertura da dança do “Ritual Marupiara”.

Fotografia 17

Composição de fotografias: Primeira sequência de movimentos - “Nuvens de fogo/ Vento sombrio/ Aos olhos da morte a destruição/O povo tribal clamará/O ser imortal despertará!”.

Fotografia 18

Composição de fotografias: Segunda sequência de movimentos - “Tambores ecoam/Avança a gigante criatura/Suas pegadas estrondam/A voz de trovão ressoam no vale da escuridão”.

Fotografia 19

Composição de fotografias: Terceira sequência de movimentos - “A fera vem marchando/ Castigando aqueles que ousam caçar”

Fotografia 20

Composição de fotografias: Quarta sequência de movimentos- “Vem conduzindo os bichos, sua legião/ Para os filhos da selva és o – guardião/ A mãe da mata guiará sob a névoa do luar”

Fotografia 21

Composição de fotografias: Quinta e Sétima sequência de movimentos -
“Mapinguari, mapinguari/ Enviado por jurupari/ - Mapinguari, mapinguari/
Criatura ancestral/ Mapinguari

Fotografia 22

Composição de fotografias: Sexta sequência de movimentos - “Ser primata
ciclópico/Monstro canibal sobrenatural/ Na boca voraz - enguias
carnívoras/Tem garras de bicho-preguiça/Em seu dorso espinhoso letal,
gigante animal”.

Fotografia 23

Composição de fotografias: Terceira e Quinta cenas

Fotografia 24

Encenação na arena do Bumbódromo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.

CAPÍTULO I - “ALÔ JÁ RUFUO MEU TAMBOR”: ENSAIO, MOVIMENTO E DANÇA.

1.1 Os dançarinos no palco da gravação do DVD do Boi Garantido

1.2 O participante dentro da Companhia ou Grupo de Dança Garantido Show

1.3 Ensaios de preparação para ser dançarino

1.4 Dançando e incorporando o personagem

1.5 Pensando o corpo e construindo a dança

CAPÍTULO II - “SORRINDO, CANTANDO E BAILANDO”: CRIAÇÃO COREOGRÁFICA NO BOI GARANTIDO

2.1 Da toada para a dança

2.2 Os coreógrafos Boi Garantido

2.3 A escolha das toadas do Boi Garantido e o tema Centenário

2.4 Distribuição e criação de algumas coreografias de palco

CAPÍTULO III - “DANÇA DAS CORES DO MEU BOI-BUMBÁ”: APRENDIZADO, DESEMPENHO E EXIBIÇÃO CORPORAL

3.1 Aprendendo a dança boi bumbá.

3.1.1 Um treinamento coreográfico da dança de palco.

3.1.2 A dança do "tambor" para o show de gravação.

3.1.3 Formulação coreográfica para arena do Bumbódromo.

3.1.4 Lenda Amazônica “Gigante Mapinguari” e “Juma”

3.1.5 Ritual Indígena “Parintintin” “e Ofaié”.

3.2 Relação entre público/espectador e dançarino/brincante.

3.3 Preparando a festa do boi-bumbá.

3.4 Corpo e performance na arena de apresentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Ao longe ouvir ressoar Os tambores do Boi Garantido Chamando outra vez o seu povo aguerrido Para um novo duelo travar Bandeiras se agitam no ar Onde ecoa um canto bonito Da minha galera Em pleno delírio ao ver seus brincantes Na arena chegar [...]. ¹ Esta é uma pesquisa etnográfica sobre a dança no boi bumbá, mais especificamente sobre os aspectos relacionados aos conjuntos folclóricos dos bois, Caprichoso e Garantido ² que disputam, anualmente, o título de campeão no Festival Folclórico de Parintins ³.

O estudo foi realizado no decorrer do período de preparação para a gravação do *Compact Disc - CD* e do *Digital Versatile Disc - DVD* do Boi Garantido, e durante a apresentação dos bumbás na arena do Bumbódromo ⁴. Dois caminhos nortearam e conduziram o desenvolvimento do trabalho. O primeiro deles refere-se à criação das coreografias elaboradas para as festas no 1 Trecho da toada “No compasso da Alegria”. SAGRADO, Paulinho do; MAIA, Warner.

“No compasso da Alegria”. In: UMA VIAGEM à Amazônia. Manaus: Videolar Multimídia Ltda, 1995. 1 CD. Faixa 2 (3 min 1 s). ² Há controvérsias sobre a fundação dos bumbás em Parintins, mas vigora a versão que a criação tenha ocorrido na segunda década do século XX, mais especificamente em 1913 (sobre isso, ver CAVALCANTI, 1999; VALENTIN, 2005; RODRIGUES, 2006). “Oficialmente” os fundadores do Caprichoso foram os irmãos Cid e Luiz Gonzaga, mas, ao longo dos anos o “boi” foi dirigido por várias famílias e as apresentações aconteciam em diferentes currais localizados nos bairros da cidade.

O criador do Garantido foi Lindolfo Monteverde, o qual permaneceu na direção do boi do ano de sua fundação a 1963. Diferentemente do Caprichoso, as performances do Garantido aconteciam em apenas um bairro, mais especificamente, no curral, localizado no bairro denominado “Baixa do São José”. ³ O Festival Folclórico de Parintins foi fundado em 1965 pela, então, Prelazia, hoje, Diocese de Parintins, por meio da Juventude Alegre Católica - JAC, objetivando canalizar recursos da juta, enquanto fator de riqueza no Amazonas, para a construção da Catedral da Santa Virgem do Carmo (CERQUA, 1980, p. 62).

O Bumbódromo, cujo formato se constitui a representação da cabeça de um

boi, foi construído entre 1987 e 1988, com arquibancadas erguidas em torno de uma arena central. Estas se dividem nas cores das duas agremiações: vermelho e branco (referente ao Garantido) e azul e branco (referente ao Caprichoso). curral e para a venda da “imagem comercial”.

O segundo destaca a dinâmica desse processo de criação para o “espetáculo” [5](#) nos três dias de disputa que ocorre anualmente no último final de semana do mês de junho. A apresentação integra, no mesmo espaço e tempo, a música, as cores, o canto e a corporeidade para contemplar as diferentes narrativas, relatadas pelos próprios brincantes e organizadores, as quais compõem a ação por meio de uma dinâmica de exibição. A dimensão da competição que move a festividade e possibilita a rivalidade entre os bumbás é ativada pela observação aos critérios do regulamento os quais determinam a pontuação quanto à elaboração de alegorias, fantasias, adereços e danças, bem como pelas sequências de ações desenvolvidas durante as três noites de apresentação do Festival Folclórico de Parintins.

No próprio boi, isto é, no âmbito das relações sociais estabelecidas internamente, em nome da “criatividade”, se estabelece uma disputa entre os participantes, baseada em princípios que se estruturam no decorrer dos ensaios. Um modelo que se alinha à hierarquia de atores que competem entre si e para o outro, enfim, uma gama de comportamentos que me conduziu a observar mais atentamente a dinâmica do cotidiano dos dançarinos e coreógrafos no período que antecede ao festival e durante o evento. Importante evidenciar que as interações sociais estão diretamente ligadas ao desempenho de papéis e à incorporação de personagens, expressadas por meio da atuação do participante na festividade. Desse modo, a exibição é um momento importante na disputa entre os referidos bumbás, pois é somente nesse período que os integrantes dos “bois” se encontram, num evento que expõe a sua imagem diante do público e do “boi” adversário. Para além desses acontecimentos que envolvem a gravação do CD e DVD e a arena do Bumbódromo, os grupos de danças participam de apresentações para turistas, viagens para outras cidades vizinhas, festas nos currais, ensaios fechados, ensaios técnicos e outras atividades estabelecidas durante o ano.

A dança, exibida no palco ou na arena, “chama a atenção do público”, pois dançarinos/brincantes se superam na representação dos personagens e/ou na execução perfeita ⁵ Em Parintins, entende-se por espetáculo a apresentação dos dois bois na arena, organizada de acordo com os módulos de julgamento

cujos critérios são previamente definidos pelos dois bumbás. Segundo Cavalcanti (1999), a apresentação dos bois no Bumbódromo, segue uma narrativa própria, um boi enche gradualmente e literalmente a arena, em um desenvolvimento circular e cumulativo, integrado, obrigatoriamente, durante todo tempo. Em sua exposição, pontuada por pequenos e sucessivos “clímax”, destacam-se a fragmentação e a sobreposição de sentidos. Além disso, ocorre a exibição de 22 requisitos de modo livre e variados, numa sequência de quadros cênicos redefinidos a cada noite (CAVALCANTI, 1999, p. 20). de movimentos cadenciados e precisos, tanto na arena quanto no meio das alegorias, contagiando outros integrantes e brincantes do “boi”. Há, portanto, uma relação comunicativa de comportamento do participante no ato da ação, de caráter repetitivo que reporta-se à capacidade expressiva e reveladora no momento da apresentação.

A “Companhia da Dança Garantido Show” [6](#) desenvolve um trabalho baseado no olhar do coreógrafo sobre o processo de criação e pela exigência da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Essa demonstração também conta com a participação do público que assiste, ou seja, aquele para quem a dança é apresentada, aquele que “vê”, e “admira”, acompanha e aplaude. Ao considerar a dança como uma modalidade artística que forma a base do festival, esta pesquisa analisa o processo de criação das coreografias elaboradas para o momento do “Ritual” e da “Lenda Amazônica” [7](#), identificando como ocorre à construção do personagem, por meio da interpretação dos dançarinos [8](#) e brincantes, e desvendando a construção da dinâmica estabelecida no universo dos ensaios.

A Companhia de Dança Folclórica Garantido Show foi criada em 1996, pelo artista Amarildo Teixeira com o propósito de formar um grupo responsável pela apresentação e divulgação da dança do boi. O grupo Garantido Show foi composto inicialmente por 20 dançarinos envolvidos em ensaios diários de quatro ou cinco horas de duração. Atualmente, a preparação para o festival acontece nos seis meses que antecedem o Festival Folclórico, realizada por meio de ensaios entre os meses de janeiro a junho. Hoje, a Companhia de Dança Garantido Show mantém uma equipe organizada por cerca de trinta dançarinos oficiais que atuam em regime de trabalho voluntário. O grupo está sob a responsabilidade de quatro coreógrafos de Parintins: Élio Siqueira, Pedro Evangelista, Thiago Andrade e Marcos Silva, e mais dois coreógrafos na cidade de Manaus, Madrugá e Alan. [7](#) Segundo Braga (2002), as lendas Amazônicas são apresentadas em alegorias, por meio de encenações de grupos

de figurantes. O módulo tem a pretensão de contar uma história para os jurados e o público presente no Bumbódromo. Nas três noites do festival, são apresentadas rituais que narram mitos para acompanhar a aparição do pajé, sempre enfatizando catástrofes sobre determinados povos indígenas. Para Braga (2002, p. 47), “[...] o Pajé contracena com a tal criatura simulando a luta, que adquire os contornos de uma dança xamânica, quando ele pula, agita os braços, pernas e maracá, no sentido de convencer os jurados e o público de que o bem deve vencer o mal”.

Por isso, são sequências dramáticas acompanhadas de detalhes cênicos e composições de cenários. 8 Denomino de dançarino aquele participante que faz parte da Companhia de dança Garantido show. Apesar de o trabalho de criação ocorrer de maneira grupal entre os coreógrafos, mesmo assim apresenta diferenças no sentido do modelamento do movimento, pois cada coreógrafo elabora uma pesquisa que envolve o contexto da letra da toada e que, posteriormente, resultam em movimentos de dança. Durante o processo de aprendizado formam-se redes de relações entre coreógrafos, dançarinos, coordenadores cênicos e públicos, que concretizam determinadas funções em diferentes aspectos. Dessa forma, as relações de cumplicidades, trocas, parentescos e ensinamentos, que se inter cruzam em uma rede complexa de afinidades, na qual a dança se congrega em um fluxo de organização territorial mais geral entre os dois bois, destacando alguns pontos de ambivalência e reciprocidade nos ensaios de preparação para o grande evento. Partindo da perspectiva de olhar os comportamentos coletivos recorrentes em determinados núcleos criados próximo ao festival, que se constituem através do clima de evitação, baseado, sobretudo, em um procedimento de escolha de um “boi” ou outro, analiso a concepção dos atores sobre a “preferência” por um “boi”, geralmente, “conduzida” pelo nível de envolvimento da família na “brincadeira”.

Essa atuação é formulada, de certa maneira, nas relações de interdependências fundamentadas no universo do ensino-aprendizagem. Neste aspecto, detenho-me em considerar algumas lembranças das apresentações dos bumbás, enfatizadas pelo uso das memórias pessoais e coletivas dos próprios participantes. Os caminhos etnográficos foram traçados conforme o calendário coreográfico do “boi”, baseado, mais especificamente, em dois momentos crescentes que conduzem para atingir um “clímax” final de espetáculo (CAVALCANTI, 2010): a criação da dança para a gravação do CD e DVD e para os três dias de disputa na arena do Bumbódromo, ambos no ano

de 2013. A inserção no campo ocorreu por aquilo que me deixei “afetar” desde criança, pelo fato de ter escolhido um “boi” para torcer e daquilo que suponho ter levado comigo ao longo do tempo.

A ideia inicial da pesquisa era trabalhar com os dois bumbás, ou seja, fazer uma análise comparativa das danças, mas não seria exequível acompanhar, concomitantemente, ambos os bois, devido ao universo de “segredo” que se fundamenta em torno das respectivas criações.

Sendo assim, o recorte foi delineado somente no Boi Garantido, pelo fato da minha participação assídua como brincante na década de 1990 e por fazer parte de uma família torcedora desse “boi”, o que colaborou para que o direcionamento da pesquisa tomasse esse caminho. No decorrer do texto, menciono alguns aspectos da formação coreográfica do Boi Caprichoso, na medida em que entendo que a criatividade ocorre com o objetivo de mostrar para o “outro” o melhor de seu embasamento coreográfico. Todavia, devido às especificidades do campo, dimensionadas pela rivalidade entre os grupos, pela importância do segredo em torno das coreografias de arena, e pela situação de pesquisadora-nativa-brincante do Garantido. No entanto, a questão da “proximidade com o campo” (VELHO, 1980) proporciona um refinamento reflexivo para ter certo cuidado pelo fato de ser “etnógrafa” e, também, “nativa”, e lidar o tempo todo com a “emoção” e o “sigilo”, fatos que não são estranhos a mim, mas que somente nos últimos anos passei a ter um olhar mais atento, isto é, observar pelo prisma de pesquisadora.

O trabalho de campo no Boi Garantido

Esta etnografia é resultado de um percurso acadêmico iniciado, em Manaus, em 2008, compreendendo um período de mais de sete anos de aprendizado. Estudei por quatro anos o curso de graduação em Ciências Sociais na UFAM e, para o Trabalho de Conclusão - TCC defendi a monografia intitulada “A presença indígena no processo de composição das toadas – 1995 e 2010”.

A pesquisa foi orientada pela professora, pesquisadora e antropóloga, Deise Lucy Oliveira Montardo. Durante o processo de elaboração do estudo, pude conviver, ainda que brevemente, com o trabalho de criação dos compositores de “toadas de boi” e ouvir vários relatos sobre a escolha dos temas, os conteúdos musicais e os bastidores da seleção das toadas para a produção do CD e DVD dos bumbás de Parintins. Esse primeiro contato com o “mundo de

criação” do espetáculo do boi de Parintins me proporcionou acesso aos membros da Comissão de Artes do Boi Garantido e do Conselho de Artes do Boi Caprichoso, aproximando-me do universo da dança que só foi possível olhar mais de perto quando ingressei no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/UFAM, em 2012, submetendo o projeto para continuar pesquisando o boi-bumbá de Parintins.

A ideia inicial era fazer uma análise das danças entre os dois bois Garantido e Caprichoso, tendo como foco geral “a presença indígena”. No entanto, o recorte mudou quando fiz um pré-campo de trinta dias em Parintins, no mesmo ano de ingresso. Durante essa breve experiência etnográfica, percebi que pesquisar o processo de criação da dança seria totalmente diferente do trabalho que desenvolvi sobre as toadas, pois, se naquela pesquisa tratei de toadas já conhecidas do grande público, nessa outra proposta de estudo, por precisar realizar o campo nos meses que antecediam o festival, estava mergulhando em um universo onde a questão do “segredo” era preponderante. Na análise das toadas, o “corpus” foram às narrativas dos compositores, mas neste trabalho tendo a dança como foco era imprescindível acompanhar passo a passo o detalhamento das coreografias, bem como o aprendizado dos dançarinos e a interpretação incorporada por eles, o que me possibilitaria compreender um pouco mais do fenômeno que é o Boi Bumbá em Parintins.

O propósito foi constituir um trabalho antropológico, ver, ouvir e escrever (OLIVEIRA, 2000), ou seja, lançar outro olhar diferenciado e ter atenção cuidadosa durante o trabalho de campo, diferentemente do contexto da década de 1990, quando eu exercia apenas a função de “brincante de boi” e não tinha a preocupação de elaborar um texto etnográfico sobre um dos aspectos da “brincadeira”. Fiz algumas tentativas para realizar a pesquisa nos dois bumbás, mas a cobrança de “ser de um boi”, “escolher um lado”, e somado ao fato de ser de Parintins e fazer parte de uma família “com história no boi garantido” influenciou para que o recorte da pesquisa fosse delimitado a apenas um dos bumbás, o Boi Garantido.

Desde muito cedo, o boi-bumbá faz parte da minha vida. Sempre ouvi as histórias contadas pelos meus pais e pelos antigos moradores da cidade e, por intermédio deles, cresci torcendo pelo Boi Garantido. Minha mãe, sempre muito paciente, ilustra a “memória do tempo e do espaço” o seu envolvimento com o bumbá, que iniciou quando ainda residia “na cidade” e trabalhava na casa da família do Aldenor Texeira que, posteriormente, se tornou meu avô.

Aldenor Teixeira era padrinho e sempre comprava simbolicamente a língua do boi⁹ e, algumas vezes, minha mãe “olhou” a cantoria, junto com a família, sob a luz de lamparina, em frente à residência deles. Mesmo residindo em “um sítio”, na área rural do município, sempre que podia, ela levava os filhos para assistirem às apresentações “na cidade”, geralmente, eram nesses momentos que todos os parentes se encontravam e permaneciam juntos até o término do festival. Aos poucos, fomos crescendo e observando as transformações da festividade, das “brincadeiras” das ruas às apresentações nos tabladros de madeira, até chegar à essa nova vertente de exibição na arena do Bumbódromo. Participei mais assiduamente quando fui morar “na cidade” de Parintins, em 1996, quando brinquei na “tribo coreografada feminina”.

A dança era organizada em filas, com o corpo curvado, marcando passo, seguindo para frente, lado direito e esquerdo. O que fazia o diferencial nesse período era a indumentária: “capacete” grande coberto de penas artificiais, despertando admiração em quem assistia às apresentações. A coreografia não exigia que os 9 Refere-se a homens de posse da cidade que pagavam ou que ajudavam a pagar as contas do boi que apadrinhavam. A demonstração do “boi” na casa do padrinho sempre terminava de madrugada e quase não era permitida a participação de mulheres. participantes tivessem grande desenvoltura para a dança, porém, era preciso aprender a sequência dos passos a fim de garantir uma boa visualização. Hoje a dança “carrega” uma concepção dramática diferente. É executada em blocos de participantes com algumas divisórias, com diversas filas que se inter cruzam, produzindo desenhos cênico-coreográficos tanto nas apresentações nos currais como na arena do Bumbódromo.

Durante esse primeiro período de observação, acompanhei a criação de uma coreografia chamada “Ameríndia”, e pude vislumbrar como seria desafiante meu campo em 2013. Velho (1980), alerta que o pesquisador pode fazer parte e estar acostumado com determinada situação ou até mesmo manter, de certa forma, uma relação com o grupo, mas não significa que compreenda a lógica de todas as suas interações. Cheguei em Parintins, no dia 19 de dezembro, período em que ocorrem vários eventos dos bois na cidade. No dia 02 de janeiro participei de uma festa em homenagem ao aniversário de Lindolfo Monteverde, na “Baixa do São José”, pois queria lembrar alguns momentos vividos ali com a minha família. Depois de alguns anos “afastada” da cidade, retornar à dinâmica de sair de vermelho e branco, cantar e dançar é sempre algo envolvente. Durante o evento, crianças da comunidade encenaram uma

peça de teatro sobre a história do fundador, relatando, sobretudo, o momento de criação do “boi”. Nessa ocasião de comemoração, encontrei Fred Góes, membro da Comissão de Artes, e mencionei que precisava conversar sobre a pesquisa. Ele, gentilmente, pediu para que eu passasse no dia seguinte na “Cidade Garantido” e, ainda adiantou, rapidamente, que a Comissão estava realizando o processo de seleção das toadas para o CD e DVD de 2013.

No dia seguinte, quando cheguei na sala da Comissão de Artes, encontrei-a fechada. Deparei-me com os coreógrafos Élio Siqueira e Pedro Evangelista no corredor de acesso ao escritório do Boi Garantido. Eles disseram-me que os membros estavam em uma reunião e, por isso que não poderiam me receber. Concomitantemente à seleção das toadas, estava acontecendo a escolha do item 05, a “porta estandarte”. Élio Siqueira disse, “Ah, você também vai se candidatar a porta estandarte, né? Seria bom se voltasse a dançar de novo no boi”. Decidi aguardar sentada em um sofá de madeira à entrada do corredor do escritório. Por um momento, fiquei refletindo sobre os próximos acontecimentos, ciente de que, a partir daquele encontro, meu olhar estaria focado em um universo muito complexo e, acima de tudo, amplo, criativo e competitivo. A maioria das pessoas que chegavam ao local, perguntavam “Você é a candidata à nova Porta Estandarte?”. Eu respondia: “Não, não! Estou aguardando para falar com o Fred Góes ou o Chico Cardoso”.

Após algumas horas de espera, adentrou pelo corredor Francisco de Souza Pinto, Telo Pinto, presidente do Boi-Bumbá Garantido que, ao me cumprimentar, indagou se eu estava ali para realizar a pesquisa, sobre a qual havíamos trocado informações em uma rede social. Respondi que sim, e, ele pediu para aguardar alguns minutos. Logo depois solicitou a minha entrada e, por cerca de meia hora explicou, aos responsáveis da música, Fred Góes, e, da dança, Chico Cardoso, a respeito do meu estudo, dizendo que iria abrir todas as portas do “boi” para a total realização do trabalho, com a condição de que eu não divulgasse os dados para ninguém até o final do período do festival. O teatrólogo Chico Cardoso apresentou-me à Companhia de Dança Garantido Show, explicou que o trabalho acontecia no “Show Clube Ilha Verde” e mencionou sobre a inserção da técnica da dança clássica tanto no sistema de criação quanto no processo de aprendizado. Fred Góes descreveu os procedimentos para escolha das toadas. A partir desse encontro, fui desenvolvendo o trabalho, mas me deparando com um pouco de restrição, compreensível, por parte de alguns integrantes da Associação Folclórica que compete anualmente e lida com o sigilo o tempo inteiro.

A pesquisa ocorreu em duas etapas. A primeira foi desenvolvida nos meses de janeiro, fevereiro e março de 2013, nas cidades de Parintins e Manaus, quando acompanhei a criação e os ensaios das coreografias “de palco” e “para a gravação” do CD e DVD 2013. Optei, inicialmente, por observar os ensaios de uma cadeira na parte lateral da quadra no Show Clube Ilha Verde em Parintins e, sempre que podia, conversava com os coreógrafos e dançarinos/brincantes nos intervalos. Recebi convite para treinar junto ao grupo. Refleti muito sobre o assunto, mas imaginei que essa participação, aliada à minha motivação e empolgação pelo Boi Garantido, atrapalharia o andamento da pesquisa. Além disso, treinar com os dançarinos me acarretaria outros compromissos que extrapolariam a agenda do meu trabalho etnográfico. A relação com coreógrafos e dançarinos/brincantes ocorreu de maneira espontânea e muitos deles, por curiosidade, perguntaram o que eu estava fazendo ali, outros, depois me confessaram, deduziram que eu estava fazendo algum trabalho para a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Ao longo do tempo, fui explicando o objetivo de “estar lá”, construindo amizade e realizando algumas entrevistas semiestruturadas que aconteciam meia hora antes de começar os ensaios, nos intervalos, ou em outros momentos em minha residência.

A segunda parte da pesquisa ocorreu entre os meses de maio e junho de 2013, período durante o qual convivi mais dois meses com os dançarinos/brincantes, coreógrafos, compositores e membros da Comissão de Artes, dando continuidade às entrevistas e/ou fazendo novas, uma vez que muitos dançarinos/brincantes não eram os mesmos que participaram das coreografias “da gravação”. Com os dançarinos/brincantes fiz entrevistas individuais e em grupo, muitos ficavam mais à vontade em falar na companhia de amigos, principalmente, os brincantes na faixa etária entre 14 e 16 anos. No decorrer do campo, passei a contar com a ajuda de Chico Cardoso, coordenador cênico do Boi Garantido. Nossos encontros não eram apenas para entrevistas, de modo que suas experiências assumiram uma posição de orientação, em certo momento, do meu trabalho de pesquisa.

Localização/O boi bumbá e a cidade de Parintins (AM)

A festa dos bumbás em Parintins acontece anualmente na ilha denominada Tupinambarana¹⁰, no Médio Amazonas, próximo à divisa com o estado do Pará e outros municípios do seu entorno tais como: Barreirinha, Juruti, Maués, Nhamundá, Boa Vista do Ramos, Urucará e Urucurituba. Encontra-se a 420 km

por via fluvial de Manaus, capital do estado do Amazonas.

A cidade possui cerca de 110 mil habitantes, contando com os moradores da zona rural, pode ser visualizada de vários pontos específicos ou por um panorama geográfico geral (FARIAS, 2005).

O Festival Folclórico de Parintins ocorre desde 1965. Porém, a origem dessa manifestação, segundo registros encontrados, remonta a 1913, ano da fundação dos referidos bumbás (CAVALCANTI, 1999). A apresentação acontece a céu aberto na arena de um complexo construído para esta finalidade e, popularmente, denominado Bumbódromo.

O ponto alto da festa é disputa dos bumbás Garantido, o “boi vermelho e branco” e Caprichoso, o “boi azul e branco”. O símbolo do primeiro é um coração, e o do segundo, uma estrela. O festival ocorre no último final de semana de junho. São três noites de festa, durante as quais os dois bois disputam a preferência dos jurados, escolhidos através de sorteio, 10 Parintins se denomina também como “Ilha Tupinambarana”, em referência aos seus primeiros habitantes, os índios Tupinambá (FARIAS, 2005).

Para chegar a Parintins, saindo de Manaus, capital do estado do Amazonas, o (a) viajante pode optar por duas modalidades de transporte: o fluvial, através do Rio Amazonas, e o aéreo. Por via fluvial, há dois tipos de embarcações que, constantemente, fazem esse percurso: o barco a motor, cujo tempo de viagem dura cerca de dezesseis horas, e a lancha, cuja viagem se estende por oito horas.

O tempo de duração da viagem de retorno é superior ao da ida, visto que o sentido do rio é Manaus-Parintins, ou seja, na ida o sentido das embarcações é o mesmo do rio, e na volta é no sentido contrário. Já por via aérea o tempo de viagem dura cerca de uma hora. oriundos de outros estados da federação brasileira, e que não possuam vínculos com o festival (BRAGA, 2002). Trata-se muitas vezes de pesquisadores que já atuaram em julgamento de festas no Brasil.

O Bumbódromo foi construído no formato de uma cabeça de boi e nele foram projetadas áreas destinadas a camarotes, cadeiras, arquibancadas especiais, e a geral. O acesso a este último espaço é gratuito, pois é sempre ocupado pela “galera” ou torcida organizada- um dos quesitos a serem julgados pelos

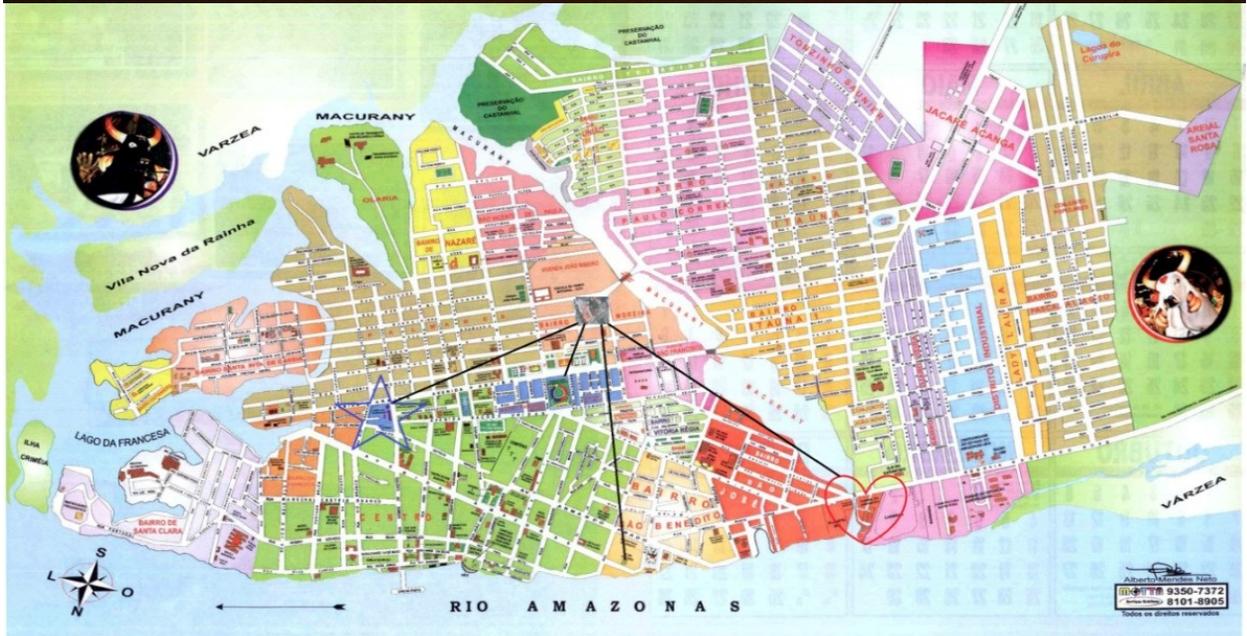
jurados nos três dias de disputa.

A geral é formada por duas áreas: a do Garantido e a do Caprichoso, que estão localizadas uma de frente para a outra e pintadas de azul e vermelho, de acordo com as cores predominantes dos bumbás. Devido à participação intensiva de turistas, nas últimas décadas, que segundo CAVALCANTI (2000), se conjuga por um padrão criativo, com temas tradicionais, o festival passou a buscar procedimentos e abordagens modernizantes.

Ao longo dos anos, vem se tornando uma das grandes manifestações populares do norte brasileiro, atraindo pessoas não apenas de Manaus e cidades próximas, mas também de outras regiões do país. A festa expressa uma padronização artística de confronto, exaltado pelos dois grupos e aprimorado pelos torcedores.

Devido à histórica justaposição oposta de localização dos currais, tomando-se o Bumbódromo e a Catedral Nossa Senhora do Carmo¹¹ como marcos divisórios, tradicionalmente, se sustenta a existência de uma linha imaginária que divide a cidade ao meio. Por conta da rivalidade entre os dois bois, costuma-se dizer que o lado Oeste da cidade é Garantido e o lado Leste é Caprichoso, criando uma sinédoque utilizada constantemente pelos moradores no cotidiano de Parintins, isto é, muitas vezes para situar geograficamente determinado morador, ao invés de usar o nome do bairro ou o ponto geográfico, usa-se apenas “lado garantido” ou “lado caprichoso”, permutando, portanto, a parte por um todo/o todo pela parte.

Fotografia 1 - A cidade de Parintins no período do Festival Folclórico 11 Nos dias de santos juninos e durante o festival, no final das passeatas pelas ruas da cidade, os dois bois homenageiam a padroeira com toadas e alegorias representando a imagem da santa.



Fonte: Sicsú (s.d.). Nota: Acervo pessoal da autora.

Por conta dessa linha demarcatória, a pesquisa foi desenvolvida principalmente nas localidades da parte Oeste da cidade, no curral da Cidade Garantido, no Show Clube Ilha Verde, na minha residência, localizada no

Bairro Emílio Moreira, no Bumbódromo e no curral do Boi Caprichoso. Dada às dimensões territoriais da ilha, foi possível me deslocar de um ponto ao outro através de carro, motocicleta, bicicleta ou caminhando.

Durante a maior parte do tempo, fiz a locomoção por meio de uma moto pequena. Imagem 1 - Mapa de localização da cidade de Parintins. As cores estão demonstrando os bairros e suas divisórias Fonte: Mendes Neto (s.d.). Nota: Arquivo pessoal da autora. Ao andar pelas ruas da cidade, é impossível não avistar, na direção Leste, uma bandeira azul e branca, identificando a área do curral do Boi Caprichoso, chamado “Zeca Xibelão”, parte azul do mapa, localizado no Bairro Palmares, às proximidades do centro da cidade.

Uma das opções para chegar a parte Oeste é pela Avenida Amazonas, na qual está localizada a Catedral Católica de Nossa Senhora do Carmo, no centro da cidade. Na parte final dessa avenida, encontra-se o Show Clube Ilha Verde, local alugado em 2013 para a realização dos “ensaios fechados” do Boi Garantido.

Um pouco adiante, na curva desta mesma avenida, avista-se a Igreja de São Benedito, rodeada por uma pequena praça. Seguindo em frente e tomando a rua Vicente Reis, na rotatória da avenida Armando Prado, chega-se à Baixa do São José, bairro onde o Boi Garantido foi fundado. Lá está localizado “Curralzinho da Baixa”, local onde Lindolfo Monteverde, criador do Boi Garantido iniciou a “brincadeira de boi”. O espaço é pequeno, mas comporta uma arquibancada lateral e um palco no centro. Descendo a Vicente Reis, na direção Oeste, chega-se ao atual curral do Boi Garantido, chamado oficialmente de “Cidade Garantido”, localizado na estrada do aeroporto, com fundos para o Rio Amazonas.

O local compreende uma área que abrange galpão (onde são confeccionadas alegorias, indumentárias), além da quadra, escritório da diretoria, um pequeno porto para receber as embarcações que chegam à cidade, por via fluvial, para participar das festas promovidas pela agremiação, tais como a gravação de CD e DVD e o Festival Folclórico. É no mês de junho que a divisão imaginária da cidade é mais marcante, demarcando duas metades entre o Boi Garantido e o Boi Caprichoso, tendo dois pontos como centro dessa divergência: a Catedral Nossa Senhora do Carmo e o Bumbódromo.

A disputa é norteadada pela dicotomia de suas respectivas cores o “vermelho” e

o “azul”. Vale ressaltar que o clima de “evitação” ocorre mais no mês do festival quando a rivalidade entre os bois se torna mais nítida e a coletividade integra-se às regras recheadas de proibições, ao ponto de não chamar o outro “boi” pelo nome, pronunciando somente a palavra “contrário”¹². Usar as cores ‘emblemáticas’ dois bumbás é uma questão de obrigação, para não se tornar deselegante.

Ao adentrar no curral, não se deve utilizar roupa que lembre o “boi” adversário, o “contrário”, quem desobedecer à determinação “é barrado na entrada”; a pessoa se sente desconcertada ou até mesmo intimidada com os olhares de reprovação dos presentes (CAVALCANTI, 2000). ¹² Contrário, é uma palavra usada pelos parintinenses para referirem-se ao boi adversário. O boi-bumbá é um assunto dominante durante o cotidiano da cidade. As conversas, a zombaria e as atitudes de adesão de “ser contrário” fazem parte desse ambiente de acordos e harmonias (NOGUEIRA, 2014).

Não é comum a violência, pois a “ofensa” ocorre sumariamente na ordem verbal. É praticamente normal alguém de Parintins perguntar para uma pessoa desconhecida qual é o boi-bumbá de sua preferência. É nesse contexto que se intensificam as finalizações das coreografias, por isso ninguém pode divulgar o resultado antes da apresentação no Bumbódromo. Se alguém por acaso revelar o que está sendo criado ao boi adversário, pode colocar em risco o que foi construído em meses de trabalho. Essa relação entre lados opostos ocorre através de uma complexa rede de envolvimento e criatividade, tanto no que se refere ao modo da sistematização da dança quanto ao desenvolvimento do tema anual.

A apresentação dos bois nos três dias do Festival Folclórico de Parintins, por sua vez, segue uma dinâmica de narrativa própria concentrada na exibição de personagens, conhecidos localmente como itens, sobre os quais os jurados emitem notas, resumidamente, para três blocos: musical, cênico/coreográfico e artístico. O julgamento nos três dias de disputa está baseado em 21 requisitos, entre itens individuais e grupais¹³. As exibições duram cinco horas, sendo duas horas e meia para cada bumbá. Os itens adentram no Bumbódromo sequencialmente¹⁴. Sendo que podem ser apresentados de modo livre a variado, conforme, a definição estratégica de cada noite.

Sobre os caminhos teórico-metodológicos

O centro desta pesquisa foi o diálogo construído com os interlocutores em campo, enquanto observava todo o processo de criação das danças. O universo de construção, conforme o calendário estabelecido pelo bumbá Garantido, ocorre em dois momentos: no 13 Itens de julgamentos do Festival Folclórico de Parintins.

Bloco A – Comum/Musical. (1) Apresentador, (2) Levantador de Toadas, (3) Marujada ou Batucada, (6) Amo do Boi, (10) Boi-Bumbá Evolução, (11) Toada, Letra e Música, (21) Organização do Conjunto Folclórico. Bloco B – Cênico/ Coreográfico. (5) Porta Estandarte, (7) Sinhazinha da Fazenda, (8) Rainha do Folclore, (9) Cunhã-Poranga, (12) Pajé, (19) Galera, (20) Coreografia. Bloco C – Artístico. (4) Ritual Indígena, (13) Tribos Indígenas, (14) Tuxauas, (15) Figura Típica Regional, (16) Alegoria, (17) Lenda Amazônica, (18) Vaqueirada. 14 Para maiores detalhes das apresentações, ver nos trabalhos de Braga (2002), Cavalcanti (2000) e Rodrigues (2006). primeiro, quando são criadas as danças “para a gravação” do CD e DVD; e no segundo, quando são criadas as danças “para a arena” do Bumbódromo.

Delimitei como foco da pesquisa o Grupo Garantido Show, por ter sido apresentando pelo coordenador de artes cênicas, Chico Cardoso e pelo fato deste ensaiar em Parintins, mas, há no Boi Garantido outros dois grupos: um formado para o item 18, vaqueirada, e outro que desenvolve a parte cênica de alguns módulos alegóricos da apresentação. Registrei durante a pesquisa um processo de articulação entre os bois Caprichoso e Garantido com grupos de festas populares de cidades vizinhas. Esses grupos expõem danças diferenciadas para cada noite de apresentação e exibem, também, outros tipos de danças para o “momento tribal”, “bailado corrido”, “figura típica regional”, “galera” dentre outros.

O Boi Garantido, por exemplo, conta com o apoio do grupo de dança Muirapinima e o Caprichoso com o do grupo Munduruku, ambos do Festibal¹⁵ da cidade de Juruti (PA), para o módulo “Celebração Tribal”, item tribo coreografada. O Boi Garantido ainda conta o apoio do Grupo Regional Festa do Carimbó da cidade de Santarém, o qual disputa o Festival do Sairé que ocorre em Alter do Chão¹⁶. O grupo para atender o festival de Parintins transforma o carimbó em bailado caboclo.

O Boi Garantido também forma parceria com o grupo de dança Wãnkõ Kaçauer¹⁷ de Manaus (AM), o qual viaja para Parintins no período de festival

e apresenta na arena do Bumbódromo uma coreografia mais “moderna” e “contemporânea”, voltada para o cenário do momento “tribal”. Nota-se, portanto, que os dois bumbás dependem 15 Festival das Tribos Indígenas de Juruti ou Festrival é uma festa realizada sempre no último fim de semana do mês de julho na cidade de Juruti, Oeste do Pará. O palco das apresentações é o Tribódromo, arena onde as tribos se apresentam. No Tribódromo, as tribos Muirapinima (vermelho e azul) e Munduruku (vermelho e amarelo) se enfrentam pela conquista de um título anual. A festa retrata a cultura indígena em forma de música, artes cênicas, alegorias e danças.

Segundo Braga (2008), a festa espetáculo do Sairé, alcançou autonomia própria em 2001, com o primeiro festival de Sairé em Alter do Chão, reunindo a competição dois botos “Cor de Rosa” e “Tucuxi” pelo título de melhor do festival. Nesse ponto, possui uma semelhança ao Festival Folclórico de Parintins, assim como a grande maioria das festividades das cidades amazônicas, possui os mesmos moldes em relação à apresentação de disputa.

O “Wãnkõ Kaçaueré” foi criado pelos dançarinos Fabiano Alencar e Henry Carlos, em 2011. É um grupo de dança de Manaus, que atua com mais ou menos 70 pessoas. É conhecido pelas coreografias repletas de saltos e giros no ar. Entre as coreografias estão os movimentos batizados de “parafuso”, “helicóptero” e “pêndulo”. Os ensaios com os integrantes ocorrem nos fins de semana em alguns lugares da capital. das relações de parceria com outros grupos de dança tanto no processo de criação da dança coreográfica quanto no aprendizado, isto é, desde o momento de fundamentação até a exibição para o público. Essas constatações nortearam meu olhar para os arranjos das danças, isto é, o que está “por trás” do show de apresentação: os bastidores, a preparação, os desarranjos, a sistematização dinâmica, que é impossível de ver apenas nos momentos das festas, sem acompanhar os ensaios nos meses que antecedem o festival, de se ater nas histórias de vida e suas atuações em diferentes papéis.

Portanto, para um olhar mais preciso da dança no universo do boi de Parintins, foi preciso observá-la sendo realizada em diversos lugares, identificando as ligações e parcerias que aproximam essas pessoas e as fazem construir determinados circuitos (MAGNANI, 2005). Dentro desse sistema, ocorre uma configuração, formada pela divisão de grupos, onde alguns se destacam e se tornam “referência” para outros participantes.

Esse ambiente é permeado de segredos referentes à elaboração das coreografias para serem apresentadas exclusivamente nos três dias de disputa do festival. Partindo de uma discussão antropológica de estudos que proporcionam alternativas metodológicas a serem seguidas, caracterizadas como formas de construir etnografia, principalmente no que concerne realizar pesquisas de “situações próximas” e mais ou menos “desconhecidas” (VELHO, 2003), encontro-me em uma pesquisa de “situações próximas”, porém não completamente conhecidas por mim, pois, mesmo sendo natural de Parintins, torcedora e brincante, ainda não tinha realizado um trabalho de cunho reflexivo a respeito do tema “dança”.

Nesse sentido, “estranhar o familiar” requer uma tarefa trivial para desnaturalizar impressões, noções, categorias e classificações que constituíam algo tão comum a mim. Para isso, foi preciso realizar um exercício de distanciamento inicial e depois me deixar afetar, ou seja, experienciar o lugar do outro e estar sujeito às mesmas concepções. Favret-Saada (2005) propõe essa noção do afeto para delinear certo tipo de relação com o nativo, o que não significa meramente se tornar um, mas permitir envolver com determinadas situações de interação com o outro.

No meu caso, meu afetamento aconteceu durante minha participação nas festas e nos ensaios fechados junto com os coreógrafos, dançarinos e brincantes. Durante mais ou menos seis meses de treinamento participei dos ensaios, chegando no mesmo horário que eles, tentando compreender a dança em diferentes visões, ouvindo também suas angustias sobre o tal universo. Deixei-me envolver pelas mesmas forças de afeição, ansiedades, aprendizagem, claro que com certo cuidado, pois, pelo fato de ser algo tão “próximo”, estabeleci “distanciamentos necessários” durante a pesquisa.

A partir disso, fui estabelecendo uma concepção e sensibilidade para entender por meio do “escutar, ouvir e escrever” o ambiente coreográfico e tecer uma visão sobre o processo de criação da dança, presenciando o trabalho realizado pelos coreógrafos, o procedimento de preparação do corpo, aprendizado e apresentação.

Os estudos do boi-bumbá de Parintins

Os estudos sobre o boi-bumbá em Parintins aparecem desde a década de 1980, e se dividem entre enfoques históricos, sociológicos, antropológicos,

jornalísticos e entre outros. Embora vários destes trabalhos mencionem a dança, encontrei apenas dois que a tomaram como enfoque principal, a saber: a pesquisa de conclusão de curso intitulada “Aspectos históricos e mudanças no dois pra lá e dois pra cá”, e o desdobramento desta que culminou em um documentário com o mesmo título, ambos da UFAM/Parintins, autoria de Rodrigues, Geisiane Nunes e Priscila Peixoto (2012).

Destacando, sobretudo, a questão da indústria cultural, dança, toada e movimento. O documentário, inclusive, o único material de produção acadêmico audiovisual sobre a dança no “boi” de Parintins, apresenta como ocorreu a mudança do passo tradicional dos “bois” para um aparato mais “moderno” que resultou na aceleração do movimento, conforme o ritmo da toada. Ao mencionar uma entrevista com o coreógrafo Jair Almeida do Boi Caprichoso, Nogueira (2014) chama a atenção para o fato de a fonte de inspiração para o trabalho coreográfico ser o cotidiano da cidade, ao citar, por exemplo, que Jair, ao observar as “ondas” do Rio Amazonas, criou o movimento circular, chamado de “rebojo”; ou que desenvolveu a dança dos “homens Lagartos” para a arena do Bumbódromo, ao olhar o cair e o levantar de um bêbado.

De acordo com Nogueira (2014), Jair Almeida enfatiza que as coreografias exibidas na apresentação do bailado corrido - o movimento aparece mais no efeito da roupa do que no corpo. No momento do ritual, a dança tem a perspectiva de homenagear um povo indígena - apresenta algo mais “estilizado”, baseado em pintura corporal e desenhos geométricos. No Boi Garantido, o teatrólogo Chico Cardoso foi contratado para construir na dança um aparato mais técnico de espetáculo musical, ou seja, transformar o imaginário amazônico em expressão artística. Para o coordenador cênico, o “[...] boi-bumbá é um espetáculo aberto a todas as linguagens: das conhecidas e das que virão ser inventadas.” (NOGUEIRA, 2014, p. 242). Ao chegar ao boi, para inserir essa dinâmica mais contemporânea, contou com a parceria de dançarinos, diretores e coreógrafos. Foram realizados vários ensaios e reuniões para discutir a dança em diferentes regiões do país e exterior, e suas temáticas no boi. Braga (2002) chama atenção para a técnica repassada nos ensaios pelos dançarinos.

O brincante, a priori, deve aprender a cantar as toadas e depois ensaiar as coreografias ou vice-versa, isso depende também de cada integrante. A esse respeito Braga (2002, p. 87) afirma que [...] aprender a dançar é muito

importante no boi, e para isso se deve ensaiar, pois somente assim se chega ‘ao limite da emoção’. De fato, é difícil ficar parado quando os ‘tambores enlouquecem a multidão’, ‘o povo canta’, ‘bandeiras vibram’ e o ‘povo brinca e dança sem parar’. Desse modo, a dança é uma ação essencial para o desenvolvimento do boi durante sua apresentação no festival.

Constitui-se, portanto, uma parte que não pode estar ausente e muito menos dissociada de um todo. A dança não existe sem a toada; e, sem a dança, a toada não “ganha vida”, ou seja, não chega “ao limite da emoção”, tal como citou Braga (2002). Por outro lado, autores como Valentin (2005) e Silva (2010), que pesquisaram os “bois”, apontam para “os componentes indígenas da trama”, por ser uma questão levantada pelo próprio festival, em prol de uma reconstrução e atualização do “regionalismo amazônico”.

A dança, para essa temática, exige habilidade, tempo disponível e preparo físico, isto é, um treinamento intensivo para o desempenho maior do integrante na construção do papel (SILVA, 2010; CAVALCANTI, 2000, 2007, 2011). O Bumbá de Parintins mistura à alegria da festa a celebração emocionada da consciência da destruição, e do clamor pela defesa, de muitos povos indígenas amazônicos, afirmando, ao mesmo tempo, o valor positivo de uma identidade cabocla e ribeirinha. (CAVALCANTI, 2007, p. 7). A exaltação do ambiente caboclo e indígena talvez seja, simbolicamente, um dos fatores mais notáveis de repercussão da festa dos bois em Parintins que, através de seus cantos, de suas danças, personagens e alegorias, reforçam o sentimento do cotidiano amazônico. Por outro lado, as figuras do auto “morte e ressurreição do boi” [18](#) ocupam somente um módulo de apresentação, o da “Celebração Folclórica”, onde um grupo de personagens - Pai Francisco, Mãe Catirina, Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Vaqueirada, incluindo também o item Porta-Estandarte, agregam-se para acompanhar a aparição do boi- bumbá na arena.

Por conta disso, os organizadores dividem as danças em dois momentos: os mais folclóricos, que são coreografias direcionadas aos “autos” em que os participantes podem mostrar alegria para manter uma relação mais próxima do público, e os das danças “lendárias” e “mitológicas”, “figuras típicas regionais” e “tribais”, elementos introduzidos mais recentemente no boi.

Nestes últimos, é dada ênfase a uma apresentação corporal “estilizada” e “expressiva”. Aprender a dançar designa-se uma ação de desenvolvimento

composto de impressões visíveis na relação entre quem apresenta, quem é apresentado e quem assiste o “espetáculo”. Dentro desse contexto, há uma variedade de possibilidade de interpretação. Cavalcanti (2006), diz que essas formas de rituais estão relacionadas às festas populares que se constituem pelas exigências das atividades corporais, além do uso de fantasias, músicas e danças.

Nesse ponto, o boi-bumbá moderno apresenta uma riqueza nas artes cênicas e nas danças. Antes de chegar aos olhos do público na apresentação final, há uma cadeia em torno da criação que possui certa especificidade de parceria, quer dizer, os coreógrafos escolhem os bailarinos de acordo aos modelos e movimentos que cada um melhor se adapta e se especializa.

A dança na Antropologia

A dança é uma expressão recorrente em todas as sociedades e um tema evidente para o interesse antropológico. No entanto, permaneceu um pouco dispersa da literatura, e os 18 A morte e a ressurreição do boi são do enredo que se sucedia da seguinte maneira. “[...] um precioso boi que um rico fazendeiro deu de presente a sua filha querida, entregando-o aos cuidados de um vaqueiro de confiança (Pai Francisco, representado como um negro). Pai Francisco, entretanto, mata o boi para satisfazer o desejo da mulher grávida (Mãe Catirina). O fazendeiro percebe a falta do boi e manda o vaqueiro chefe investigar o ocorrido.

O crime é descoberto e, depois de alguns percalços, chamam-se os índios para ajudar na captura de Pai Francisco. Trazido à presença do fazendeiro, ele é ameaçado de punição. Desesperado, ele tenta ressuscitar o boi, e ao final consegue, com auxílio de personagem que variam – médico ou pajé.” (CAVALCANTI, 1999, p. 5). trabalhos que a mencionam estão associados a outros temas, tais como ritual, música, festa popular e religiosidade. Se por um lado o interesse pelo tema pode ter se configurado como algo “novo”, por outro a dança possui uma abordagem “transversal” que pode agregar diferentes interesses, com caráter transdisciplinar e abertos a recortes e caminhos metodológicos variados (SÁ GONÇALVES, 2012).

O estudo mais sistemático da dança é fundamental, sobretudo das associações desta com as relações sociais engendradas na organização da própria sociedade. Kaepler (2013), por exemplo, em seu texto “dança e o conceito de

estilo”, esclarece o uso do termo “estilo” relacionado a outros elementos, como a “dança”, a “forma” e a “estrutura”, e propõe que, para tal tarefa, é preciso compreender a dança em seu contexto, levando em consideração, a forma e o valor cultural aplicado em uma sociedade específica.

A autora diz que a dança, em seu sistema estrutural de movimento, pode ser evidenciada como universal, mas que “a dança não é uma linguagem universal”. Segundo ela, o sistema estruturado de movimento gera uma comunicação com aquele que faz parte daquela sociedade. Baseado nisso, a dança pode ser avaliada como um “artefato cultural” por existir uma relação dialética com a ordem social de maneira compreensiva. Portanto, essa relação vive em constante modificação e se modela ao longo do tempo por uma dimensão dinâmica. Desse modo, a autora propõe analisar a questão do agenciamento do dançarino dentro do espaço estruturado pela dança, apontando de tal maneira o termo utilizado ao processo do estilo do corpo em movimento. A “estrutura” mais “estilo” constituem uma “forma” de uma dança em cada caso.

Nesse aspecto, é possível equiparar a “forma” com a linguagem no que se refere à organização do espaço. A linguagem da dança consiste em um ou mais corpos que se movem no tempo e no espaço de acordo com um sistema específico de movimento estruturado. O modo como os corpos executam essa linguagem de movimento ou estrutura é seu estilo. [...] É a diferença estrutural que torna possível determinar a que gênero algo pertence; por exemplo, o ballet ou dança moderna, ou tap dance ou valsa. (KAEPPLER, 2013, p. 93).

Segundo Kaeppler (2013 [2001]), a maneira de dançar está ligada à própria estrutura do sistema. O modo como se realiza a estrutura, ou seja, o ‘estilo’ que nos possibilita compreender e traçar as diferenças das performances dos dançarinos. Nesta mesma direção, Blacking (2013 [1983]), em seu texto “Movimento e Significado”, destaca que a dança, como fenômeno humano, não pode ser entendida fora de sua conjuntura de uso e do mundo conceitual de quem pratica a atividade. As estruturas de danças em diferentes propósitos com que são realizadas devem, entretanto, ser analisadas no contexto, justamente com as noções dos dançarinos e dos espectadores a respeito do que eles estão fazendo e de como eles o compreendem.

Nesse ponto, concorda com Kaeppler (2013 [2001]), ao dizer que a dança deve ser entendida através da observação das atividades cotidianas. Trata-se não

apenas de demonstrar o uso de seus movimentos, mas também pontuar a comunicação e a relação feita entre os participantes, ou seja, o palavreado, a metáfora utilizada nesse universo.

Continuando sua linha de pensamento, Kaepler (2013 [2001]) diz que os elementos conceituais da estrutura da dança consistem em um conhecimento da unidade de movimentos de uma região específica, como os kinemas, que são unidades básicas nas quais as danças são construídas. Eles se combinam com morfokinemas que se constroem de significados dos movimentos dando origem às sequências gramaticais chamadas de “motivos” que, em termos coreográficos, está associado ao “corema”. ‘Motivos’ e ‘Coremas’ são os tijolos para a construção das danças, e estão implicados não apenas na ‘estrutura’, mas também no ‘estilo’.

Motivos são peças de movimento estruturadas culturalmente, ligadas a uma tradição ou gênero específico de dança. [...] Quando uma nova dança é produzida, não são apenas os motivos e sua sequência numa forma coreográfica que interessam. Além disso, quem performa, quantos performers existem, como os performers interagem entre si e com a audiência (se houver uma), e como eles usam o espaço vertical e horizontal, podem nos dizer muito sobre o contexto social e cultural e sobre a própria cultura. (KAEPLER, 2013, p. 91).

A autora sugere que o “estilo” é uma maneira particular de como os elementos estruturais são demonstrados e incorporados, onde uma coreografia de uma determinada dança pode ser a mesma, mas a maneira que é exibida pelo grupo de dançarinos considera-se diferente devido à “forma” de seu “estilo”.

A linguagem da dança se aplica no momento do corpo ordenado pelo tempo e espaço a partir de um sistema de execução estruturado. Nesse sentido, Sá Gonçalves (2010), ao analisar o “samba” e pensando na mesma ideia do “estilo”, observa que, diante do padrão básico coreográfico, cada participante tem que encontrar um modo pessoal de executar o movimento, um mais “malandro” ou o mais “bailarino”.

A dança tem um repertório comum, [...] um ‘feijão com arroz’, como dizem os bailantes, composto pela dança bem entrosada do par e pela apresentação da bandeira. Um ponto importante é que esse ‘feijão com arroz’ deve estar

associado a uma execução singular dos movimentos e dos gestos. Tal distinção, expressa por um modo próprio de desempenhar a dança, é chamada pelos bailantes de ‘estilo’. Define-se por um giro diferente, mais lento ou mais enérgico, por um sorriso marcante, por um modo especial de elevação dos braços. (SÁ GONÇALVES, 2010, p. 97). Dependendo do esforço e da desenvoltura de cada dançarino, o “estilo” aparece, conforme a autoria do bailarino, no seu ato de movimentar em um giro mais rápido ou mais lento.

No caso do samba, em especial o requisito de julgamento do carnaval “mestre sala e porta bandeira”, o “[...] estilo do bailarino significa manter uma postura muito ereta, com movimentos preciosos, mais limpos, sem muitas brincadeiras.” (SÁ GONÇALVES, 2010, p. 98).

O termo se articula na própria concepção de grupo de considerar o “estilo” como uma distinção individual que, segundo os instrutores do samba, nem todos avançam para desenvolver essa competência na execução da dança. Monteiro (1998), ao analisar a obra de Noverre sobre a constituição do balé em movimento, realiza uma reflexão a respeito da dança do espetáculo na modernidade. Segundo a autora, a contraposição do “balé da corte” e do “balé em ação”, exaltada no livro, conceitua as mudanças que levariam à dança e que, ao mesmo tempo, exigiria o desenvolvimento propriamente dos trabalhos coreográficos. Trata-se, contudo, da compreensão da arte entre o criador e formulador de ideias, entre o sentimento e a razão de uma dada época. Nesse sentido, Monteiro (1998) explica como ocorre o processo de transformação, expondo uma visão mais teórica de atuação no palco, desenvolvida por meio da “expressividade” para chamar a atenção do espectador.

A autora propõe perceber a configuração do bailarino em ação, de uma dança manifestada “na fisionomia, no olhar, no gesto, no andar, na atitude do corpo”, ou seja, um conjunto de posições a serem percorridos pelos braços em consonância com os passos e ritmo. Na teoria da dança “expressiva”, as feições devem estar da mobilidade do olhar, como um laboratório de emoção, a tal ponto que o corpo reluz como “reflexo da alma”, garantido a sensibilidade do interprete. Segundo Monteiro (1998), é preciso que o dançarino se sinta “vivo” no ato da apresentação.

A fisionomia é um meio de comunicação muito mais poderoso que as palavras, já que as emoções se desenham nas faces de forma imediata, não havendo, no caso, nenhuma descontinuidade entre o sentir e o expressar [...] A

sensibilidade do bailarino garante a variedade do material disponível para a criação, deixando que a natureza, com toda sua riqueza penetre a arte. (MONTEIRO, 1998, p. 146-147). Ao tratar da dança wayãpi do Alto Oiapoque, Beudet (2013 [2011]) expõe que o aspecto excepcional da motivação da dança é mostrar a beleza através do adorno corporal.

Todas as danças wayãpi se apresentam primeiro como um desfile, sendo que a sistematização coreográfica de base exibe diferenças sincrônicas e sequenciais. Diante disso, é possível perceber que os dançarinos, por mais que se movimentem sincronicamente, possuem características individuais, visto que “[...] alguns batem o pé direito com um pouco mais de intensidade, outros com um pouco menos de atraso, outros, ainda, param uma fração de segundos, e estas pequenas diferenças individuais são aleatórias, não coordenadas.” (BEAUDET, 2013 [2011], p. 162).

No entanto, há dentro dessas danças algo particular, cujos movimentos implícitos servem para demonstrar um discurso de existência social, ou seja, uma concentração de conteúdo observado através do corpo, executada por jovens no repasse da mensagem. Nesse caso, a dança está relacionada a um “ritual” em que o participante, por meio de uma apresentação, exibe uma postura corporal carregada de significado, isto é, desempenha um papel ou representa indicação de mudança atribuída por um enquadramento de obrigações. Montardo (2009), em sua análise etnográfica Guarani de um ritual denominado Jeroky, percebe que os dois gêneros de canções estão relacionadas ao corpo que, no primeiro caso, o objetivo do ritual é para vencer a tristeza como exercício de autocontrole e, no segundo, as canções são denominadas para o fortalecimento do corpo, isto é, a busca de habilidades para ter saúde. O canto, assim como a dança concebem rituais diários que atuam no sentido de proporcionar interação com o corpo, trazendo saúde e alegria.

A coreografia se conduz em movimentos de deslizar para garantir a leveza de uma dança com característica de luta. É preciso, portanto, desviar o corpo, manter o pé firme e sustentar o joelho flexionado. O posicionamento se dá em duas linhas paralelas, entre homens e mulheres, com balanço principalmente na parte dos ombros onde a “alma” fica retida. Ainda sobre essa questão, cito a dança “Matipu”, que Vêras (2000) pontua através da centralidade do peso no sentido de seguir “para baixo”, diz que, enquanto o balé de origem europeia se volta para cima, para o ar, com intuito de atingir o céu, o dançarino xinguano

parece querer adentrar na terra, através do impulsionamento do corpo em relação ao chão. Vêras (2000), contudo, aponta para uma questão de leveza em um determinado momento do ritual.

A dança xinguana vai trabalhar, então, com o peso para baixo, com o afundar ‘cravar’ e chão – cedendo à gravidade. Combinando diferentes direções, ritmos, e fluências a fim de compor coreografias variadas em torno desse princípio motriz. [...] De maneira que os movimentos tendem a atuar para baixo em graus variados de força. Sendo alternados com pausas (repouso) e só algumas vezes com movimentos que desafiam a gravidade. (VERAS, 2000, p. 74). O centro de gravidade corporal em uma coreografia facilita o movimento para baixo, enquanto que o externo proporciona um aparato de leveza, impulsionando os braços em uma simulação de “voo”. A dança perpassa uma repetição de temas, da mesma forma que ocorre na música, por uma expressão corporal de ciclos longos, que o dançarino algumas vezes altera seu comportamento.

Dentro desse contexto da repetição, Fraxe (2012, p. 61) em seu trabalho sobre a dança Waiwai, afirma que “[...] o corpo é resultado da aprendizagem, esse movimento quando executado repetidas vezes, torna-se espontâneo e livre de uma reflexão na sua execução, pois neste momento o corpo já sabe como fazer [...]”. O resultado adquirido pela interpretação do movimento é demonstrado em constante renovação, isso implica dizer que não são repetidos e idênticos. Nessa perspectiva, Müller (2004), em seu estudo sobre os Asuriní, utiliza como foco o conceito de “dança em movimento” fundamentado por Laban sendo, talvez, mais evidente na ação corporal no contexto de ritual xamânico, sensação que a autora pontua de “suspensão/boiar” e “cair/afundar”, por uma questão de experiência associada às quantidades do movimento.

Nesse sentido, propiciam, Experiências psicossomáticas passíveis de observação nas ações corporais e que são, ainda, experiências do significado da noção de coexistência dos seres em diferentes planos cósmicos, presença dos espíritos entre os humanos e viagens dos xamãs em diferentes mundos do cosmo. (MÜLLER, 2004, p. 132). Contudo, além desse elemento, Müller (2004) menciona a dança associada à alternância do “deslizar” e do “socar”, entendida por uma marca formal de um discurso não verbal, relacionada para um chamado ao espírito, convite para fumar ou tomar mingau. Por outro lado, dança-se com movimento forte, de forma agressiva, com a finalidade de tirar doença do corpo do paciente. Em condições análogas, Lourenço (2008)

enfoca a dança dos Javaé. Ao fazê-lo, a pesquisa classifica como “coreológica” no sentido do que são cantadas quando os “aruanas”, seres subaquáticos, estão dançando. Para o grupo, a dança significa “dançar, descer, cair” e entre eles, ela se caracteriza em movimentos catabólico em direção ao chão e menos acrobática em relação ao alto.

CAPÍTULO I “ALÔ JÁ RUFUO MEU TAMBOR”: ENSAIO, MOVIMENTO E DANÇA

*Vem surgindo, Eclodindo na vegetação Na caverna da floresta No covil das
onças pintadas Ele surge gigantesco À caça de vidas abandonadas. Ronaldo
Júnior e Marupiara*



Fonte: Sicsú (2013).

Nota: Acervo do Boi Garantido. Neste capítulo faço uma reflexão sobre as relações estabelecidas nos ensaios, começando com o momento da gravação do DVD, detalhando o processo do treinamento coreográfico. Por preparação do “corpo”, refiro-me a construção do “personagem”, tal como é apresentado

ao público/espectador. Para subsidiar o desempenho coreográfico, há uma configuração no sistema da linguagem da dança, sobretudo no momento em que se formula a construção do movimento no qual o corpo do dançarino é a moldura. Observa-se, no ambiente de ensaio, um treinamento utilizando técnicas das danças clássica, moderna e contemporânea, elementos que contribuem no processo de aprendizado.

1.1 Os dançarinos no palco da gravação do DVD do Boi Garantido

No show de gravação do CD e DVD, a orientação era vista por um roteiro coreográfico de entradas e saídas para o palco, que começou com a dança da toada “Tambor” [19](#), exibida pelo grupo A. Vestidos com roupas confeccionadas em sua maioria por um material de fibra de “juta” [20](#), com uns adereços na cabeça que lembrava os “gladiadores dos filmes norte americanos”, os dançarinos adentram ao palco sendo recebidos por gritos e aplausos do público.

Os ritmistas “bataqueiros” e músicos, posicionados na parte do fundo do palco, iniciaram o toque do tambor. O show iniciou com a entrada do levantador de toadas, Sebastião Júnior, vindo da parte da pista do curral e acompanhado de alguns brincantes com fogos de artifícios nas mãos, que marcavam passo em direção ao palco. Ao fundo, ouvia-se a voz de Chico Cardoso recitando um texto escrito por Fred Góes sobre os 100 anos do Boi Garantido. Enquanto isso, os dançarinos aguardavam no palco, olhando para frente, corpos retos a espera do grande ato de dançar. Ali, a única pretensão era não errar a coreografia, com o cenário pronto para permitir uma comunicação próxima ao público, mesmo ocorrendo algum imprevisto, o participante tem que se mostrar firme e concentrado no seu próprio campo de ação. Diante de [19](#) BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada de abertura do CD/DVD. In: GARANTIDO 2013: O Boi do Centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 1 (3 min 50 seg).

A juta é uma fibra vegetal extraída de uma planta da família das Tiloidáceas que foi introduzida no Brasil pelos japoneses, em sua maioria instalada na Vila Amazônia, localizada no município de Parintins. Por certo período a juta se tornou uma das principais atividades econômicas das comunidades ribeirinhas.



Gritos, fotos e aplausos, os dançarinos não sorriram e atuaram em um cenário produzido para esse fim, exibindo a coreografia completa, assim tal como foram treinadas nos ensaios, no entanto, naquele momento, com mais intensidade.

Fotografia 2 - Os dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show

Fonte: Sicsú (2013).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. A apresentação dos brincantes, parte designada pelos organizadores como a mais folclórica, dançada pelo grupo B, ao contrário da expressão séria demonstrada pelos dançarinos anteriores, exaltam o sorriso no palco, com os braços para cima, dançando o “dois pra lá e dois pra cá” até chegar as suas devidas posições.

Demonstram leves variações entre pequenos pulos para frente e para trás, meio giro para esquerda e para a direita, uma ou duas rodadas. A fantasia é mais coberta, sendo vestidos rodados para as mulheres, curtos e longos, e calça e camisa de “cetim” para os homens. Depois da sequência de toadas, para animar o público, apresenta-se uma sequência de danças de “Rituais” e “Lendas Amazônicas”. Adriano Paketá adentrou o palco para interpretar um índio “paquicé” [21](#), acompanhado de três dançarinos e, seguidamente, mais vinte participantes, para dançar a toada “Marupiara, iniciação Munduruku” [22](#).

21 No contexto da apresentação, paquicé se referia um índio guerreiro dos Munduruku.



Fotografia 3 - Os brincantes da Companhia de Dança Garantido Show
Fonte: Sicsú (2013).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. O personagem precisa percorrer sete caminhos da morte para se tornar um guerreiro, conforme o conteúdo da sinopse na letra da toada. Durante a apresentação, o dançarino exalta os braços com vigor e mantém o olhar sério. O adorno de seu corpo mostra a beleza de sua juventude, acompanhado de dois traços pintados na região peitoral. Ao seu lado, Thiago Andrade e Marcos Silva, posicionados ao lado direito e esquerdo, e Darlan Lopes atrás, iniciaram a coreografia, balançando os ombros e os quadris, tremendo todos os músculos completamente. Em seguida, Thiago, com os braços, moveu as mãos na direção do corpo de Adriano Paketá, o mesmo movimento foi executado por Marcos, proporcionando uma interação entre os quatro integrantes. 22 DIAS, Enéas; LEÃO, Aldson. Toada de ritual indígena. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/ 1 DVD. Faixa 3 (5

min 12 seg).



Fotografia 4 - Adriano Paketá, Thiago Andrade e Marcos Silva na interpretação da dança “Marupiara, iniciação mundurucu”

Fonte: Sicsú (2013).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. Adentraram no palco dois grupos de dançarinas e se posicionaram nas laterais. Logo em seguida, apareceram dois grupos de dançarinos com os rostos cobertos por máscaras, carregando uns aos outros nas costas. Em certo momento da toada, se juntaram a um grupo de dez dançarinos para girarem um integrante no alto, e depois, rapidamente, se dividiram em pequenos blocos para executarem diferentes giros e saltos.



Fotografia 5 - Adriano Paketá e o grupo de dançarinas interpretando as sete virgens

Fonte: Sicsú (2013).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. Para composição do cenário, foram postos dois integrantes, um de cada lado do palco, pendurados no alto, com asas pretas e máscaras que simbolizavam a escuridão. O grupo de dançarinas, que encenava na parte lateral, chegou até o centro para interpretar o trecho da toada, que diz que, se o “guerreiro” conseguisse percorrer os sete caminhos da morte durante a sua festa de iniciação, poderia ter sete “virgens” como prêmio. A interpretação na gravação do DVD terminou com meninas acariciando o rosto do “iniciado”.

A distinção entre os grupos de homens e mulheres executados na coreografia se situa na diferença de movimentos realizados por cada bloco de dançarinos. A coreografia e o tempo da dança são executados de modo sincrônico, mas a alternância de sequência é realizada conforme a especificidade do “estilo” do participante. Em todas as performances, as cabeças, os ombros, os braços e os

quadris se mexem flexivamente, engendrando a mesma potência de ação. Deixando rapidamente o palco, os participantes voltaram para dançar a toada “Juma”²³, ao som de um repertório musical produzido por diferentes instrumentos: tambor, 23 BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada de lenda amazônica. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/ 1 DVD. Faixa 4 (4 min 12 seg).



caixinha, violão, surdo, repique, palminha, contrabaixo, violino e outros. As meninas desenvolveram uma dinâmica na parte frontal, enquanto mais ou menos doze meninos subiram uns nos outros, formando uma espécie de caverna humana, isto é, um arco através de seus corpos para a chegada do “Juma”, personagem interpretado por David Assayag, conhecido como Davizinho.

Fotografia 6 - Dançarino David Assayag, interpretando o personagem “Juma”
Fonte: Sicsú (2013).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. Em entrevista, o dançarino afirmou que aproveita todas as contagens da música e faz a sua apresentação de acordo com a letra e o som. Por exemplo, na parte da toada “é a morte que virá”, ele percorre o cenário carregando uma dançarina no ombro e estica um lado do braço na direção dos dançarinos, que caem, simulando uma queda proporcionada pelo ataque do “Juma”. No momento da apresentação, David Assayag apresentou uma fisionomia séria, movendo-se no palco com passos tensos e marcados, região peitoral reta e as mãos fechadas, já que se tratava da interpretação de um guardião e protetor da floresta. Na sua interpretação, não existe uma coreografia específica, apenas algumas instruções ditas pelos coreógrafos para a atuação do personagem, pois durante esse momento é levado em consideração o “estilo” individual, ou seja, a maneira particular do desempenho diante do público. O fato de Davizinho ser alto facilitou no momento da cena e até mesmo na opção dos coreógrafos ao selecionarem os outros participantes para assumirem os demais papéis. Os dançarinos fizeram outro tipo de coreografia, pois a dança exige muita desenvoltura do corpo pelo fato de ter um ritmo muito acelerado.

O grupo ocupou todo o espaço do palco, formando pequenos círculos e desenvolvendo passos e pulos. Ao tocar o trecho “os raios rasgaram o céu dos parintintin”, da letra da toada, eles flexionaram o corpo, esticando o braço direito para o alto e, na posição de agachamento, se balançaram de um lado para o outro. Quando entou o som do violino, com uma mão ao chão e a outra para o alto, giraram, executando uma volta completa. No final da apresentação saíram do palco com os braços para cima, seguidos pelos passos fortes do “Juma”. Percebe-se que as coreografias apresentadas possuem uma conexão pelo conjunto de dançarinos e não pelos movimentos individuais. Tudo parece estar no ritmo e na mesma sincronização. O que implica não é a soma de indivíduos, mas a sua interação, ou seja, a atuação de cada participante durante a performance. O grupo coletivo compartilha da dança através do olhar, da tensão, do assumir para si a responsabilidade do desenvolvimento da coreografia e a narração do contexto temático. A dança da toada “Ofaié” [24](#), módulo ritual, enfatiza uma dinâmica baseada em contexto de personagens interpretando “guerreiros”, “sol” e “lua”. 24 MATOS, Geandro; HAIDOS, Demétrios. Toada de Ritual Indígena. In: GARANTIDO

2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 15 (4 min 46 seg).



Fotografia 7 - O dançarino Kellyson Santos interpretando o “sol”
Fonte: Sicsú (2013).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. O “Sol” foi interpretado por Kellyson Santos e a opção para o dançarino assumir o papel se deu por conta de ele ser considerado um dos melhores dançarinos do grupo e por possuir uma estatura pequena que, na visão dos coreógrafos, seria mais fácil para ele ser carregado no momento da apresentação. A dinâmica foi criada por Élio Siqueira, que associou a técnica do treinamento o andar e rastejar dos animais da floresta amazônica, dizendo “[...] é para fazer igual ‘cobras’, ‘lagartos selvagens’, faz com o corpo mesmo.”, “[...] na parte pássaros de todas as espécies é para movimentar os braços como se fosse voando [...]”. Durante a exibição, o dançarino também precisa ser ágil para lidar com imprevisto.

Quando Kellyson Santos foi demonstrar as “asas” de sua indumentária, que simbolizavam o “Sol”, o lado direito quebrou, ele teve que improvisar levantando-a com as mãos para não desarmonizar a filmagem do CD e DVD. É importante usar da experiência para lidar com esse tipo de situação no palco

para não desencadear desarmonia durante a apresentação. Depois da apresentação do “Ritual Ofaié”, seguidamente surgiram dez rapazes no palco carregando uns aos outros, marcando passo devagar, isto é, pisando com o pé direito e balançando um pouco os ombros para encenar a dança da toada “Ritual dos Parintintins” [25](#). 25 HAIDOS, Demétrios; PANTOJA, Geandro. Toada de Ritual Indígena. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 16 (4 min 46 seg).



Fotografia 8 - Entrada do primeiro grupo de dançarinos para encenar a toada “Ritual dos Parintintins”

Fonte: Sicsú (s.d.).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. Enquanto esse grupo localizava-se na área central, outro grupo de dançarinos chegou para lançar uma flecha com o lado direito do braço, simulando um ataque de guerra mais ou menos na frase da letra da toada que entona “flechas inimigas envenenaram os Parintintin”. No ensaio do treinamento dessa coreografia,

Chico Cardoso, dizia “não esqueçam que vocês têm que voltar com a mão erguida, mostrando que é guerreiro, um herói, um Hércules”. O corpo do dançarino tinha que permanecer forte e rígido na execução dos passos, e a sequência coreográfica teria que parecer visualmente sincrônica, sem qualquer alteração, além do recomendado.

No trecho “o sopro”, os dançarinos, com as mãos direita, fizeram um círculo com os dedos e, com as mãos esquerda, tiraram uma “Zarabatana” imaginária. Elío Siqueira dizia nos ensaios “vamos brincar de uma configuração de guerra, então, solta a zarabatana, sobe e desce, sopra e em seguida vai para frente com o olhar de aterrorizador”. Na parte final da toada “Erguei a cabeça dos espíritos!/Akangwéra toryva, akangwéra toryva/ Ritual dos parintintins/ Ritual dos parintintins/A dança, a cura, o transe do ipají”, as dançarinas entraram em cena, erguendo a cabeça, festejando e dançando. Nesse momento, Chico Cardoso recomendava “Vamos terminar num tribal grande, todo mundo junto em fila, segurando no ombro do outro, fazendo o uga, uga”. O “uga, uga” foi engendrado numa tentativa de imitar as danças dos rituais indígenas da Amazônia. Nele, o brincante quebra o corpo, pisa forte com o pé direito a frente e apoia mais atrás o pé esquerdo. É a reelaboração de uma concepção dos coreógrafos a respeito das danças primitivas.



Fotografia 9 - Grupo de dançarino declarando guerra contra o povo inimigo

Fonte: Sicsú (s.d.).

Nota: Acervo Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido. Desse modo, as danças associam diferentes linguagens sensíveis, tanto nos gestos quando na sonoridade, nas quais, praticamente, todas evocam diretamente um conteúdo semântico para somar ideias do palco, sincronização, criação e organização. A intenção da coreografia pode ser analisada em diferentes circunstâncias, justamente, com o efeito dos dançarinos e dos espectadores a respeito do significado, do que eles experimentam e como os compreendem. Para a gravação do CD e DVD, não ocorre treino junto com os “itens individuais” [26](#), mas o coreógrafo elabora uma coreografia, chamada por eles de “dinâmica”, para os integrantes da companhia de dança encenarem e acompanharem a entrada de cada item, em 26 Segundo Cavalcanti (2007), os personagens individuais são a Cunhã Poranga, a Sinhazinha da Fazenda, a Rainha do Folclore, a Porta Estandarte, Amo do Boi, Boi-Bumbá Evolução, Levantador de Toadas, Apresentador e o Pajé que, geralmente, entram em cena trazidos por alegorias e acompanhados por toadas específicas. especial. Nesse aspecto, a dança do “boi” possui uma relação interativa grupal com a divisão de pequenos subgrupos que adentram o palco para atuarem em diferentes módulos. Para demonstrar a coreografia, dança-se com os pés descalços com movimentos bruscos. Tanto as mulheres quanto os homens, em grande parte da apresentação, mantêm o tronco do corpo inclinado, pisando mais com o pé direito ao chão e dando suporte com o esquerdo para balançar o corpo. Dessa forma, cada dançarino cria uma maneira muito particular de apresentação, mesmo tendo todo um roteiro coreográfico a ser seguido.

1.2 O participante dentro da Companhia ou Grupo de Dança Garantido Show

Existem duas dimensões nas quais é possível posicionar o participante dentro da brincadeira folclórica do boi de Parintins, que são as duas fases de organização do festival anual. A primeira fase é o aspecto do boi enquanto grupo ordenado e estruturado permanentemente durante o ano; a outra é o espetáculo nos três dias de disputa. Tanto uma quanto a outra estão intimamente relacionadas. O sistema da organização coreográfica do boi-bumbá possui vários critérios no sentido de dramatização. Algumas danças são consideradas técnicas, ou seja, exigem uma expressão corporal mais trabalhada, e outras mais soltas para serem dialogadas com o público. Assim, os integrantes situam-se em diferentes posições que marcam as apresentações

de divulgação e os três dias de disputa na arena do Bumbódromo.

A posição do dançarino ou brincante na festividade do boi é detalhada pela sucessão de diversos grupos de componentes. Cada módulo exige um número específico de exibição que pode ser composto por pessoas utilizando fantasias para complemento da encenação. Por conta dessa possibilidade, é possível ter destaque tanto o conjunto todo em si quanto a função de desenvolver um papel principal, como no caso dos personagens durante a gravação do DVD. Para ingressar na dinâmica da encenação de boi-bumbá de Parintins, o participante tem que demonstrar interesse, ou seja, fazer sua inscrição em algum grupo de dança encarregado de realizar o treinamento para a atividade.

A Companhia de Dança Folclórica Garantido Show foi criada em 1996, pelo artista Amarildo Teixeira,[27](#) com o propósito de formar um grupo responsável pela apresentação e divulgação da dança do boi, na época, denominado como Grupo Garantido Show, como ainda é popularmente chamado. O Grupo Garantido Show iniciou com vinte dançarinos, através de ensaios diários, com quatro ou cinco horas de duração. Atualmente, a preparação para a festival acontece nos seis meses que antecedem o Festival Folclórico, realizada por meio de ensaios entre os meses de janeiro e junho. Todo o acompanhamento é feito pelos ritmistas da “batucada”, geralmente em três ensaios semanais. Após o festival, o grupo se prepara para fazer apresentações para os turistas que chegam à cidade e também fazer shows em diversas regiões. Hoje, a Companhia de Dança Garantido Show possui uma equipe organizada com mais ou menos trinta dançarinos oficiais, cujo trabalho é voluntário. O grupo está sob a responsabilidade de quatro coreógrafos: Élio Siqueira, Pedro Evangelista, Thiago Andrade e Marcos Silva, e mais dois coreógrafos na cidade de Manaus, Madruga e Alan.

No ano de 2013 contou com o apoio de um coreógrafo de São Paulo, Jorge Moreira, e foi coordenado pelo teatrólogo de coreografia Chico Cardoso, responsável por toda a cênica do Boi Garantido, tanto na arena do Bumbódromo quanto na gravação do CD e DVD 2013. O Grupo Garantido Show, coordenado por José Cabral, conta com uma equipe responsável pela organização dos dançarinos, tarefa exercida por Nildo Souza e Juciara Matos, dentre outros colaboradores. Eles também fazem o controle das frequências e lanches dos participantes nos ensaios fechados. Dependendo da necessidade do espetáculo, a companhia parte da perspectiva de trabalhar com um número grande de componentes. Em 2013, reuniu cerca de cento e dez pessoas, com a

faixa etária entre 14 e 27 anos, em sua maioria.

Apesar de ter esse percentual de inscritos, o número de frequentadores das aulas/ensaio ficava em torno de quarenta e cinquenta, isso na fase inicial. Na reta final, o número de integrantes aumentou. Quem estudava a noite ficava impossibilitado de permanecer no grupo devido o horário do ensaio. A inscrição do grupo Garantido Show é gratuita e a única recomendação é que o dançarino/brincante não falte aos ensaios; há uma lista de frequência que deve ser assinada pelo participante todos os dias, após o final do ensaio. 27 A necessidade de criar a companhia deu-se após uma viagem para apresentação do Boi Garantido em Nova York.

Esse episódio foi lembrado pelo coreógrafo, Pedro Evangelista em uma conversa durante o ensaio. Segundo ele, foi a primeira apresentação internacional e na época não existiam dançarinos preparados para representarem as toadas do boi bumbá. Percebendo isso, Amarildo teve a ideia de compor um grupo de pessoas que pudessem dançar as toadas do boi vermelho e fazer apresentações, divulgando do festival. Grande parte dos que conversei reside em Parintins, principalmente nesse período, e foram influenciados pelos familiares para participar do grupo. Os mais velhos trabalham durante o dia e ensaiam à noite, muitos atuam como artistas plásticos e desenvolvem atividades no próprio galpão de alegorias do Boi Garantido; outros apenas estudam ou operam como vendedores nas pequenas lojas locais ou como professores de dança, em serviços temporários. Os mais novos ajudam os pais nas funções domésticas. O universo do participante, na perspectiva do espaço coreográfico, é um aprendizado continuado de alguns meses de treinamento e não é, unicamente, um processo seletivo de quem fica ou não no grupo, mas um trabalho de preparação, desenvoltura e aptidão. Não é por acaso que o integrante tem a preocupação de fazer o melhor na disputa com o outro, não falo apenas no sentido do boi contrário, refiro-me, também, ao próprio ambiente da dança.

A boa condição do grupo é percebida no desempenho final por meio da aceitação do público ou no resultado da apresentação da arena do Bumbódromo, com uma possível vitória. Para isso, é necessário ter um grupo forte de participantes que mostre o aparato físico no desempenho individual e coletivo. Portanto, deve-se aprender a dança a partir de uma referência, isto é, um dançarino antigo que dança bem e há mais tempo. Desse modo, a dança se constrói a partir de passos traçados, exercícios constantes para ganhar

habilidade física, priorizando o trabalho e o ensino formal. Entretanto, o dançarino/brincante precisa criar seu próprio modo de dançar e ganhar destaque não só pelo seu desempenho, mas também por meio do esforço e dedicação diários e pelo compromisso de aprender e demonstrar um grande potencial.

A seguir apresento alguns dançarinos e brincantes que ficaram mais próximos a mim durante a pesquisa. O primeiro contato que tive foi com Adriano Paketá, pelo fato de ser o dançarino principal, isso dito pelos próprios coreógrafos e público/espectadores. Em 2012, quando fui fazer o pré-campo da dissertação, o dançarino se mostrou bem acessível e interessado no meu estudo. Desse modo, fomos construindo um laço de amizade, ele me contava de seus trabalhos como artista plástico, suas andanças, dificuldade financeira e de seu namoro com uma dançarina de um grupo de dança da cidade de Maués²⁸, interior do Amazonas. Além disso, 28 Na cidade de Maués, ocorre anualmente a Festa do Guaraná, quando três grupos se apresentam para o público com o espetáculo a “Lenda do Guaraná”, cada um trás uma versão diferente da origem da lenda. Hanna Ferreira, namorada de Adriano Paketá, é dançarina do grupo de dança chamado Porantim, que estabelece parceria com o Boi Garantido para o Festival Folclórico de Parintins.

Diante disso, tanto a Festa do Guaraná quanto o festival estabelecem formas de encontro do casal. particularmente, me identifiquei com Paketá pelo fato de também ter vivido na zona rural e ter se deixado contagiar pelo ritmo envolvente do boi-bumbá. A mesma forma de relação amistosa foi desenvolvida com outros membros do grupo. Adriano Paketá, (27 anos) nasceu na comunidade do Limão, município de Parintins. Como nas comunidades rurais o ensino escolar é precário, a solução foi residir no meio urbano, na casa de sua avó, sempre trabalhando para ajudar a família. Aos 12 anos, começou a vender leite pelas ruas da cidade, o apelido Paketá surgiu devido a essa atividade, pois durante as manhãs, buscava leite em uma ilha denominada “Paketá”, localizada no extremo oeste de Parintins. Então, por causa dessa atividade, tornou-se conhecido como Adriano Paketá pelos moradores de Parintins.

Os familiares dele sempre foram torcedores do Boi Garantido, mas sua primeira participação ocorreu em 2005, na torcida organizada. A partir daí começou a ter mais contato com os membros dos ensaios coreográficos e cênicos. Em 2006, foi convidado para participar do show para turistas²⁹ e, no

mesmo ano fez o teste para compor os números de integrantes da Companhia de Dança. Dentre os duzentos candidatos, conseguiu uma das trinta vagas para ser dançarino oficial. Atualmente, Adriano Paketá dança no Boi Garantido porque gosta; é uma maneira de se divertir e tirar o estresse do dia a dia. Graças à participação no grupo do “boi” conheceu alguns lugares do Brasil e exterior. O dançar boi para Adriano Paketá é como renovar a energia gasta durante o dia de trabalho. Segundo ele, o dançarino do Garantido Show precisa ter responsabilidade e humildade para lidar com o público.

O dançarino Kelyson Santos, (19 anos), nasceu em Parintins, no bairro Emílio Moreira. Nazaré, a sua mãe é dona de casa e seu pai, Ruy, trabalha como vigilante de empresa. Em 2004, ingressou no programa “Pelotão Mirim” na Polícia Militar de Parintins, projeto de inclusão social e, como o pelotão tinha parceria com o Boi Garantido, teve a oportunidade de aprender as coreografias. No ano seguinte, começou fazer apresentação do Garantido Show Mirim³⁰ e, nesse mesmo período, dançou pela primeira vez no palco. Em 2008, passou a dançar no grupo principal da Companhia de Dança Garantido Show e, através disso, fez algumas viagens, tal como, à Londres, quando dançou durante a abertura No decorrer do ano, são elaboradas algumas danças parecidas com as dinâmicas do Bumbódromo para os turistas que visitam a cidade.

Desde cedo, as crianças do projeto social do Boi Garantido, hoje, chamado de “Universidade do Folclore: Paulinho Faria” se dedicam ao aprendizado instrumentos musicais e coreográficos. É o primeiro passo para os adolescentes realizarem o sonho de se tornarem batuqueiros e dançarinos oficiais. das olimpíadas. Não possui nenhum contrato com a agremiação, mas recebe R\$ 50,00 (cinquenta reais) por cada apresentação feita para os turistas. Diz que “[...] dançar boi é mostrar a cultura e a identidade local e para dançar com a música tem que saber a coreografia, bem como saber contar a batida do tambor, ou seja, ouvir o som.” (informação verbal)³¹. Davi Assayag (21 anos), é o terceiro de um grupo familiar de sete filhos, trabalha no Sistema Autônomo de Água e Esgoto – SAAE, pelo horário da manhã e tarde. A primeira participação dele no Garantido ocorreu na adolescência como ritmista na batucada mirim do “boi”. Aos 14 anos, substituiu o pai³² na arena do Bumbódromo, momento mais marcante de sua vida. A segunda vez que tocou no grupo principal foi em uma viagem a Manaus. A partir daí, conseguiu destaque como ritmista e aprendeu a tocar, praticamente, todos os instrumentos tradicionais³³.

Em 2012, ingressou na Companhia de Dança do Boi Garantido para participar da gravação do CD e DVD e, devido ao seu trabalho e esforço no aprendizado da dança, em 2013 conseguiu ter um papel principal para interpretar o personagem “juma” na gravação do DVD. No espaço de treinamento, ele gosta da companhia dos amigos do grupo e ensaia por amor ao “boi”. Davizinho tem um sonho de um dia ser pajé, personagem principal do item 04 “Ritual Indígena”, por isso ouve com atenção as dicas das pessoas mais experientes. Reginara Monteverde Carvalhos (16 anos), bisneta do fundador do Boi Garantido, Lindolfo Monteverde, desde criança foi envolvida com o boi. A brincante participa sempre de dois eventos do Boi Garantido: as passeatas no dia de São João, 24 de junho e a morte do boi no dia 17 de julho³⁴. Enquadra-se na categoria de brincante por estar na fase de teste para ser dançarina da Companhia de Dança Garantido Show.

Em 2013, quando dançou a primeira vez no palco, sentiu muita emoção e por isso sempre dá o melhor de si. ³¹ Entrevista de campo concedida por Kelyson Santos, em Parintins/AM, em maio de 2014. ³² David Werlei Pontes Assayag. ³³ Caixinha, surdo de marcação, cheque-cheque, maracá, rocar, tambor, repique e palminha. ³⁴ Dia 24 de junho, o Boi Garantido sai às ruas para dançar ao redor as fogueiras, promessa feita pelo fundador Lindolfo Monteverde.

A morte do “boi” é uma festa realizada pela família de Lindolfo que celebra o fim da festividade, e tem como marca a tradicional ladainha. Também são cantadas toadas antigas e atuais do Boi Garantido. Para ela, um brincante, para dançar na companhia, precisa ter postura, aprender o que é repassado e, acima de tudo, ser assíduo. O momento que mais gosta no ato da apresentação é ver o pai dela dando os primeiros toques da batucada³⁵, momento emocionante para toda a família. O que chama a atenção nos depoimentos dos participantes é que todos tiveram um contato próximo com a dança do “boi” antes mesmo de entrarem na Companhia de Dança Garantido Show. Em Parintins, é comum ouvir alguém dizer que “torcer por um ‘boi’ nem sempre é uma questão de escolha, pois a pessoa ‘já nasce sendo torcedora’, apesar de não sendo inato, um membro de determinada família é influenciado pelos familiares e/ou amigos para torcer pelo boi que tem preferencia”.

Nesse sentido, a escolha do bumbá é um processo que ocorre de forma coercitiva e, portanto, cultural. Os interessados em ensaiar para as

apresentações estão envolvidos durante o ano inteiro. Refiro-me principalmente aos treinamentos do “Show Clube Ilha Verde”, os quais acompanhei durante o campo. É um ambiente privilegiado de encontro com os outros, partilha de espaços, de sentimentos, de angústias, de tensão, de responsabilidade e de companheirismo.

1.3 Ensaios de preparação para ser dançarino

O ensaio do local “Show Clube Ilha Verde” pode ser dividido em duas partes. A primeira é destinada a exercícios de aquecimento do corpo, quase todos mediados pelo coordenador geral, Chico Cardoso, ou por um coreógrafo. A segunda parte é reservada ao repasse da criação coreográfica, precedida pelos quatro coreógrafos, intercalando aulas entre os mais experientes, Élio Siqueira e Pedro Evangelista, e os mais novos, Thiago Andrade e Marcos Silva.

Os participantes são os que chegam primeiro à quadra, por volta de 18 horas. O lugar possui uma área central com um palco de madeira, onde fica a caixa de som e pequenos compartimentos que servem de camarotes nos dias de festas. Há no local um bebedouro posto do lado direito da quadra, e algumas cadeiras de plástico que servem de assento para os integrantes utilizarem antes do início do ensaio ou no horário do intervalo. O local, durante à noite, é um pouco escuro, dificultando, assim, a produção de vídeo ou qualquer tipo de 35 Reque Monteverde (Neto de Lindolfo Monteverde) é ritmista da batucada e responsável pelos três toques do tambor que iniciaram a apresentação do Boi Garantido. atividade audiovisual sem equipamentos profissionais adequados para as condições do ambiente. Pontualidade e assiduidade são bastante cobradas dos participantes.

Estas exigências são valorizadas devido à responsabilidade e compromisso do grupo com a agremiação, que tem a finalidade de apresentar algo superior ao outro “boi” no momento da disputa ou para agradar ao público na gravação do CD e DVD. Quando os integrantes aproximam-se da [quadra36](#), cumprimentam aqueles com os quais têm mais afinidade, através de abraços ou dois beijos no rosto. Alguns começam a dançar as toadas antigas do boi, sempre em fila, como se fosse uma ordem. Outros ficam sentados olhando com atenção ou conversando com os colegas. Com os coreógrafos, a cumplicidade é mais contida, um aperto de mão ou uma batida no ombro, embora isso seja muito relativo, tudo depende do momento de interação do dia a dia. Desde a primeira vez que fui acompanhar os ensaios, fiquei sentada em uma cadeira,

observando, seguindo a orientação de Chico Cardoso.

Foi dessa maneira que os dançarinos e brincantes foram chegando a mim, mostrando curiosidade em saber sobre o meu trabalho e minha área de pesquisa, sempre que podiam sentavam ao meu lado para conversar comigo. Diante disso, prorroguei o máximo as entrevistas com o uso do gravador, de modo que as conversas gravadas aconteceram em momentos de confiança recíproca. Depois de algum tempo, fomos combinando os horários das entrevistas. Estas sempre se davam meia hora antes do ensaio ou na minha residência pela parte da manhã. Vale ressaltar, que esse trabalho foi feito primeiro com os coreógrafos e depois com os participantes. Além disso, houve conversas informais durante o acompanhamento das apresentações tanto no curral de Parintins quanto em Manaus.

Os integrantes, inicialmente, ensaiam em apenas um grupo grande com pequenas divisórias. Os dançarinos que fazem parte da Companhia de Dança Garantido Show se posicionam na parte da frente, entre homens e mulheres; os brincantes que estão da fase inicial acomodam-se na parte de trás na tentativa de acompanhá-los. Toji (2006), em relação ao aprendizado, diz que algo parecido ocorre no samba. Ela descreve como “aprendizado formal” quando o integrante recebe orientação de um professor ou mantém uma estreita relação com o grupo. O aluno deve partir da perspectiva de que para aprender a sambar é preciso estabelecer afinidade com quem pode ensinar. Já o “aprendizado informal” se desenvolve por um contato na base da observação, ou seja, por meio de olhar o outro, o integrante vai desenvolvendo a própria maneira de sambar. 36 Chamo de quadra o local de ensaio de alongamento e de aprendizado das coreografias, o “Show Clube Ilha Verde”.

A dança do “boi” também possui essas duas características de aprendizado, que Toji (2006) enfatiza em seu trabalho. No caso, o “aprendizado formal” ocorre por mediação dos coreógrafos com propósito de orientar coreografias mais folclóricas, baseadas em expressões acrobáticas para enriquecer a ideia de espetáculo, tanto na gravação do CD e DVD quanto na arena do Bumbódromo. Atualmente, para brincar, principalmente, no Boi Garantido, é preciso entrar para o grupo, ou seja, acabou se tornando a única forma de entrada, devido ao trabalho de treinamento e participação de grupos de outras cidades. Paralelamente ao ensaio no Show Clube Ilha Verde, ocorrem as festas no curral, onde acontece o ensaio da batucada.

Aos sábados, no curral, alguns integrantes eram escolhidos para dançar no palco, especialmente, para o público acompanhar as coreografias novas, e acima de tudo, aprender a dança. É considerado o primeiro contato mais próximo com o torcedor, um treinamento para o coreógrafo observar o desenvolvimento do participante no grupo. Grande parte do público observava e aprendia a dança no curral. Esta é outra maneira de participar do “boi”, ou seja, o torcedor que comparece ao curral, a meu ver, é mais um ‘espectador participante’ pelo fato de também se destacar através da dança. Ele não tem a intenção, no momento, de virar dançarino, mas pode acontecer de entrar para o grupo por meio de um convite dos coreógrafos ou dos amigos, como acontece com grande parte dos dançarinos/brincantes. Este pode aceitar ou não o convite, é um critério pessoal. Nos ensaios fechados, a sequência de exercícios de aquecimento é orientada apenas por um coreógrafo, enquanto os outros ajudam na execução da tarefa, observando quem está fazendo direito e orientando para desenvolver corretamente a atividade. O trabalho de preparação do corpo dura mais ou menos uma hora por dia, sendo que no período inicial os participantes ainda aprendem especificamente as coreografias novas e, concomitantemente, dançam as antigas.

Em 2013, quando iniciaram o processo de aprendizado, ainda não havia sido divulgado o resultado das toadas para comporem o CD e DVD. O primeiro treinamento que acompanhei foi mediado por Pedro Evangelista que, posicionado no centro do palco, pediu para alongarem as pernas, chamando a panturrilha de “quiabinho”, por causa do formato do fruto do quiabeiro. Ele solicitou que cada participante esticasse as mãos até as pontas dos pés com a finalidade de garantir equilíbrio. Desse modo, foi orientado e falando: “Estica! Bunda para trás e cabeça para frente, abre o braço e fecha”, “A direita é aquela que estala” (se referindo ao barulho do osso no momento de alinhar o corpo). Durante esse tempo, Élio Siqueira, Thiago Andrade e Marcos Silva auxiliavam a realização da atividade na parte lateral da quadra. Nesse dia, Élio Siqueira informou que ainda não haviam sido escolhidos todos os dançarinos do grupo, que segundo o coreógrafo, estavam “todos misturados, os dançarinos com os recrutas”.

Quando o mesmo usa a categoria “recrutas”, ele se referia aos iniciantes do ano de 2013. Para o coreógrafo, o trabalho é importante porque tem a pretensão de preparar o integrante a executar pulos, giros e saltos. Os exercícios em filas feitos por meio de diferentes saltos e agachamentos intencionam a flexibilidade para o desempenho do movimento, por isso que o

momento inicial não tem divisão de grupo. Na segunda parte do procedimento, os coreógrafos pediram para os integrantes dançarem a toada “Apocalipto Yanomami”³⁷, composição de Ronaldo Barbosa Júnior e Rafael Marupiara, do ano de 2012, enquanto ficaram olhando da parte alta do palco. Essa foi a primeira análise da desenvoltura de cada integrante. Praticamente todos sabiam dançar a coreografia. Em seguida, outras toadas foram colocadas numa sequência de meia hora. A ideia do ensaio era preparar o corpo para qualquer ritmo de toada. Em 2013, ano que acompanhei o processo de preparação da dança do Boi Garantido, houve uma alternância entre os coreógrafos nos dias de ensaios. Um dia era Pedro e Élio e no outro era Thiago e Marcos. Na primeira parte do ensaio era recomendada a presença de todos. Aquele que se disponibiliza a ensaiar tem que estar disposto a treinar diferentes coreografias, aumentando ainda mais o nível antes de qualquer apresentação do boi-bumbá.

O trabalho de dedicação é essencial, pois com os “pés descalços” ensaiam durante horas por dia. A dança exibida no dia da gravação, qual destaque neste capítulo, é resultado do desempenho desse procedimento de trabalho. Sobre essa questão, Chico Cardoso explica: De um tempo pra cá a gente percebe uma desmotivação dos jovens em participar do ‘boi’, não sei porquê! Mas, penso que falta um trabalho realmente social dos bois para estimular mais a participação dessa juventude. Quem chega à gente tem que abraçar, eu não posso escolher mais quem tem um corpo ideal para ir para o palco ou não, então, quando os jovens chegam temos mais é que estimular eles ficarem dentro do grupo.

Nesse ano, como precisamos de muita gente pra arena, o que vamos fazer com esse grupo de quase 110 pessoas? Que nem todos poderão ir ao palco? Então, a sugestão é tirar três grupos: O grupo 1, seria o máster, digamos assim, que vai ser composto de 32 pessoas. Grupo 2, seria mais ou menos de 20 integrantes e o grupo 3 para suprir entradas e saídas da gravação. Então, temos que nos preocupar em manter essas pessoas. (Chico Cardoso, 17 jan. 2013). De acordo com Chico Cardoso, em janeiro de 2013, o grupo foi dividido em três grupos: A, B e C. O grupo A, dito o principal, ficou encarregado de ensaiar as coreografias 37 BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada de Celebração Tribal CD/DVD. In: TRADIÇÃO. Parintins; Manaus: Garantido, 2012. 1 CD/1 DVD. Faixa 11 (3 min 26 seg). “tribais” e a toada de abertura do show da gravação do CD e DVD. Os demais ficaram com a responsabilidade de dançar as toadas de “Galera”, “Celebração Folclórica”, “Figura Típica Regional” e outros módulos da apresentação.

Chico fez a divisão, pois ele sempre fica encarregado de realizar o aquecimento utilizando a técnica da dança clássica, na qual possui formação. Diante do grupo, ele tem total autonomia: brinca, grita e estabelece os horários, além de informar como os integrantes devem realizar os exercícios. Sobre esse contexto, Chico Cardoso enfatiza: Quando cheguei em 2001, não tinha noção de dança, era absolutamente solto. Eu via o grupo dançado arqueado, olhando para o chão, isto é, não tinha postura alguma. Então, pedi para fazer uma adaptação com intuito de assimilar de maneira culturalmente tranquila e precisa. Aí, fui inventando uma maneira de falar, utilizando a técnica da dança clássica, como segura o panieiro, solta o panieiro, me referindo à primeira posição e segunda posição.

E assim, fui criando uma linguagem, pois tudo que é base do sistema clássico vai para outro tipo de dança, esse sistema tinha que entrar aqui, para ter mais postura e espaço. O índio, por exemplo, na floresta não anda como a gente, ele tem a liberdade. Então, precisamos passar isso para dança. Minha intenção é criar corpos mesmo, trabalhar com 110 pessoas que saibam dançar. (Chico Cardoso, 17 jan. 2013). Nesse sentido, a habilidade do corpo, coordenação, acabamento de salto, abertura, são possibilitados ao dançarino na medida em que ele participa dos ensaios. A pretensão dos ensinamentos de Chico e dos coreógrafos é possibilitar aos integrantes o desenvolvimento da flexibilidade durante a execução da dança. A dança do “boi” é um processo de ensino gradual no dia por dia, entre erros, acertos e repetições com objetivo de moldar a coreografia. Não há dança sem que se ouça a toada simultaneamente, pois é através do som se que conta os passos. O ritmo musical proporciona que o dançarino mais “liberdade” na atuação.

Chico Cardoso, ainda sobre assunto, continua A França desenvolveu um sistema para trabalhar o corpo. Então, o que é a dança? É a coordenação motora, o impulso no salto, o alongamento e as várias formas de compreensão da apresentação. Chegando a qualquer sala de dança o aluno vai ter a orientação, um, no canto 2, no meio 3, no outro canto 4, no meio 5, no outro canto 6, no meio 7 e na outra ponto 8, ou seja, vai ter oito pontos de referencia para se comportar numa sala de dança, ou seja, a sala de dança é numerada para o dançarino ter a noção. (Chico Cardoso, maio 2013). Dentro desse aspecto, Monteiro (1998, p. 340), em seu estudo sobre o balé, diz que “[...] a forma de oito compassos de coreografias equivalem oito compassos de músicas; por meio desse arranjo é possível soletrar a dança [...]”. Sobre isso,

os coreógrafos mencionaram que toda toada tem seu tempo de 4 por 4, dentro da métrica musical, sendo 4 por 4 ou 4 até 8, portanto, a contagem se dá em torno dessa formulação.



O método de ensino no grupo é explicado para que o participante possa melhorar a realização do exercício e ter segurança para conduzir o próprio corpo na dança, ele precisa conhecer o mecanismo de sua própria corporeidade, tanto na ordem da estética quanto da interpretação do personagem. Dessa forma, foi recomendando fazer os exercícios sem tênis ou sandália para não correrem o risco de escorregar.

Fotografia 10 - Grupo de dançarinos/brincantes aquecendo e alongando no "Show Clube Ilha Verde"

Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal. Nos ensaios, os coreógrafos utilizavam uma comunicação muito particular, como: "Vamos fortalecer o quiabinho", referindo-se ao trabalho com os músculos das pernas e, para a primeira e segunda posição, utilizava-se a expressão "abre o braço e fecha" ou "segura o

paneiro e solta o paneiro na direção do peito”, sendo que “a primeira posição tem que estar com o pé de pato”, esclarecendo em seguida: “pé de bailarino é esticado e pé de pato é reto”. Para a quinta posição a orientação era: “é como se tivesse espreguiçando, elevando os braços para cima”. Fotografia 11 - Composição de fotografias I “Exercícios utilizando as técnicas da dança clássica”





Abraça o paneiro Solta o paneiro Espreguiçando

Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal. Essa forma de comunicação surge como um ponto necessário no processo construtivo. O exercício da dança clássica proporciona o entendimento do dançarino ao passo da técnica, treinando, sobretudo, a percepção do equilíbrio e a mobilidade de articulação. Por exemplo, o *en dehors*, posição voltada para fora, mantém as pernas esticadas e joelhos e pés voltados com propósito de condicionar a estabilidade do corpo.

O oposto dessa atividade é o *en dedans*, posição voltada para dentro. Ambos sustentam a definição de todos os giros dos pés, das pernas e do corpo. Por isso a preocupação na execução dois exercícios os quais devem garantir a estabilidade, sem auxílio de barra. Por conta disso, os coreógrafos se referem à prática do balé clássico, ou seja, à utilização de alguns exercícios como uma maneira de exercitar o corpo, isto é, incentivar para uma dança com passos de “giros”, “saltos” e “pulos”. Dessa forma, o corpo do participante pouco a pouco vai sendo moldado, servindo de suporte para que o coreógrafo pense sobre a dança que almeja realizar. No geral, alguns dançarinos usavam meia calça ou macacão e outros, bermudas de pano fino, camisetas ou roupa de ginástica. Após uma hora de aquecimento, há um pequeno intervalo de cinco a dez minutos, quando os integrantes se hidratam tomando água, descansam, deitam no chão ou conversam com o colega. Geralmente, a brincadeira de

“plantar bananeira” ocorria nesse espaço de tempo, que se remetia exatamente de uma pessoa ficar com as pernas para cima, sustentando o corpo ereto com as mãos no chão.

Os dançarinos tentavam imitar um ao outro e, quando não conseguiam, era motivo para os outros rirem. Para ter acesso à segunda etapa, o participante precisa chegar cedo e cumprir com o horário combinado, mas pode ter exceção de alguém chegar atrasado por motivo pessoal. Depois da divisão dos grupos, para treinar as coreografias novas foi possível perceber quem tinha sido escolhido para dançar determinada toada. Era visível a intensidade do trabalho para o desenvolvimento da performance corporal, principalmente em se tratando de um personagem principal. Os homens são bem requisitados para as danças que envolvem dinâmicas, pois seguem os comandos dos coreógrafos para realizarem os passos simulando muita força, gestos firmes, passos bruscos, conforme o tempo da música. Os próprios coreógrafos dizem que gostam mais de ensaiar com eles, pelo fato de não reclamarem durante a realização de qualquer movimento. As mulheres recebem as mesmas instruções que os homens, embora os movimentos e coreografias sejam diferentes, elas também giram, fazem passos cruzados, executam diversas sequências de saltos. Mas, não podem exaltar muito a graciosidade, exceto se a música pedir, sendo, portanto, necessário manter a postura.

Apesar dessas divisões, dependendo do contexto da música, as mulheres contracenam com os homens. Sá Gonçalves (2010) aponta que, no caso do item mestre sala e porta bandeira no carnaval, a mulher é o centro, a que ocupa o espaço na quadra, de modo que a característica da dança é giro, exaltada por um casal. Não afirmo isso na dança ensaiada na Companhia de Dança Garantido [Show38](#), principalmente para a coreografia da temática “Ritual Indígena” e “Lenda Amazônica” onde o homem é visto como o aspecto fundamental. Nesse sentido, para as danças apresentadas no curral, também ocorrem em grupos, mas em filas horizontais. Tendo pequenas separações em termos de posições, sendo que os dançarinos oficiais se posicionam na frente, enquanto os iniciantes ficam na parte de trás. Nesse processo, o trabalho visual tem grande serventia no que se refere à construção e adequação dos movimentos, pois através do corpo dos integrantes, os coreógrafos têm a apreciação do resultado.

De modo geral, a dança do palco é em fila, geralmente, em uma ou duas filas na horizontal, uns atrás dos outros e, na mesma direção, conforme o ritmo de

cada toada, ou de lado a lado, mas sempre compassada, e nunca com um brincante de par com outro, também de modo lateral. 38 O item Sinhazinha da Fazenda exhibe uma dança bailada e girada, com vestido rodado, mas também, balança bastante os ombros. Essa dança não pode ser comparada à coreografia elaborada para a “Companhia de Dança Garantido Show”, elaborada, sobretudo, para a temática do “Ritual Indígena” e “Lenda Amazônica”.

1.4 Dançando e incorporando o personagem

Não é apenas necessário aprender os passos, mas também incorporar e compartilhar uma percepção diferente da dança para o público e, por mais que a coreografia seja igual para todos os integrantes, o dançarino elabora uma maneira própria de dançar. É importante para a apresentação que cada pessoa encontre um modo particular de executar o movimento (SÁ GONÇALVES, 2010). Para dançar as toadas de rituais e lendas, é preciso adquirir uma expressão, principalmente, na fisionomia: acentuar o olhar, os gestos dos braços, atitudes do corpo que podem ser interpretadas quando o dançarino estiver no palco. Tal movimentação é controlada por um conjunto de regras que exprime a ordem de apresentação, marcando posições e o papel de atuação, realizando uma dança que demonstra a graciosidade e, ao mesmo tempo, rigidez na expressão. Por mais que haja um roteiro coreográfico a ser seguido, o integrante tem de, alguma forma, liberdade para atuar. Adriano Paketá, dançarino oficial do grupo Garantido Show, diz, Procuo executar a parte da coreografia, de acordo com que pede a toada, no ritual, por exemplo, não posso dançar sorrindo o que é uma coisa mais tribal e alucinante. As expressões faciais, que são fundamentais na execução das coreografias no palco.

Eu, particularmente, incorporo um personagem. Procuo mostrar o que está dizendo aquela música. Digamos que flui e é natural o que acontece! Sinto-me como se tivesse só no palco. Entendeu? Apesar de eu tá dançando com o grupo. É como qualquer tipo de atividade: quando a pessoa gosta, ela se entrega. Ensaio aqui no Garantido e encaro isso como trabalho. Acho que por isso ganhei simpatia do público. (Adriano Paketá, 21 jan. 2013). Esse depoimento demonstra como se dá o processo da incorporação da dança e a sua construção, através do processo de preparação nos ensaios, período em que ocorre maior dedicação tanto por parte dos coreógrafos quanto dos dançarinos. De acordo com a fala de Adriano Paketá, a interpretação acontece, conforme a letra da toada que, segundo ele, flui naturalmente.

Aquele integrante que se esforça e tem gingado ganha destaque e passa a ser distinguido entre seus pares. O dançarino enfatiza que para ser um bom dançarino é preciso saber sentir a emoção, ter expressão facial e estabelecer uma relação carismática com o público. Quando se movimenta, deve tentar ouvir a música para estabelecer uma sintonia com a dança, mas isso depende muito de toada para toada, por exemplo, a dança feita para a torcida organizada “tem que mostrar alegria e sorrir, ou seja, comunicar com o povão”, já a dança para o momento do ritual tem que “fazer cara de mal e mostrar que é um guerreiro”. Devido ao resultado do seu trabalho no “boi”, Paketá se tornou referência no universo da dança, principalmente, para os iniciantes.

Em certos momentos que perguntei para integrantes quem tinham como “inspiração”, grande parte ressaltou que admirava Adriano Paketá. Portanto, a pessoa que “inspira” é aquele que ensina a dançar, ou seja, o integrante aprende acompanhando e observando o dançarino. Os coreógrafos criam as danças para serem apresentadas para o público e dizem como os dançarinos devem se posicionar a partir de seus corpos por meio de gestos e expressões. Essa reprodução se constrói de forma grupal. No entanto, o dançarino só se destaca quando executa uma maneira diferente de dançar dentro dessa coreografia produzida. Em Parintins, a questão do “estilo” está baseada na interpretação individual de cada dançarino, ou seja, uma competência própria do aprendizado dos passos. Adriano Paketá enfatiza que, dependendo do contexto da música, o dançarino tem que interpretar vários personagens.

Por exemplo: na toada “O Gigante Mapinguari” [39](#) é preciso interpretar, movimentando, com suas mãos, a simulação de boca na direção da barriga. Para ele, Cada dançarino tem sua maneira de executar a coreografia, mesmo ela sendo dançada de modo igual para todos, mas mesmo assim, a gente executa com detalhe diferente, que se remete a uma diferença no olhar, uma virada de cabeça, altura de braço, intensidade do movimento. Tudo isso é mostrando quando estamos no palco! Esse é meu diferencial. Procurei criar meu estilo, ou seja, buscar uma interpretação para cada toada, mas que não fuja da realidade da coreografia do grupo. (Adriano Paketá, maio 2013). Essa ideia da interpretação para o personagem é transmitida aos poucos pelos coreógrafos aos dançarinos, por isso ocorre o processo de preparação do corpo, para construir um estilo próprio para a dança.

Dentro do contexto da toada, como ressaltou Adriano Paketá, cria-se seu modo de interpretar sem fugir da base coreográfica criada pelo coreógrafo. A particularidade, ou a maneira de dançar, é alcançada em cada momento da apresentação. Assim, Arthur Seixas⁴⁰ explica: No momento da apresentação o corpo fica em alerta, muita adrenalina. Ah, é muita emoção! A cada momento que você faz uma parte na gravação você começa incorporar. Na hora do ‘Juma’, por exemplo, ‘eu vou te buscar, rá, rá!’ Causa um sintoma de briga mesmo como tivesse preparado para se defender, esse é o mesmo sentimento da dança. [...] o dançarino usa a imaginação para interpretar e tenta imitar o que a toada pede. Na hora é emoção mesmo que você não sente dor, não sente nada! Só depois do ensaio que vai sentir os pés doloridos. [...] Incorporar é 39 CRUZ, Náfeson; HAIDOS, Demétrios. Toada de abertura do CD/DVD. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 17 (3 min 58 seg). sentir a emoção, e se esforçar o máximo e mostrar que você tá sabendo tudo da coreografia. (Arthur Seixas, 13 jun. 2013).

Essa tensão do corpo, que move uma duplicidade de sentido da transição do ensaio para apresentação no palco, gera um processo de imaginação criada pelo próprio dançarino e também a responsabilidade para saber a coreografia e evitar o maior número de erros possíveis. Nesse caso, a letra da música apresenta uma situação para o dançarino pensar na incorporação como afirma Arthur Seixas (2013), ainda em entrevista de campo, “[...] o ritmo conduz a exaltação para fazer o melhor, no ‘juma’, por exemplo, tem que ter uma postura mais forte, fazer uma cara de bravo e surpreender”.

Arthur Seixas foi um dos iniciantes que logo em seguida ao ingresso passou a compor o grupo de dançarinos principais. A escolha se deu por conta da altura, postura e do esforço para dançar as coreografias durante os ensaios, além de ter facilidade para aprender a sequência de passos. O integrante tem um “jeito” que, segundo os coreógrafos, se encaixa para dança do “boi”. 40 Arthur Seixas (21 anos), desde criança foi envolvido no universo dos bumbás. Na adolescência, gostava de ouvir as toadas de boi, mas passou a residir em Nhamundá, cidade próxima do município de Parintins e, sempre que podia, viajava para a ilha com o propósito de assistir ao festival. Depois de retornar a Parintins para fazer o curso de Zootecnia no campus da UFAM.

Em 2013 recebeu convites para dançar nos dois bois, primeiro iniciou no Boi Caprichoso, por intermédio de um amigo, mas depois ficou sabendo que

estavam selecionando dançarinos para na Companhia de Dança Garantido Show e, pelo fato de ser seu “boi” de preferência, passou a ensaiar no Boi Garantido. A primeira apresentação foi para a gravação do CD e DVD “Boi do Centenário”, uma experiência bem diferente dos ensaios de treinamento no “Ilha Verde”. Sentiu-se exposto pelo fato de incorporar a toada e de ter um contato maior com o público. Para Arthur, o dançar é ter orgulho da cultura local, é sentir a emoção e o prazer de representar e competir com o outro grupo, se referindo ao Boi Contrário. Como vimos, o dançarino precisa ter inspiração para mostrar para que está fazendo o melhor. Kellyson e Tássio⁴¹, dançarinos também integrantes do grupo, enfatizam que gostam mais de dançar coreografias para a “torcida organizada” e para outros itens de ‘Celebração Folclórica’, porque gostam de acrescentar alguns movimentos que chamam de “firula”, que não fazem parte da coreografia, “é um balanço no ombro diferente ou requebrado no corpo”, mas tudo de acordo com o momento da coreografia.

Tássio (2013) diz que, devido ao seu treinamento, quando adentra no palco não sente timidez como no dia a dia, ocorre uma doação muito particular: “Sinto muita emoção, danço para ganhar a vitória do meu boi”. Segundo ele, para ser dançarino, “[...] é preciso interpretar, tipo assim, um ‘bicho’. Cada música pede para saber a contagem, atentando que a mesma coisa que faz para o lado direito acontece para o esquerdo”. Como eles mesmos dizem, seria um “estilo de incorporar um personagem”, uma forma diferente diante do grupo, isto é, um detalhe na atuação do papel de modo que aquele brincante iniciante se torne um dançarino mais experiente do grupo Garantido Show, que fará uso de um “potencial individual” e assim terá destaque para receber a responsabilidade de representar. Essa situação aconteceu com o Davi Assayag, interpretando o personagem “Juma”; com Adriano Paketá, dando vida ao “Guerreiro Marupiara” e Kellyson, com ao “Sol” na gravação do CD e DVD. É para ter esse destaque perante o público que o integrante inscreve-se para participar do grupo de dança. Nos ensaios, aprende-se a configurar o desenvolvimento de um papel. Os iniciantes, contudo, são moldados para interpretar várias situações descritas nas letras das toadas e demonstradas através das danças, ou seja, pelo corpo do dançarino.

Os novatos, respectivamente, o grupo C, ficaram encarregados de dançar as toadas com um ritmo mais acelerado, como por exemplo, para a “torcida organizada”, “batucada”, “auto do boi” e outros pois, pelo fato de estarem ingressando, considera-se que ainda não possuem responsabilidade suficiente

para atuar em um papel que, segundo os coreógrafos, as danças do “ritual e lenda amazônica” exigem mais. 41 Tassio Rodrigues (23 anos), sempre foi torcedor do Garantido. Em 2005 foi convidado por Élio Siqueira para fazer parte de um ritual na arena do Bumbódromo e a partir daí ingressou no grupo. O dançar, para ele, é esporte e lazer. Assim como os outros dançarinos, também já viajou bastante. No “boi” considera que faz uma espécie de trabalho voluntário e por isso afirma que dançar é algo prazeroso e se sente feliz dançando. Segundo ele, um dançarino para adentrar no grupo precisa saber dançar pelo menos o “dois pra lá e dois pra cá” e ter postura de palco, porque a dança do boi é uma espécie de bailado. Tassio, quando dança, se entrega, ou seja, sua timidez acaba dentro do ambiente do palco.

Durante os ensaios, uma turma de iniciantes de uma faixa etária entre 14 e 17 anos se aproximou de mim, alguns eram parentes da família do fundador do Boi Garantido, Lindolfo Monteverde e, mesmo tendo o grau de parentesco com a família do fundador, eles não foram favorecidos para assumir algum papel principal. Entre eles encontravam-se Alexandre Lopes (16 anos)[42](#), Regiane Monteverde Melo (14 anos)[43](#), Samanta Silva (12 anos)[44](#) e Raquel Farias (13 anos)[45](#), eram bem curiosos em relação ao meu trabalho, pois, sempre nos intervalos, sentavam-se ao meu redor para perguntar a respeito do mesmo. Muitos queriam saber informações sobre os dançarinos veteranos, pois frequentavam minha residência por conta das 42 Alexandre Lopes sempre foi envolvido com o Boi Garantido por conta de seus familiares “serem” Garantido e participarem da torcida organizada (item “galera”). Como seu avô exercia a função de ritmista da batuca, tinha a possibilidade de ir para os ensaios e aprender as coreografias. Sua primeira participação ocorreu no item “momento tribal” apresentado na arena do Bumbódromo.

Em 2012, começou a ensaiar no grupo no mês de agosto. Tem como inspiração o dançarino Kelyson Santos, pelo fato de ser um bom dançarino e, por esse motivo continua estudando e ensaiando. 43 Regiane Monteverde Melo, bisneta do fundador, sempre gostou de dançar “boi” pelo fato da participação assídua de sua família. Em 2012, teve sua primeira participação no item “momento tribal” na arena do Bumbódromo.

No ano seguinte, quando adentrou o palco na gravação do CD e DVD, sentiu muita emoção, pois foi a primeira vez que teve contato direto com o público. Segundo ela, dançando a pessoa sente mais a emoção, diferentemente de quem assiste. Enfatiza que gosta mais das toadas do ritual, mas ainda não dançou esse

tipo de toada no palco. Também se encontra na fase de teste para ser dançarina do Grupo Garantido show. 44 Samanta Silva (12 anos), nascida em Parintins. Participa do centro educacional do Boi Garantido “Paulinho Faria”, no qual exerce algumas atividades, por esse motivo passou ensaiar junto ao grupo de dança.

É apaixonada pelo “boi” e por isso ensaia todos os dias. Tem como referência nos dançarinos Kelyson e Paketá por serem bons dançarinos e terem responsabilidade no papel que realizam. Dentro desse contexto, para ela o brincante precisa ter noção do espaço no ato da dança, aprender e executar as coreografias no tempo certo. Em 2013, foi sua primeira participação na arena do Bumbódromo e sua primeira atuação no CD e DVD “Boi do Centenário”. 45 Raquel Farias (13 anos), sempre gostou de dançar e por isso passou a participar dos ensaios por influência de sua amiga Márcia. Nesse aspecto, um brincante precisa ter paciência para aprender as coreografias e coordenação motora para executar a dança.

Em 2013, foi sua primeira participação na gravação do CD e DVD, para ela foi um momento único. Na sua visão, o “boi” oferece uma oportunidade para ter postura e coragem de adentrar ao palco e sempre buscar o melhor. entrevistas ou para me ensinar a dançar. No processo de estabelecimento de relações, acabei treinando e aprendendo algumas coreografias para entender melhor o processo de aprendizagem dos ensaios. Através deles, tive acesso a outro tipo de informação, isto é, outra visão sobre o universo da dança. Fui acompanhando suas angústias, descontentamentos e interações diante do grupo, uma sociabilidade construída e moldada durante os meses de ensaios. Muitos foram formando casais, entre os mais novos e os mais experientes. Os outros queriam contatos para uma possível paquera e assim por diante. De maneira descontraída, Reginara (2013) comenta Ensaiai aqui me traz mais sabedoria, coisas que aprendi aqui que nunca pensei que ia aprender.

Então, para dançar é preciso ter postura, tentar aprender e procurar entender o que estão passando, como por exemplo, o Paketá, ele é um ótimo dançarino, eu adoro ele! Por isso que ele arrasa no palco. Ele é meu ponto de referência. Ser Garantido é tudo, às vezes é tão engraçado que você é apaixonado por um ‘boi’ que é de pano, né? A gente se apaixona pela arte, pela cultura e cada vez ele evolui mais. (Reginara, maio 2013). Cada indivíduo possui um modo de aprendizado. No caso de Reginara, ela tem como referência Adriano Paketá pelo fato da atuação e postura no palco. O que também leva a integrante a

treinar é o envolvimento com “boi” e o interesse pela arte e pela cultura. A respeito do processo do *status* de aprendiz para o de dançarino atuante, Sá Gonçalves (2010, p. 111) comenta, no universo do samba: Essa passagem é muito sutil e não há uma separação nítida entre uma condição e outra, pois é possível que pessoas comecem a desfilar sem terem tido previamente um preparo específico para aquela função. Há aqueles que começam a atuar porque gostam da dança, sabem fazê-la com facilidade, bastando para isso apenas olhar.

A partir da perspectiva da autora, pode ser percebido na dança de Parintins que o dançarino precisa ter ritmo, pois essa aptidão ajuda bastante na realização do desenvolvimento da criação. Importante destacar que boa parte da entrevista, principalmente com os iniciantes, aconteceu de forma grupal, isso porque se sentiram mais à vontade em falar na companhia de outros colegas. Ao contrário de Reginara, que optou por falar sozinha. Alexandre: O brincante precisa ser esforçado e ser bastante atento para aprender dançar. Gosto mais de dançar toada tribal pelo fato de ter mais movimento. Este ano, por exemplo, gosto mais de ‘Mapinguari’ e ‘Ritual Parintintin’. Ah, pra dançar boi uma pessoa tem que ter gingado e força de vontade. Tenho como referência o dançarino Kelyson, gosto da maneira como ele dança! Regiane: Minha primeira participação foi na tribo. Desde lá venho ensaiando. Pra dançar tem que ter coordenação motora e sentir emoção. Quando adentrei o palco senti um arrepio, como era a primeira vez, né? Foi extremamente emocionante. Samanta: Gosto muito de dançar! Já nasci Garantido. Não lembro como me tornei.

Acho que por isso que estou aqui! Pra aprender a coreografia é preciso ter muita coordenação para desenvolver os passos. Ah, consigo aprender várias sequências num mesmo dia. (Entrevista de campo, maio 2013). Esses relatos mostram o porquê da participação deles nos ensaios, seus interesses e, sobretudo, preferência pela toada e referência ao dançarino mais experiente. E mais, com este depoimento em grupo, tal como ressaltai, comecei a ter acesso aos processos de escolhas ou preferências e das relações estabelecidas dentro dos ensaios, que não estavam sendo abertas a mim. Pimentel (maio 2013), também iniciante no grupo, diz que dançar é uma responsabilidade e não temos que errar. Quando eu danço é como se fosse outra pessoa, nem parece que sou eu, é tanta emoção que não sei explicar. Quando ensaio, olho primeiro os outros e depois vou acertando os passos, mas tenho facilidade de aprender. Para dançar ‘boi’ é preciso ter gingado no corpo, tem que ter o corpo ‘mole’,

ter molejo e tal.

No entanto, a dança do “boi”, para a sua exibição, requer uma interpretação baseada na “cara de mal” ou no “sorriso” que o integrante adquire contornos durante os ensaios, criando uma forma de apresentação a partir de vários contextos variados, almejando um personagem, tal como Pimentel disse, “como se fosse outra pessoa”, para assim, cumprir com uma resposta para a toada. Não há uma explicação sistemática sobre cada movimento ou como terminar. O corpo, nesse momento, serve de instrumento para o acabamento da coreografia. Por causa dessa prática que o dançarino é estimulado a criar sua própria característica de dançar e interpretar, aprender os passos e apresentar ao público, posicionando-se para além da coreografia, criando um “estilo”, algo diferente ao atuar.

1.5 Pensando o corpo e construindo a dança

O verbo “dançar”, no contexto dos eventos em Parintins, significa, também, “brincar de boi”. Nasce do passo tradicional chamado “dois pra lá e dois pra cá”. Para acompanhar os passos é preciso ter dedicação, ou seja, ensaiar, almejando ganhar postura e flexibilidade no corpo para interpretar o que pede a toada. Além disso, o aprendizado pode ocorrer a partir da observação durante o ensaio no curral aberto ao público, mas depende muito da facilidade de cada pessoa. Com o processo de preparação, cria-se uma particularidade construída por meio de uma ação do dançarino, que move uma maneira de expressar a corporalidade e adquirir, sobretudo, um modo próprio de dançar, como, por exemplo, mexer os pés, braços e o resto do corpo, e mostrando sorriso no rosto e olhares expressivos (SÁ GONÇALVES, 2010, p. 47).

Diante dessa perspectiva da dança, Mauss (2003), sobre “As técnicas do corpo”, pontua que como os homens de maneira tradicional e de sociedades diferentes, sabem servir-se de seus corpos, evidenciando que a transmissão oral do ato comum do pensamento é um mecanismo importante para mostrar distintas formas de como o homem utiliza o corpo, conforme sua maneira de andar, falar, dormir, comportar, dentre outros. Dito, simplesmente que o homem precisa lidar com essas técnicas, pois “[...] o corpo é o primeiro e o mais tradicional instrumento do homem.” (MAUSS, 2003, p. 407), ou seja, pode ser percebido como um *locus* privilegiado quanto ao objeto técnico de conhecimento obtido. Toji (2006) enfatiza a corporalidade dos passistas como um elo de comunicação entre eles e o público. Segundo a autora, “[...] o corpo

do passista não pode ser indiferente ao ritmo do samba, antes, deve retê-lo em si e transformar as batidas em movimento corporal.” (TOJI, 2006, p. 81).

Para a pesquisadora, o corpo samba-se em relação a um outro, um público ou um componente. Por isso que quem samba está imerso em um reservatório de emoção.

No caso da dança do “boi”, o corpo aparece como um elemento central em termo de preparação da dança e, assim como no carnaval, é apresentado para uma audiência, onde o dançarino encena acompanhado do conteúdo musical. Para chegar a esse resultado final, é preciso manter um nível de preparação do corpo com os exercícios que envolvem as técnicas da dança clássica, mediados pelos próprios coreógrafos. Não obstante, a prática de modelamento do corpo não se vincula somente aos exercícios ensinados na Companhia de Dança Garantido Show, mas também às movimentações feitas com o corpo que os integrantes fazem antes do começar o ensaio ou no intervalo. Além disso, refiro-me à noção da corporalidade, aos cuidados com o corpo ou para o corpo no cotidiano e, ainda, à linguagem criada por eles para o ato de ensino, utilizando um vocabulário local e a interpretação do personagem durante a apresentação.

Percebo que o corpo na dança do boi bumbá torna-se visível por meio da expressividade gestual, facial e estética. São pontos que considero importantes para ajudar a construir a “fabricação de pessoa” enquanto ser dançarino/brincante, tal como a maneira de dançar e atuar no palco. Portanto, a dança é um elemento capaz de moldar o corpo, ou seja, formular o corpo para a exibição. Essa noção de corporalidade se dá no intuito do desenvolvimento da condição do espaço e posição da dança.

Nesta mesma direção, os dançarinos também consideram a preparação corporal como uma prática entrelaçada à emoção do sentir. A dança do “boi” ativa as relações com as pessoas e, ao mesmo tempo, atinge um destaque pessoal por meio de um “estilo”. Montardo (2009) aponta que entre os Guarani, a caminhada acompanhada do canto e da dança propicia a construção dos corpos, ajudando-os combater a tristeza e tornando-os mais alegres. Nesse contexto, os corpos são transformados por uma técnica de aquisição, em que “[...] o corpo que escuta, dança; o corpo que dança se torna leve; o leve é alegre e o alegre é saudável [...]” (MONTARDO, 2009, p. 256).

Em Parintins, nas danças que acompanhei observei que os coreógrafos moldam os corpos dos dançarinos/brincantes através de técnicas para torná-los mais leves, flexíveis e fortes. Para representar o indígena na festa do “boi” bumbá, geralmente se dança com o corpo erguido ou reto, marcando passo ao pisar forte no chão, movimentando-se agilmente para todos os lados. Lourenço (2010), ao analisar a dança Javaé (TO), percebe como o corpo está relacionado à questão da cosmologia, designando uma relação de plano imanente para a elaboração de um mundo social. A noção de corpo é assinalada diante da relação entre seres humanos com os corpos dos Aruanas (seres mágicos que habitam o mundo subaquático) e essa transformação ocorre para reocupar outro ponto de vista não humano. No ritual, os Aruanas ocupam os corpos dos dançarinos estabelecendo uma posição do sujeito, pré configurando um plano de ordem lógica de abertura para afinidade. Fazendo um paralelo com o argumento de Lourenço (2010), pode-se observar que na dança do “boi”, no momento da apresentação, ocorre uma relação entre o personagem e o dançarino/brincante, uma transformação momentânea de troca de corpo no sentido da performance.

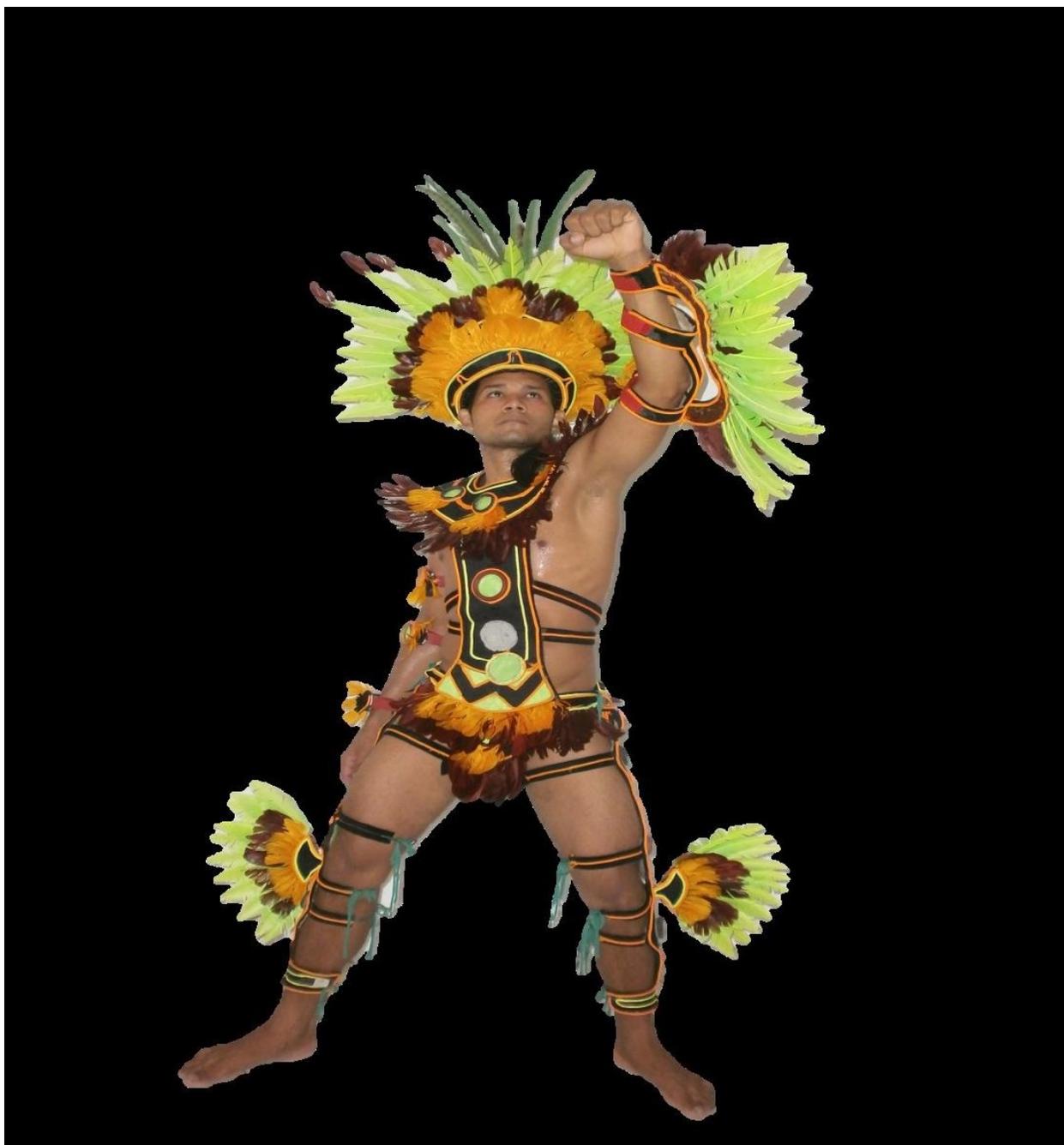
Alguns dançarinos relataram a mim que quando adentram no palco, “o corpo fica em alerta”, pelo fato da incorporação, e não conseguem enxergar ninguém na plateia e nem ficar direito em si (isso para as danças de rituais e lendas amazônicas). Nesse caso, em decorrência da atuação da dança, o corpo do dançarino seria, por exemplo, um “índio” e não apenas um participante ou figurante do boi, mas um personagem que representa um papel no evento. O corpo é “emprestado” para o personagem. Por exemplo: faz-se dele uma “onça com ferrão de escorpião ou pássaros híbridos do além”.

Para tanto, essa transformação observada na apresentação da dança, possibilita ao dançarino/brincante uma permuta para outro mundo durante a encenação. O corpo é a possibilidade de “perspectiva”, mantém e transforma, ou seja, move uma relação com o outro. Dentro dessa concepção, o cuidado com o corpo está para além da interpretação, como a preparação do fortalecimento para ganhar massa muscular, aquecimento, alongamento, sequência de exercícios da dança e movimentos improvisados realizados pelos próprios dançarinos. Esse universo de trabalho de preparação acontece devido à modelagem do corpo do dançarino/brincante, isto é, na passagem do brincante para dançarino oficial ou no próprio trabalho do integrante que já é dançarino da Companhia de Dança Garantido Show. Na dança do “boi”, o movimento move uma relação entre a pessoa e o mundo de interpretação, nesse jogo de interação, o corpo

aparece como elemento principal para execução do papel.

A percepção tanto do coreógrafo quanto do dançarino/brincante está em constante renovação, sempre buscando fazer algo diferente para agradar ao público e ao torcedor. Objetivando essa busca, o movimento é inovado e interpretado de maneira diferente, ou seja, o corpo dele está em constante construção.

**CAPÍTULO II “SORRINDO,
CANTANDO E BAILANDO”:
CRIAÇÃO COREOGRÁFICA NO
BOI GARANTIDO**



*No gingado de um corpo Retorce do seu pescoço E faz o povo arrepiar Vamos
brincar o dois e dois Com o brilho desse boi Alegria dessa gente é balançar.
Tadeu Garcia*

Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal. Neste capítulo descrevo e discuto o trabalho criativo, tendo como base a escolha das toadas e o processo de criação dos

coreógrafos, bem como, os ensaios de aprendizado dos dançarinos no “Ilha Verde” e no curral da “Cidade Garantido”. Por fim, analiso a relação da dança com a música, através da letra e do ritmo da toada.

2.1 Da toada para a dança

Para iniciar o processo de criação, o coreógrafo precisa conhecer o tema explorado pela letra e os arranjos da melodia para dar início às primeiras pesquisas. O resultado desse processo são as danças que depois de coreografadas e ensaiadas são exibidos aos espectadores. Seeger (2008, p. 239) define a música como “[...] um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros [...]”. Para ele, essa abordagem vai além da simples descrição do som. Ela aponta para uma nomenclatura criativa, apreciada dentro e fora do universo eventual. De acordo com autor, a “[...] música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios [...]” (SEEGER, 2008, p. 239). Ela não pode operar da mesma maneira em cada comunidade, pois “a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra”.

Da mesma forma, Blacking (2007) diz que a tarefa da etnografia é descobrir como as pessoas produzem sentido a partir da música, em um sistema variado de situação social e distintos contextos. “Toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo o significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema.” (BLACKING, 2007, p. 204). Nesse viés, considerando as concepções desses autores, pode-se afirmar que o processo de composição do boi-bumbá de Parintins carrega em seu arranjo a impressão, o estilo e o conhecimento particular de cada compositor.

Dentro do fazer musical, o sistema relacional é conduzido por meio da troca de experiências, em que a percepção e inovação se manifestam durante a performance. Seeger (2008) postula que o músico passa por um longo período de treinamento, repleto de expectativa a respeito do significado do evento. No momento da performance, ocorre uma sintonia entre os *performers* e, ao iniciarem as cenas, seus corpos acionam impressões e produzem certos sons, pois os corpos se comunicam com a gestualidade. Por outro lado, a audiência participa, surge uma comunicação que geralmente é acentuada em “[...] diversos níveis de satisfação, emoção, aprovação, prazer e até êxtase.” (SEEGER, 2008, p. 238). Nesse ponto, Cavalcanti (2002, 2010) se aproxima da análise de Seeger (2008), quando utiliza o termo “clímax” em seu trabalho sobre o boi-bumbá para designar o desenvolvimento de uma cena que provoca acúmulo de sentido, pois sempre a tensão tende a ser liberada por um “acontecimento” provisório e sequencial da ação.

Tudo que é apresentado leva a um “clímax” final que corresponde ao preenchimento apoteótico e um esvaziamento subsequente. Dessa forma, as toadas são criadas e apresentadas de acordo com os módulos cênicos, chamados pela autora de “núcleo semântico”, que seria a ampliação ou adequação da narrativa da “morte e ressurreição” do boi a temas do ambiente amazônico, como lendas, rituais e outros. O resultado disso deu ao Bumbá de Parintins um “[...] caráter fragmentário e flexível que caracteriza todas as demais formas da brincadeira [...]” (CAVALCANTI, 2002, p. 115). Quanto à participação da audiência no espetáculo, a autora afirma, [...] há duas formas alternadas de participação, ou você canta, dança e produz efeitos visuais, ou você escuta e aprecia quieta, cuidadosa e muito criticamente enquanto o oponente preenche, de modo gradual, a totalidade da arena. Por isso, na formulação benévola de um compositor de toadas, em Parintins, ‘ama-se um boi e admira-se o outro’. (CALVALCANTI, 2002, p. 5).

Essa alternância no feitio de inserção do público é significativa. Trata-se da complexidade de uma performance musical nos moldes de Seeger (2008), quando este ilustra que a música causa vários e possíveis efeitos de experiências. Essa conexão, por si só, é engendradora de “significado musical”, que repercute no tramite da “expectativa do músico e audiência”, e da “relação da música com a vida social”. Blacking (2013), em seu texto “Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social”, lança um olhar especial sobre a dança ao enfatizar que a abordagem antropológica permite compreender a dança em relação aos seus significados em diferentes contextos culturais e sociais. Os diversos propósitos e as múltiplas concepções em que as performances são realizadas devem ser analisados em seu modo particular, aliados às noções dos dançarinos e expectadores a respeito do que eles estão fazendo.

É interessante pensar aqui a invenção criativa do boi-bumbá de Parintins pelo intercruzamento da toada com a dança, sabendo que, em alguns momentos elas, se encontram paralelas diante da percepção do artista. Dentro dessa perspectiva, é possível observar a batida do tambor através do corpo do dançarino, por uma movimentação associada ao som. Essa fixação do movimento relacionado à letra e ao ritmo da toada provoca a incorporação do personagem. Zemp (2013 [1998]), em seu texto “Para entrar na dança”, convida o leitor a deter-se, por uns instantes, num certo ponto de encontro entre a música e a dança, evidenciando que na maior parte dos casos não se

dança sem música. Dessa maneira, tanto a dança quanto a música possuem elementos em comum.

A música e a dança têm muitos elementos em comum. Em primeiro lugar, o seu desenvolvimento no tempo, a regularidade da pulsação, a periodicidade das formas rítmicas e das dinâmicas (diferenciação na força e na intensidade), o espaço (a configuração espacial dos executantes) e o corpo humano (a voz e o gestual do cantor ou do instrumentista, os movimentos do dançarino). Os conceitos relativos à música e à dança variam consideravelmente segundo as culturais e as línguas do mundo. Algumas línguas não possuem termo genérico para essas atividades que chamamos de dança e música, mas denominações específicas para cada tipo de dança e/ ou cada tipo de música. (ZEMP, 2013 [1998], p. 34).

Segundo o autor, o conceito de música e dança varia consideravelmente segundo a cultura e a língua de qualquer região. Em se tratando particularmente de Parintins, a dança está muito associada à toada, não apenas à questão do ritmo, mas, sobretudo, ao processo de criação do coreógrafo e à forma de aprendizado do dançarino. Geralmente o movimento segue o tempo regular da cada conteúdo musical, ou seja, o balanço corporal pode se tornar mais frenético conforme o ritmo de cada toada. Zemp (2013 [1998], p. 42) menciona outra distinção que deve ser observada na dança, que diz respeito “[...] aos dançarinos que fazem a própria música e aos dançarinos para os quais os instrumentistas tocam e/ ou os cantores cantam [...]”. O autor caracteriza essa diferença entre os dançarinos que tocam e dançam e os que são selecionados especialmente para demonstrar a dança, chamando-os de “musicante e musicado”. Considerando a categoria elaborada por Zemp (2013), os integrantes do grupo ou companhia de dança Garantido Show são “musicados” pelo fato de a toada não ser produzida por eles.

A dança é executada em grandes blocos de participantes com pequenas divisórias sendo acompanhada de intérpretes e ritmistas do boi-bumbá. Nesse sentido, a dança é empregada para um determinado momento da apresentação em particular, sendo que os coreógrafos pautam um leque de possibilidades, desde uma simples imitação do comportamento humano, passando por um processo de ‘estilização’ elaborada pelo coreógrafo. Dessa forma, a linguagem gestual exprime significados e emoções de frases inteiras, ou seja, cada movimento das mãos e dos pés possui interpretações mediante o contexto cantado. A dança é carregada de dramaticidade incorporada a partir da na letra

da toada. Ela representa, sem voz, o que a letra da toada diz ao público.

Outra questão que Zemp (2013) examina é a notação musical da dança, ao ponto de evidenciar como ela é descrita através de seus movimentos corporais. Utilizando o conceito trabalhado por Beudet (2013), especifica a preocupação, tanto do profissional quanto do amador, pela necessidade de escrever a dança tendo em vista que os códigos de transcrição do movimento têm um aspecto místico. Desse modo, os coreógrafos contemporâneos utilizam essas notações como partituras prescritivas para pensar e criar movimentos. Monteiro (1998), em seu estudo “Naverre: cartas sobre a dança”, enfatiza que o significado emocional articula uma ordem no desenvolvimento do trabalho coreográfico. A autora destaca que a “[...] dança faz da música suas palavras; o que é possível porque a poesia, a música, a dança e a pantomima são, de algumas forma, redutíveis umas às outras, a partir de uma única língua universal – à língua no sentimento.” (MONTEIRO, 1998, p. 98).

Com isso, a dança condiz um momento expressivo de atuação, em que a pantomima, conceito trabalhado pela autora, tem a finalidade de exibir sentimento por meio do canal de comunicação. Enfatiza, também, que a “simbiose” vinculada no interior do espetáculo descreve a arte de representar exclusivamente através dos movimentos corporais. Afirma ela que É preciso que a dança se submeta à música para que expresse sentimentos e se torne falante. Toda vez que a dança é considerada fala, na verdade, ela o faz valorizando o sentimento mediante a aproximação com o padrão musical. Os três elementos – sentir, falar e cantar – não se dissociam. (MONTEIRO, 1998, p. 98). Nesse aspecto, é possível perceber a função do sentido entre a música e a dança.

É como se o movimento exaltado pela corporeidade fosse a interpretação da música. Em sua pesquisa sobre dança, sexo e gênero, Hanna (1999) argumenta que a dança tem a capacidade de intencionar uma mensagem a alguém que compartilha do mesmo significado. Para Hanna (1999), assim como para Monteiro (1998), o bailarino leva ideias e sentimentos ao conhecimento de outro por meio de um código mantido em comum. Isso se aproxima da dança do “boi” por congrega um fluxo de envolvimento emotivo, no que se refere ao aprendizado e ao ato de ensaiar. A percepção do dançarino pelo público se configura através de uma troca, isto é, de um diálogo momentâneo. Hanna (1999, p. 42) diz que “[...] a dança é uma linguagem não verbal – uma forma de comunicação que requer a mesma e subjacente faculdade cortical para a

conceituação, a criatividade e a memória que a linguagem verbal”. A sucessão da dança também possui o seu vocabulário de canal de comunicação, vigorado por meio da codificação da multiplicidade de significado. A autora trabalha com seis mecanismos simbólicos utilizados para transmitir o significado da dança, ao qual é necessário especificar aqui para fazer uso de tal compreensão.

A maneira de formar a mensagem parece ser parte do legado da percepção do coreógrafo sobre determinado ambiente. Hanna (1999) aponta os seguintes mecanismos: (1) concretização – produção de movimento no viés do aspecto exterior; (2) ícone – ápice maior do personagem; (3) estilização – movimentos que são resultados da convenção; (4) metonímia – conceituação do movimento de uma coisa que representa a outra; (5) metáfora – expressa um pensamento; (6) realização – incorporação realizada pelo dançarino. Dessa forma, alguns desses mecanismos sinalizam que determinados acontecimentos da dança são percebidos pela fundamentação, consolidação do trabalho coreográfico e a execução por meio do movimento do dançarino no palco. Nesse caso, a apresentação da dança do “boi” oferece dois modos de percepção: a visão do executante, neste caso do dançarino, e a do público, movendo-se no mesmo espaço e no mesmo caminho de interação.

2.2 Os coreógrafos Boi Garantido

A sistematização da coreografia no Boi Garantido se intensificou na década de 1990, por ser um momento de grande mudança no que refere à expansão e reconhecimento do festival. Segundo os membros do “boi”, a dança precisava seguir o mesmo caminho. Foi nesse período que houve a mudança na maneira de dançar no boi: o dito “simples” “dois pra lá e dois pra cá” se tornou mais “complexo”. Hoje, os passos são organizados conforme o ritmo e a letra da toada e há uma grande variedade de combinações ligando os movimentos do corpo inteiro, há a dança coreográfica. Monteiro (1998, p. 339), afirma que a coreografia, “[...] é a arte de escrever a dança com a ajuda de diferentes signos”. Os compassos são formas de dividir os sons de um conteúdo musical, com base em pulsos e repouso. Em Parintins, várias vezes os coreógrafos me explicaram a respeito dessa contagem, a qual, segundo eles, só equivale ao número par. Nota-se, contudo, que foi com essa mudança na maneira de criar que o dito “simples” baseado no “dois pra lá e dois pra cá” se tornou mais “complexo”. Hoje, os passos são organizados conforme o ritmo e a letra da toada e há uma grande variedade de combinações ligando os movimentos do

corpo inteiro.

Com a criação da Companhia Dança Garantido Show em [1996](#)⁴⁶, aliada a transformação da disputa, a agremiação sentiu necessidade de contratar um grupo de coreógrafos que pudessem criar algo que chamasse atenção do público. Esse espaço, em Parintins, foi conquistado por pessoas que desenvolveram um trabalho “intuitivo” e que, hoje ⁴⁶ Por meio da dinâmica de criação do boi-bumbá de Parintins, em 1996 foram contratados, no Boi Garantido, Ricardo Peguete e Francinei Aleixo. No fim da década de 1990 ingressaram Marcos Boi, Pedro Evangelista, Élio Siqueira, Marcos Silva e Thiago Andrade. Por outro lado, a Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, Valdir Santana e depois Jair Almeida, Neto Beltrão, Erik Beltrão, Marcos Falcão, Marcos e Rilker. Esses profissionais estiveram focados na realização de um trabalho de criação cênica que pudesse chamar a atenção do público nacional e internacional por intermédio das coreografias. em dia, são considerados coreógrafos. Para evidenciar este trabalho, opto por descrever primeiramente a trajetória desses artistas. Pedro Evangelista⁴⁷, filho de parintinenses, desde os 14 anos de idade foi envolvido com o Boi Garantido. Importante evidenciar que pai dele, José Evangelista de Souza, mas conhecido como Zé Foguete, um dos criadores do “bailado corrido” ⁴⁸, ainda presente na apresentação até os dias de hoje. Devido ao seu acesso ao curral, conheceu Élio Siqueira e outros amigos, com os quais formaram um grupo para a brincadeira do “boi”. No início, dançavam ao lado do “bailado corrido”, coordenado na época por Codó. O grupo começou a se destacar por adequar passos de outras danças ao boi-bumbá, ou seja, mostrar algo diferente como, por exemplo, o “dois pra lá e dois pra cá” e mais giros, “dois pra lá e dois pra cá” mais pulo e assim por diante.

Na década de 1990, devido ao reconhecimento do Festival Folclórico de Parintins, tanto em escala nacional quanto internacional, houve a necessidade de formar um grupo de pessoas que pudessem dançar as toadas do boi “vermelho e branco” pelas demais regiões do Brasil. Em 1996, foram contratados os primeiros coreógrafos oficiais do Boi Garantido: Ricardo Peguete e Aleixo e, pelo destaque, Pedro Evangelista passou a auxiliar esses profissionais. Em função da relevância de seu trabalho, em 1998, assumiu a responsabilidade de criar as coreografias para a arena do Bumbódromo.

Além de seu trabalho de formulação da dança, Pedro Evangelista foi o primeiro dançarino do grupo Garantido Show, no ano de 1996. A primeira

apresentação ocorreu dia 20 de dezembro, no show clube “Ilha Verde”, onde acontece o ensaio atual. Um ano depois de sua entrada, um momento que marcou sua carreira foi à apresentação no programa “Criança Esperança” da Rede Globo de Produção, dançando “Vermelho”, toada composta na década de 1990 por Chico da Silva. Para Pedro Evangelista, assim como para algumas pessoas que conversei, qualquer participante que queira aprender a dançar, pode fazê-lo. Primeiro, é preciso saber cantar e 47 Informação concedida pelo próprio coreógrafo no Show Clube Ilha Verde, junho de 2012. 48 O bailado corrido é considerado uma variação do “dois pra lá e dois pra cá”, passo tradicional do boi-bumbá. No bailado, os movimentos são realizados através de uma meia volta do corpo, com dois passos para o lado direito e mais dois para o esquerdo. Foi inventado em 1962 por Zé Foguete, Lili Juruti e Raimundo Barbosa.

Nesse período, a brincadeira do boi-bumbá acontecia nas ruas da cidade, geralmente, encenada por meio de três tipos de danças: do cordão do ritmo, do cordão da vaqueirada e do cordão dos índios guerreiros. A dança do cordão do ritmo era baseada pelo “dois pra lá e dois pra cá”, por conta disso, o bailado corrido se tornou uma modificação desse momento de encenação. depois ensaiar as coreografias. Contudo, não estou afirmando que aconteça sempre nessa mesma ordem. Sobre isto Braga (2002, p. 86) argumenta que [...] nos ensaios são aprendidas as letras das novas toadas e ensaiados os passos ‘dois pra lá e dois pra cá’, além de serem criadas coreografias com grupos de brincantes, que associam à dança do boi outros movimentos complementares a movimentação de braços, pernas e quadril. Os ensaios, desse modo, constituem-se em espaços de ordem musical e coreográfica vinculada por uma sociabilidade criada entre os grupos (CAVALCANTI, 2007, p. 2), visível nas trocas de experiências e nas funções exercidas pelas pessoas que trabalham no universo do boi bumbá. Nesses locais, que os coreógrafos podem mostrar e avaliar os desempenhos dos dançarinos.

A história de Élio Siqueira é um pouco parecida com a de Pedro Evangelista. Élio sempre residiu próximo ao curral do Boi Garantido, conhecido hoje em dia como “curralzinho”. É filho de torcedores do Boi Garantido, nunca teve problema para participar dos ensaios. Assim como Pedro Evangelista, também atuou como brincante de arena do Bumbódromo. Em 1996, ingressou no grupo e, a partir desse período, começou a trabalhar em parceria com Pedro Evangelista. Considera que a ideia de “inovação” foi ponto forte para ganhar credibilidade do público e confiança dos membros da diretoria do “boi”.

De acordo com o coreógrafo, a dança é um item importante para a conquista de um título, por isso é preciso estabelecer uma rede de relação com o setor responsável por cada módulo de apresentação, dentre estes os desenhistas e os artistas das alegorias e fantasias. Élio enfatiza que se sente feliz em ter visto o nascimento da Companhia de Dança Garantido Show e permanecer nela até nos dias atuais, com outros parceiros de trabalho. Através disso, pode repassar para as pessoas o que aprendeu. Seus trabalhos mais reconhecidos e que particularmente gosta mais são “Zuruahá”, ritual de 2007, ritual “Deni” de 2009 e “Evolução Garantido”, de 2000. Em 2013, teve oportunidade de aprofundar mais esse procedimento usado nessas criações. Nesse sentido, Pedro Evangelista e Élio Siqueira gostam mais de trabalhar com danças tribais, mas também são chamados para criar danças para qualquer contexto artístico que envolva a toada. Dizem o tempo todo, que buscam superação, ou seja, fazer “melhor” do que o Boi Caprichoso. Para eles, a palavra “superação” tem um sentido muito intenso, vi várias vezes ela sendo pronunciada, principalmente, nos momentos de dificuldades dos ensaios. Em 1998, Thiago Andrade iniciou a carreira como brincante, aos 13 anos de idade.

A primeira participação ocorreu no módulo da Figura Típica Regional⁴⁹. Em 2002, trabalhou confeccionando fantasias para o Boi Caprichoso, mas nesse mesmo ano deixou de trabalhar para se dedicar à dança. No ano de 2003, foi convidado para fazer o teste no Grupo Garantido Show e até hoje faz parte da Companhia, pois ainda atua como dançarino em alguns eventos, em Parintins e em outros locais. Trabalhou também como auxiliar de coreógrafo, colaborando com Pedro Evangelista e Élio Siqueira e, no ano seguinte, recebeu a nomeação de coreógrafo oficial. Thiago Andrade é responsável por criar as danças da temática “Lenda Amazônica”, “Celebração Tribal” e “Vaqueirada”, itens a serem julgados da arena do Bumbódromo.

Apesar da criação de uma dança ser individual, pois cada coreógrafo é responsável por tal procedimento, trata-se também de uma criação coletiva, pois muitos elementos coreográficos são construídos em parceria com os demais coreógrafos da Companhia. A competitividade com o outro boi-bumbá, no caso o Boi Caprichoso, aflora ainda mais quanto ao aspecto de criação dessas danças. Marcos Silva, diferente dos coreógrafos antes citados, cresceu em uma família de torcedores do boi “contrário” e na adolescência estudava na Escola de Artes do Boi Caprichoso⁵⁰, onde teve oportunidade de

dançar e fazer teatro. Em 1998, Pedro Evangelista o convidou para fazer o teste para participar da Companhia de Dança Garantido Show e com isso, passou a desenvolver de modo mais intenso seu interesse pela dança. Em 2003, brincou no item tribo coreografada na arena do Bumbódromo. Sempre teve vontade de ser coreógrafo, tinha como referência Pedro Evangelista e Élio Siqueira por observar a maneira que seus trabalhos eram elaborados e postos em prática. Chegou a substituí-los em alguns momentos, quando viajavam para Manaus.

Através de seu desempenho, em 2004, foi indicado por ambos e por Chico Cardoso, para compor o quadro de coreógrafos do Boi Garantido. Em 2000, Chico Cardoso⁵¹, graduado em Artes e atuante no teatro amazonense, foi convidado para conhecer o trabalho de coreografia do Boi Garantido. Depois de quatro anos, 49 Conforme Braga (2000), refere-se ao conjunto de encenação de atividades da vida cotidiana amazônica. É neste item que é apresentado o cotidiano de várias figuras típicas da região, fazendo uso de belas alegorias aliadas à cênica cabocla ribeirinha, complementadas ainda pelo som da toada.

A Escola de Artes Irmão Miguel de Pascale, da Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso, foi fundada em 1997. Tem a finalidade de desenvolver trabalhos através de oficinas e projetos sociais em Parintins. recebeu o contrato da Associação Folclórica do Boi Garantido para ser responsável pela cênica do boi. Percebeu que aquela seria uma grande oportunidade para realizar algo diferente a respeito da dança. Se baseando, sobretudo, na riqueza da região, no remar da canoa, no pescar e na gestualidade do caboclo ribeirinho, o coordenador foi criando uma linguagem de trabalho aliando a técnica da dança clássica à dança contemporânea. Para Chico Cardoso, todo o espetáculo deve ser montado com coreografias resultantes de um denso processo de pesquisa; do mesmo modo que o compositor se apropria da poesia e do parâmetro ficcional, o coreógrafo também precisa fazer o mesmo. Por isso faz questão de frisar “[...] estou sempre buscando, pois o homem tá em movimento o tempo inteiro, então a dança tem que seguir essa linha de mudança”.

A temática ritual, por exemplo, exige profunda pesquisa a respeito da etnia tomada como referência para a constituição da dança, principalmente sobre a cosmologia da nação indígena. Hoje em dia, a internet ajuda bastante nesse requisito. Em 2013, o coordenador de Artes, convidou o amigo paulista, Jorge

Moreira, coreógrafo, formado em Dança e Educação Física, para ministrar um curso de dança moderna e contemporânea para os integrantes da Companhia de Dança, no mês de maio. Após o encerramento da atividade, Jorge elaborou uma coreografia para o item Lenda Amazônica, executada na arena do Bumbódromo. Jorge Moreira iniciou a carreira, aos 11 anos de idade, em uma Companhia de Dança Clássica em Londres e, aos 16 anos, depois da formatura, voltou para o Brasil. Atuou como dançarino até aos 26 anos, quando decidiu estudar coreografia. Em Parintins, ministrou aulas sobre dança clássica, contemporânea e também sobre dança popular. Esse trânsito entre os coreógrafos de Parintins e os de outros lugares, além de servir como troca de experiência e como forma de aprimoramento contribui para aumentar o nível profissionalização dos integrantes do boi e ampliar o olhar dos que “vem de fora”, pois passam a conhecer o modo de fazer dança no boi de Parintins.

2.3 A escolha das toadas do Boi Garantido e o tema Centenário

Cada bumbá lança anualmente um CD e DVD, com conteúdos musicais inéditos, nos quais toadas antigas podem, eventualmente, ser inseridas, como no caso do ano de 2013, ano 51 Em São Paulo, estudou, no “Ballet Stagium”, dança clássica e contemporânea, participou também de um grupo de dança em Minas Gerais, chamado “Dança Viva”. de comemoração do “centenário” dos bois. A definição da seleção das toadas ocorre logo após a formulação do tema, geralmente no final do ano, de modo que os torcedores e brincantes possam memorizar as músicas e as danças de seus respectivos bois, e, sobretudo, ensaiar as coreografias nos currais correspondentes às suas preferências. Atualmente, o processo de criação das toadas é perpassado por um trabalho de pesquisa realizado pelos compositores sobre determinados temas que possam ser atrativos para o público.

A utilização das etnias indígenas nas letras das músicas e, conseqüentemente, o uso de cores, danças, vestimentas, plumárias e pinturas corporais indicam o propósito de constituir um plano visual durante as apresentações. No ato da inscrição, em 2013, cada compositor podia inscrever no máximo oito toadas, sem identificação de autoria. Um dos critérios estabelecidos no edital do ano de 2013 era que a toada teria que apresentar letra, ritmo e melodia de acordo com as exigências do bumbá Garantido. O procedimento de escolha foi realizado em duas etapas: na primeira foi feita uma eliminatória e, na segunda, houve a seleção de dezoito toadas, que atendiam à exigência de contemplar na letra o tema “boi do centenário”. Vale ressaltar que foi estipulado, em edital, o

valor de R\$ 2.000,00 (dois mil reais) a título de prêmio ao autor ou autores de cada toada selecionada.

O processo de seleção e escolha é acompanhado atentamente pela Comissão de Artes composta pelo Presidente, coordenadores de diversos setores da Associação Folclórica do Boi-Bumbá, artistas, músicos, coreógrafos, desenhistas e convidados. Tudo o que é selecionado é pensado a partir da possibilidade de interação entre o cenário, a cênica e o grau de executabilidade ou não na área. Bastos (2013), na sua análise sobre o samba “Saudosa Maloca” cantado por Adoniran Barbosa, enfatiza que um arranjo, no sentido particular, pode revelar e trazer à tona diferentes interpretações, como por exemplo, o “cantar” e o “tocar” no plano de interesse interpretativo. Na concepção do autor, o arranjo constitui uma modalidade específica relacionada a uma determinada compreensão, a qual se aproxima do conceito de versão e interpretação, sendo que a primeira tem o papel chave para chegar à teoria da tradução. Essa posição de arranjo entre dos dois conceitos configura aquilo que Bastos (2013) chama de “estrutura”, inseparável do conceito de “transformação”.

Dentro dessa perspectiva, o sucesso ou fracasso da música depende do mercado musical e do reconhecimento do público. Nesse aspecto, a música de Parintins traz um desafio para se pensar o próprio conceito de toada que, por um lado, visibiliza as mudanças ocorridas e, por outro, possibilita compreender os significados presentes na trajetória do compositor no universo do boi-bumbá. Dessa maneira, o arranjo está interligado à letra da toada que, por sua vez, recebe duas versões nos meses que antecedem o festival. A primeira versão brota da própria ideia do compositor, com a característica do que ele costuma ouvir e do formato que acostuma criar a sua composição. A formação de parceria para compor as toadas também é um fator importante.

Alguns estabelecem uma produção conjunta com quem têm afinidade e outros inserem como co-autor o nome de quem contribuiu com um determinado valor aquisitivo para pagar o estúdio, e/ou patrocinar a gravação das chamadas “demo”, nome dado a primeira produção da toada especificamente para o processo de seleção. A construção da toada, geralmente, não é linear, ou seja, não segue uma estrutura de sequência - pesquisa, letra e arranjo. Tudo pode ser alterado, dependendo do plano do compositor. A segunda versão é moldada dentro da produção musical do “boi” para a gravação do CD e DVD e

execução na arena do Bumbódromo, que visa atender a uma demanda musical mais abrangente, ou seja, conquistar o público consumidor de música de boi-bumbá que, por outro lado, é torcedor e crítico, ao mesmo tempo. Em 2013, o procedimento foi coordenado por Fred Góes, que diz que as toadas “[...] carregam uma bagagem de elementos diversificados [...]”, isto é, uma ampliação de adereços musicais. Essa concepção foi resultado de um processo ocorrido no boi desde a década de 1990, principalmente, no que diz respeito ao estilo musical.

A letra surge como elemento estruturante da melodia, um ponto indispensável para constatar a influência sofrida na toada. A palavra de Fred Góes esclarece e possibilita essa visualização, quando lembra de 20 a 15 anos atrás, enfatizando as mudanças que acompanharam o andamento do festival. Nesse percurso, ele foi contratado para trabalhar a valorização rítmica, pois era preciso manter o ritmo do boi com seus instrumentos tradicionais – tambor, caixinha, repique, xeque-xeque e palminha, mas com a possibilidade de acrescentar outros instrumentos. O primeiro registo de gravação do DVD em 2011 é considerado uma inovação de mercado, por ampliar ainda mais esse tipo de procedimento, que se tornou possível sair da característica do estúdio fechado em direção a algo mais interativo, com uma expressão de sonoridade mais ampla e emotiva acompanhada da batucada.

A respeito dessa questão, Fred Góes enfatiza: O boi mantém o original, mas com células rítmicas que podem enriquecer. Quando decidimos gravar o CD e DVD era um desafio, os próprios batuqueiros sentiram necessidade de se aperfeiçoar. Hoje em dia eles podem trocar qualquer célula rítmica. Veja bem, a gente traz elementos que eu mesmo já tinha tentando na década de 1990, em uma música chamada a visão de tupã, aonde usei uma célula rítmica diferente a da célula original do boi 2/2, a toada trazia um 6/8, é como se fosse à valsa, só que contada em dobro! Na época, a toada não passou na seleção porque a comissão achou estranha a sonoridade. Em 2010, o compositor Éneas trouxe o 6/8 na toada ‘Ameríndia’ e batucada tocou lindamente e deu uma obra fantástica.

A toada ‘tambor’ traz essa carga do 6/8 ‘tambores da terra/ tambores da guerra/Da opera aberta tambor’ que volta depois para no seu ritmo original. Então, isso é necessário para quem vive da música, porque a música é uma tradição humana. A grande sabedoria musical é saber combinar essas grandes diferenças. É como experimentar sabores na culinária. Por exemplo, hoje nós

temos também a marcação de baião, que é uma sutileza, ela cabe na mesma divisão rítmica da toada, mas por outro lado, ela cabe no recurso do tema que o boi está buscando. (Fred Góes, maio 2013). O fragmento refere-se à apropriação e à mudança da toada do boi-bumbá, evidenciando e revelando a elaboração da concepção atual da toada. Em 2013, foram inscritas 187 toadas, destas, 18 foram escolhidas e mais uma acrescentada na segunda parte da gravação do CD e do DVD em Manaus, completando o total de 19 toadas. O projeto “Garantido – Boi do Centenário” em homenagem aos 100 anos de fundação do boi-bumbá. Fred Góes, elaborou um discurso enfatizando a Amazônia, focando na cultura nordestina, indígena e negra. Cem anos de Garantido da Baixa do São José, onde índios e negros fizeram trincheira defendendo a cultura de seus ancestrais, um legado de glória dessa brincadeira de um boi que nasceu de um ‘curuatá’ e ganhou movimento nas mãos do menino Lindolfo, que lhe deu vida em um boi de veludo, cipó, sarrapilha e um coração na testa. Cem anos de um sonho que se tornou identidade cultural não só de Parintins ou do Amazonas, mas de toda a Amazônia brasileira. (Trecho do discurso da Comissão de Artes, para fundamentar a temática do Boi Garantido, jan. 2013). É importante destacar que a uma nova geração de compositores conhecidos como mais “ousados” pelo fato de adequarem vários instrumentos comuns ao rock ao ritmo do boi- bumbá.

A toada “Tambor” [52](#), dentro da concepção do boi-bumbá, exhibe um modelo de composição diferente para completar a temática, utilizada instrumentos como guitarra, baixo elétrico, violino, bateria, charango e teclado ao ritmo boi. Ronaldo Barbosa Junior, em parceria com Rafael Marupiara, produziu a toada nessa linha da inovação para arquitetura musical do boi-bumbá com o propósito de chamar atenção do público. Ele reconhece que aprendeu a compor ouvindo o pai, Ronaldo Barbosa, atualmente, compositor do Boi Caprichoso, esse ambiente musical tão próximo fez com que em 2010, sem o consentimento paterno, inscrevesse a primeira toada, chamada “Festa da Bandeira” [53](#), escolhida para compor o CD e DVD naquele ano. Desse então, Ronaldo Júnior passou a compor para o Boi Garantido, tendo como inspiração as toadas antigas de Ronaldo [52](#) BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada de abertura do CD/DVD. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 1 (3 min 50 seg). [53](#) BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada para a torcida organizada CD/DVD. In: PAIXÃO do Boi Garantido. Parintins; Manaus: Garantido, 2010. 1 CD/1 DVD. Faixa 16. Barbosa. Além Tambor, cita outras composições como: “O Couro dos Espíritos”, que também

utiliza o solo de guitarra do refrão de uma forma dedilhada.

Mas foi com “Matawi- Kukenan”⁵⁴, toada do DVD de 2010, que o compositor se tornou conhecido por adequar um modo diferente na métrica da música, por meio de um solo de guitarra, evidenciando um estilo mais pesado se comparado a outras toadas de boi-bumbá, algo bem próximo do rock n’roll. Em 2013, na toada “Juma”⁵⁵, o compositor fez uma junção de guitarra e violino, a fim de sugerir um ambiente de medo/favor. Ronaldo Barbosa Júnior explica que fez o início da letra da toada e Rafael Marupiara, seu parceiro, criou o meio e ele acrescentou um fim. No arranjo, usou um rito de guitarra o qual remete ao som de um jogo eletrônico, criando a sugestão sonora de perseguição. Para conseguir esse efeito, a inserção da guitarra numa “pegada” mais Rock Folk no arranjo da toada foi essencial, pois a toada, segundo ele, é um gênero musical que utiliza instrumentos de cordas, como o violino, guitarra elétrica, isto é, que fornecem um mecanismo mais sombrio. Nessa mesma perspectiva escreveu “Tambor”, considerada uma das toadas mais apreciadas de 2013. A letra é longa e o andamento varia de acordo com 2/2 e 6/8. A melodia começa com uns acordes suaves de guitarra, por meio de uma marcação crescente, a cada verso, com o propósito de conduzir o público ao “clímax” final, alcançado sempre no refrão da música.

As notas, sonoramente, além de demonstrarem um cuidado especial com a harmonização do arranjo, também determinam um prolongamento da extensão das vogais, com sequências longas e outras frenéticas, criando, assim, um ambiente de exaltação e de visibilidade do instrumento posto na letra, ou seja, a música, de certo modo, conduz o público para o contexto. Para alcançar esses efeitos e sensações, Ronaldo Barbosa Júnior passou cerca de um ano trabalhando na letra e na melodia. A inspiração foi o tema “Tambor”, apresentado em 2009, pela escola de samba do Rio de Janeiro, a Acadêmicos do Salgueiro, que a consagrou campeã do título do carnaval.

O samba enredo retrata o poder que o instrumento emite, causando envolvimento, transformação, ginga do corpo, emanção de energia e outras sensações. A fim de exaltar esse poder do instrumento, produziu a letra da toada Tambor: 54 BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada de Ritual CD/DVD. In: GARANTIDO 2011 Miscigenação. Parintins: Garantido, 2011. 1 CD/1 DVD. Faixa 10. 55 BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada de Lenda Amazônica. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 4 (4 min

12 seg).

ÔÔ Das montanhas quero ouvir teu som reverberar Com meu canto por todos os cantos irá ressoar Tuas batidas marcam o tempo e o tempo pára para te escutar, te escutar Tambor ôô Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor Tambores dos mitos, tambores dos ritos, tambores das tribos, tambor iê Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor Tambores dos mitos, tambores dos ritos, tambores das tribos, tambor êê Ê tambor êê, ê tambor Teu molde no fogo vem de eras primitivas Ta na marca da arte cultura ancestral jamais esquecida Nos ritos primórdios tua trovada eleva o espírito indígena Cortejos fúnebres, dança de guerra no cair da chuva entre a gota e a terra tem Tem tambor na toada marcante Tambor no coração vibrante Tambor no folclore dançante, tambor iêê Tem batuque, danças, boi-bumbá vem de herança nordestina Garantido na veia de mil migrações de origem distintas Olorum, maracatu, no terreiro a oxum, no baião são joão nas festas de ocaras Nada se compara ao tambor que rufa na batucada Tambor na toada marcante Tambor no coração vibrante Tambor no folclore dançante, tambor iêê Tem tambor na toada marcante Tambor no coração vibrante Tambor no folclore dançante, tambor iêê Vem da pele animal e do tronco que o fogo moldou Que o mestre lindolfo ao folclore nesta ilha plantou Ôô Tambor ôô ôô Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor Tambores dos mitos, tambores dos ritos, tambores das tribos, tambor iê Tambores da terra, tambores da guerra, da ópera aberta, tambor Tambores dos mitos, tambores dos ritos, Tambor! Tem tambor na toada marcante, Tambor no coração vibrante, Tambor no folclore dançante, tambor iêê Iê tambor, iê tambor iê Iê tambor, iê tambor iê Ê tambor, ê tambor, Ê tambor! (BARBOSA JÚNIOR; MARUPIARA, 2013).

A toada permite observar a articulação e a temática daquele ano, isto é, o “Centenário” do Boi Garantido. Ronaldo Júnior disse que em 2012, a Comissão de Artes selecionou uma toada chamada “Ameríndia”, que apresentava um ritmo mais dançante, com uma base de 6/8, então, aproveitou a oportunidade para trabalhar em cima de um ritmo parecido. Diante dessa perspectiva, as concepções musicais dos compositores podem ser vistas como possibilidades para o desenvolvimento do tema, por uma unidade de formulação construída ao longo do tempo e que envolve hoje em dia mudança de ritmo intercalando uma divisão rítmica entre o 2/2 e 6/8. Além dos instrumentos ditos mais “tradicionais”, em 2013 foram adequados a melodia do bumbá tais como Fred Góes evidenciou: violino, guitarra, charango,

gambá, ritmo de baião, dentre outros.

2.4 Distribuição e criação de algumas coreografias de palco

A escolha das toadas é um momento importante para iniciar o processo de construção artístico dos vários setores de dentro das agremiações. É o momento em que as letras começam a “ganhar outra dimensão”, pois tem início a elaboração dos primeiros desenhos para confecção das indumentárias, das maquetes, para montagem das alegorias, e dos movimentos que comporão as coreografias. A Comissão de Artes é responsável por realizar a montagem do boi de arena. Cada membro exerce uma função específica nessa construção.

É a partir da percepção artística do compositor, tanto poética quanto de pesquisa, que se pode ter ideia do desenvolvimento do espetáculo. Para cada noite, o bumbá deve “pensar” um espetáculo diferente, um subtema da temática central, que precisa obedecer aos critérios do regulamento e apresentar obrigatoriamente os seguintes módulos: “Celebração Folclórica”, “Figura Típica Regional”, “Lenda Amazônica” e “Ritual”.

Depois da concepção de cada noite, começa a criação das coreografias que se dividem em duas fases: primeiramente, são criadas as coreografias menos acrobáticas e com menos movimentos, às quais possam ser executadas nos currais por qualquer espectador; na segunda fase, são elaboradas as coreografias mais complexas, com mais recursos, para figurar nas imagens da gravação do CD, do DVD; e na apresentação de arena. Faltando praticamente dois meses para o festival, inicia-se o trabalho de criação das coreografias para arena no Bumbódromo.

A organização do espaço é definida e, ao mesmo tempo, transformada o tempo todo, conforme as necessidades do ciclo de apresentações. Durante esse procedimento de formação das danças, há muita conversa entre os coreógrafos e o responsável geral pela cênica do Boi Garantido, Chico Cardoso, e algumas reuniões a respeito do desenvolvimento do trabalho. O calendário do “boi” é desenvolvido conforme a sequência a seguir.

Tabela 1 - Preparação coreográfica do Boi Garantido para o Festival Folclórico de Parintins

(1) Escolha das toadas As toadas são selecionadas de acordo com o projeto elaborado para o boi de arena.

(2) Coreografias de São exclusivas para ser apresentadas no palco, junto com as bandas oficiais, nas quadras de ensaio, “os currais”, em **palco** Parintins e Manaus.

(3) Coreografias para São criadas especificamente para a dinâmica de visibilidade da gravação do DVD. **gravação do DVD**

(4) Coreografias de São apresentadas nos três dias de disputa na arena do Bumbódromo; exigem que os dançarinos aprendam diferentes **arena** coreografias de acordo com os módulos montados durante exibição. Fonte: A autora (2013).

A construção da coreografia, tanto de palco quanto para gravação do CD e DVD, requer um processo intenso de ensaio que envolve brincantes, coreógrafos e dançarinos. O trabalho dura mais ou menos dois meses, antes do show de gravação; e mais dois meses, antes da apresentação na arena do Bumbódromo. O primeiro passo, depois da escolha das toadas, é distribuí-las entre os coreógrafos da Companhia de Dança Garantido Show. No Garantido, Chico Cardoso ficou encarregado dessa função. Geralmente, ele faz uma reunião informando o nome da toada e do coreógrafo. Dessa forma, cada um fica responsável por fazer a criação, tendo por base um determinado contexto. A respeito da questão Chico diz, [...] como estou coordenando, faço o seguinte: Escuto a toada e já sei mais ou menos como é um estilo criativo do Pedro, Élio, Marquinho, Tiago, já me baseio nisso.

Por exemplo, aquela coreografia ‘tambores do bem querer’ é a cara do Élio, porque é uma transfusão de ritmo, começa de um jeito, vai pra capoeira e vai pro lado e vai pro outro. Então, o Élio é o mais versátil nessa coisa da pesquisa, o Pedro é mais tradicional, assim como o Thiago. O Marquinho também está nessa onda de buscar e de pesquisar e trazer coisas novas. Os meninos têm um método de investigação que não passa pelo sistema acadêmico, é uma coisa meio intuitiva. (Chico Cardoso, jan. 2013). A criação da dança, como disse Chico Cardoso, ocorre de acordo com as características, mas contido, menos contido, e com estilo de cada um, se mais “tradicional” ou mais “moderno”.

Essa questão da especialidade do “tradicional” e “moderno”, acredito que pode ser relacionada à questão de “estilo”, “forma” e “base” proposta por Kaeppler (2013). Para a autora, a peça do movimento é um pequeno conjunto ligado a um “motivo”, cuja construção se dá por meio da imagem significativa de um “corema” que, juntos, têm a pretensão de formar uma dança, isto é, uma

coreografia específica improvisada, preconcebida por meio da organização estrutural. Os “motivos” estão inteiramente ligados a uma tradição e, diretamente, conectados à memória espontaneamente preconcebida na coreografia. Quando Chico Cardoso se refere a uma especialidade mais “tradicional”, está se referindo à criação construída com motivos informados por uma memória local. É nesse sentido que ocorre a profissionalização: quando o indivíduo deixa de ser dançarino e assume a função de coreógrafo, um papel adquirido pelo reconhecimento do resultado esforço dele.

Além do reconhecimento, o coreógrafo assina um contrato com a agremiação, o que lhe permite exercer outras atividades fora do período do festival. Como citado anteriormente, em 2013, o quadro de coreógrafos foi ocupado por integrantes mais experientes: Pedro Evangelista e Elío Siqueira, e mais novas na função, tais como Thiago Andrade, Marcos Silva, Jorge Moreira, Alan e Madruga. Segundo Chico Cardoso, a criação ocorre tendo um suporte de pesquisa. Por conta disso, o coreógrafo procura o movimento correto para desenvolver o trabalho. Conforme o ritmo e a letra da toada, a dança pode ter fundamento de forró, merengue, chula e lambada, dentre outros ritmos.

Essa adequação ao ritmo do boi-bumbá faz com que a dança siga, mas também se desvie do mesmo padrão. Para realização de tais artifícios cênicos, são também realizadas novas pesquisas em livros, sites, vídeos, além dos modos mais usuais da criação. Os coreógrafos não descartam a relevância do material visto no dia a dia, através do gesto de uma pessoa, de sua maneira de andar, correr e sentar, ou seja, tudo pode adquirir sentido em se tratando da construção do movimento. Nesse caso, a formulação coreográfica é produzida e, ao mesmo tempo, transformada o tempo todo, conforme as necessidades do ciclo de apresentação. Para o coreógrafo Pedro Evangelista, os compositores do Boi Garantido evoluíram em termos de musicalidade, e as coreografias tiveram que acompanhar este processo. Para a gravação do CD e DVD “Boi do Centenário”, o grupo Garantido Show trabalhou com o modo de criação de 18 toadas, incluindo também as coreografias das festas do curral, e mais seis danças para a arena do Bumbódromo, para a temática “Lenda Amazônica” e “Ritual Indígena”. Baseando no calendário do processo de construção, apresentarei duas das danças de palco, acompanhadas por mim durante a primeira parte do trabalho de campo.

A coreografia do “Tambor” foi elaborada na residência de Pedro Evangelista, localizada no Bairro Itaúna II, situado na periferia da cidade de Parintins.

Afortunadamente, pude presenciar o processo; estava curiosa para saber como ocorria, pois na década de 1990, quando brinquei pelo Boi Garantido, tive apenas a visão do aprendizado mediado pelo coreógrafo, mas não do processo criativo. Quando cheguei ao local, fiquei um pouco apreensiva, era um ambiente totalmente diferente dos ensaios de aprendizado, porém aos poucos fui me sentindo confortável. Observei então que compreender o outro lado, o da criação, é algo bastante difícil, por causa do segredo.

Muitas vezes me senti constrangida por estar ali invadindo, no sentido literal, um espaço construído pelos próprios coreógrafos que, apesar de estarem acostumados a mostrar seus trabalhos para o público, no ato da apresentação, ainda não haviam recebido um pesquisador que acompanhasse todo o procedimento criativo durante meses. A dança do “Tambor”, composição de Ronaldo Barbosa Júnior para a coreografia de palco, foi elaborada aproximadamente em duas horas e meia, por Pedro Evangelista, que contou com apoio de Élio Siqueira, principalmente, no que se referia à busca pelo material de fundamentação. Para subsidiar o trabalho, eles assistiram ao vídeo de abertura das Olimpíadas em “Pequim”, realizada no ano de 2008, observando uma sequência dos tocadores de tambor. Tomaram também como referência os movimentos dos personagens do filme “King Kong” para tocar os tambores. E no filme “Príncipe de Nova York”, tiveram acesso aos passos de uma dança africana executada pelas mulheres.

A partir dessas referências e da audição cuidadosa da toada, principalmente, atentando para a letra e o ritmo, começaram a construir a coreografia. A respeito desse processo de criação, Pedro Evangelista afirma: A toada explica um relato desde a pré-história. Portanto, o “tambor” mostra a história dele. Antes faziam o tambor com couro de animais. Agora, trazendo para um contexto mais recente, meus avós, por exemplo, faziam gazumbá cobrindo com couro de veado. Tentei mostrar na parte coreográfica vários tipos de toques de tambor, destacando como os povos indígenas, negros e asiáticos tratam esse instrumento. Na China, por exemplo, a forma como eles dançam com tambor, fazem de suas danças como se tivesse lutando, ou seja, fazem muitas poses.

No caso dos indígenas, têm em seus rituais e festas o uso também do tambor. No negro, a mesma coisa, muitas batidas que ele faz pode ser associada. Tudo isso observei até chegar ao ritmo do nosso Boi. Os compositores, Ronaldo Barbosa e Rafael Marupiara fizeram essa toada, aí tive que quebrar a cabeça,

como fazer uma coisa abrangendo o mundo todo do ‘tambor’. Como eu ia fazer tudo isso que ele descreve na toada em movimentos acessíveis ao público? Mas também, não fazer só aquela coisa de só bater e bater o pé. Então, foi nesse sentido que foi feita a coreografia. Tem gente que pode não entender, mas tem toda uma história que a própria letra pede, tem batidas e batidas que a batucada ainda tá pegando. Aí, tive que aproveitar tudo que o compositor me deu e também mostrar algo acessível ao público. (Pedro Evangelista, 2 fev. 2013). Esse argumento é interessante para entender a conexão entre a letra, pesquisa, criação e ritmo. O coreógrafo busca referências de outras culturas e as demonstra na dança, sem deixar de realcioná-las ao ritmo do “boi”. Fotografia 12 - Composição de fotografias “Levanta o tambor”, “Toca o tambor”, “Referenciar o tambor”, “Mostra o tambor” - Movimentos da dança no “Tambor”







Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal.

De certa maneira, o coreógrafo dá sentido para a música, relacionando com o seu contexto extra-musical, ou seja, histórico, social e cultural. Esse tipo de prática de criação leva em consideração o tempo musical, ou seja, a batida montada em uma sequência de 4 ou 8 compassos. Isso, entretanto, depende muito de como o arranjo é apresentado. Pedro Evangelista e Élio Siqueira foram criando a coreografia em trecho por trecho da toada, sem fazerem nenhuma anotação, muito menos rabiscos, guardando na memória a configuração e o detalhamento coreográfico construído. Cabe salientar que durante a criação, Pedro e Élio contaram com apoio dos coreógrafos mais novos para terem assistência no momento de ensinar os movimentos aos dançarinos/brincantes. A dança foi elaborada pelos quatro coreógrafos que resolveram juntar as ideias em prol de um processo de trabalho mais rápido. Esse método possibilitou até mesmo elaborar uma espécie de análise da coreografia de cada dupla.

Ao contrário da toada “tambor”, que Pedro Evangelista teve que pesquisar para fazer a criação da dança, nas outras três toadas que ficaram sob a responsabilidade dele isso não foi necessário. Por exemplo, a toada “O Gigante Mapinguari⁵⁶” pelo fato de saber a história contada na letra da toada, o coreógrafo se valeu das referências nativas da Amazônia. Mapinguari uma música bem reta, não tem nenhuma variação musical. A história do Mapinguari todo mundo sabe, né? Um ancestral grande que só tinha um olho na testa e a boca no meio do estômago. Ele devorava os caçadores e seu cheiro era muito forte, já sentiam quando vinha a quilômetros. O compositor fez de sua maneira a história que muitos já contaram. Na versão do compositor, o Mapinguari tem a ‘boca voraz enguias carnívoras, tem garras de bicho-preguiça, em seu dorso espinhoso letal, gigante animal’.

Então, tem tudo isso na coreografia. Nesse caso, fui 56 CRUZ, Náfeson; HAIDOS, Demétrios. Toada de abertura do CD/DVD. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 17 (3 min 58 seg) pela história do compositor e também o que a música pedia. Pra quem entende, sabe o que a música fala, entende que ela diz: eu quero isso aqui e tal. (Pedro Evangelista, campo 2013). Desse modo, ao explicar que a dança é criada conforme o contexto, o coreógrafo evidencia que a música possui por si só uma fala própria a qual “diz o que deseja para sua própria dança”.





Fotografia 13 - Composição de fotografias A “Boca do mapinguari”, “Garras de bicho-preguiça”, “Dorso espinhoso letal” - Movimentos da dança da toada “mapinguari”

Fonte: A autora (maio 2013).

Nota: Acervo pessoal.

Nesse caso específico, como tem experiência no processo de criação, o coreógrafo cria novos movimentos, mas também aproveita os que não deram certo em outra toada, mas podem dar certo na atual. Partindo dessa mesma linha de pensamento, Pedro Evangelista elaborou a dança da toada “Imortal coração do tempo⁵⁷”, cuja letra fazia referência a 36 toadas que marcaram diferentes momentos de apresentação do Garantido na arena. A partir dessa memória coreográfica, fez “uma junção” desses momentos e os “presentificou” em forma de movimento.

A coreografia da toada “Ritual dos Parintintins”⁵⁸, foi criada por Élio Siqueira, em 11 de janeiro de 2013, na residência de Pedro Evangelista, contou com a minha presença e a do coreógrafo Thiago Andrade. De modo geral, a dança foi sistematizada em trechos, assim como as outras criações. 57 DIAS, Enéas; LIMA, Marcos. Toada do CD/DVD. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 9 (4 min 28 seg). 58 HAIDOS, Demétrios; PANTOJA, Geandro. Toada de Ritual Indígena. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 16 (4 min 46 seg). Élio Siqueira explicava o movimento para Thiago Andrade, que o executava fazendo todos os gestos de forma lenta e demorada. Assim, Élio Siqueira tinha a visão de como ficaria o resultado final da dança. Primeiro, Thiago dançava sem música, contanto os passos em voz alta, enquanto Pedro Evangelista e Élio Siqueira analisavam. Quando não estava da forma que queriam, pediam para o Thiago repetir de outro jeito. Élio Siqueira (2013), depois, traduziu o processo de criação.

A toada começa com movimentos de alta apresentação, assim de guerreiros. Ele pega com as duas mãos e toca no corpo com força batendo no peito, como se tivesse rasgando! Trecho da toada: ‘Parintintin tem a pele vermelha’. Então, a pessoa pega e bate as duas mãos no peito e passa a mão como se tivesse passando uma tinta, tudo isso em quatro compassos! A próxima sequência é a mesma coisa, a música fala ‘Parintintin tem a alma guerreira’, então o movimento vale para duas partes da toada, tem uma explosão só mesmo para identificar que ‘parintintin tem a pele vermelha’, uma explosão pra frente com os braços mostrando a primeira posição da dança clássica. Aí, de novo repete a sequência! Na parte da toada ‘Quando o sol abraçava a lua cheia’, a gente simbolizou um movimento tipo adoração ao sol e à lua e que, ao mesmo tempo, em que mostrasse a posição da flecha de guerreiro.

A percepção de Élio Siqueira da construção da coreografia lembra o que Monteiro (1998) enfatiza sobre a arte de escrever o movimento e exemplifica o que Hanna (1999) chama de “estilização”, ou seja, a representação de outra coisa, algo que pode indicar uma relação mais abrangente e, no caso de Parintins, um módulo de ritual. Sobre a criação do “Ritual dos Parintintins”, continua: Então, a gente faz um movimento ‘tendu’ do clássico, dá um saltinho pra lateral e se inclina pra baixo e, quando o corpo levantar, aponta um dos braços pra cima, em diagonal, com as mãos abertas como se tivesse na posição de karatê, apontando! O movimento é feito para os dois lados,

primeiro de um lado e depois de outro. O compasso é sempre múltiplo de quatro.

Aí, quando for fazer o ‘tendu’, a gente tipo se abraça, enquanto a outra mão tá fazendo pra baixo, ou seja, a mão direita quando tá se abraçando, a mão esquerda tá puxando pro chão. Quando levantar a mão direita que estava se abraçando, já fica na posição de arco e flecha e a outra fica na direção diagonal para cima. A toada segue: ‘O tempo adormeceu, a serração pairou na aldeia/Surgiu levitando de um casulo/O curandeiro Pajé’ é como se fosse parado tudo, como se fosse um movimento andando na lua, bem lento! Tipo dos passos andando na lua e voltando rapidinho![sequência de dois] Tem um trecho da toada que não entendo direito como é que é ‘Extase onírico, viagem à Moloca Tridimensional Yrerupyhavuhu, yrerupyhavuhu’, mas que significa a ‘dança dos guerreiros’ na língua dos Parintintin.

A gente procurou fazer uma dancinha diferente, movimento meio de arrasta pé pra lateral, só que um estica mais que o outro e a outra, que serve de apoio, e fica flexionada, servindo de eixo. A gente fez movimento de loucura como se fosse entrando em transe, o corpo do dançarino dá uma tremida como se tivesse ‘pegando santo’ mesmo, então, arrasta o pé pra lateral dando uma subidinha e caindo de novo. Na sequência, vem a parte ‘vi mulheres peixes e homens serpentes/ Pássaros híbridos no além/ Senti o meu espírito sair do corpo em chamas/ Vi árvores caídas levantarem’, a gente tentou fazer a mesma coisa da incorporação do espírito, daquela maneira que foi pra lateral, naquela hora, lá! É a mesma coisa, de um modo mais lento! Geralmente, a sequência é duas vezes, uma pro lado e outra pro outro. (Élio Siqueira, 2013).





Fotografia 14 - Composição de fotografias “Parintintin tem a pele vermelha”, “Onça com ferrão de escorpião” e o “Balanço dos maracás” – Movimentos da dança da toada “Ritual dos Parintintins”

Fonte: A autora (maio 2013).

Nota: Acervo pessoal.

A primeira imagem representa o movimento do início da dança, momento em que Élio Siqueira diz que os braços tocam o corpo, com força, como se tivesse rasgando o corpo, para tirar visualizar a ‘alma’ do guerreiro. A segunda imagem demonstra o “tendu” do clássico associado à dança do “boi”, mantendo um posicionamento reto com “meia ponta”. A terceira imagem registra o movimento dos dançarinos com as mãos abertas, que imita as garras de uma onça, quando a toada fala da “onça com ferrão de escorpião”. Na quarta e última imagem, andamento da dança, com os pés saltitantes, os dançarinos giram como se tivessem balançando os “maracas”. Na sequência ‘Onça com ferrão de escorpião/Bichos em transmutação’, a gente da uma andada, meio que na lateral, com os braços encolhidos com os cotovelos próximos ao corpo; e, com as mãos como se fossem garras de onça, a gente dá uma andada pra lateral, trocando as pernas, movendo um salto, com as pernas ficando no ar, com umas das pernas pra trás, em posição de “atitude”

que também vem do clássico. Dá pra entender? Eles ficam com a perna flexionada, apoiando o peso do corpo, enquanto a outra fica pra trás, simbolizando, como se fosse uma calda.

A próxima sequência ‘O fogo! O fogo primitivo de baíra vem iluminar/ O sopro do espírito sagrado vem curar’, o fogo a gente coloca as duas mãos sobre o rosto como se tivesse escondendo e, depois, louva, na parte do sopro. Conforme o som, a gente tentou fazer uma dancinha meio que primitiva.

Na verdade, é uma coisa meio particular nossa! Principalmente, para essa próxima sequência ‘O retorno ao corpo que balança maracás/A dança dos tempos de guerra dos ancestrais’. Essa parte é um pouco diferente, é como se tivesse saltitando com os pés, como se tivesse sapateando, só que com o corpo abaixando, trabalhando com as pernas! Depois, eles fazem um meio giro pra trás e erguem os braços como se tivesse carregando a cabeça do inimigo que é o troféu deles. Que é, justamente, para o final da toada ‘Erguei a cabeça dos espíritos!/Akangwéra toryva, akangwéra toryva/ Ritual dos parintintins/ Ritual dos parintintins/A dança, a cura, o transe do ipají’. Enfim, o Ritual Parintintin é uma marcha como se tivesse andando no caminho da vitória. (Élio Siqueira, 11 jan. 2013). Esse relato de Élio Siqueira, criador da dança, é rico em detalhes. Num primeiro momento, expõe a representação de um guerreiro relacionada a questão mitológica indígena, particularmente, dos Parintintin⁵⁹.

No segundo momento, introduz, na execução do movimento, a noção da dança clássica tendo também a dança contemporânea como base. Detalhes que deixam vir à tona a reflexão da dualidade entre personagem e dançarino, fazendo-nos pensar em que momento cada participante atua utilizando essa questão da duplicidade corporal. Nesse sentido, o corpo aparece como mediador do comportamento e sentimento do dançarino/brincante, um idealizador da gestualidade do ambiente cosmológico, incorporado na representação de seres e animais, dentro do ato da apresentação do boi bumbá. Acrescente-se que teve como subsídio a dança clássica e contemporânea para desenvolver o movimento rítmico na utilização do corpo, braço, perna e bailado do quadril.

É possível observar que a mesma sequência de passo realizada para a direita também acontece para a esquerda, isso é visível praticamente em todas as toadas. Mas, no atual universo do Boi Garantido, o coreógrafo tem a obrigação de apresentar algo novo, como ocorreu na coreografia da toada

“Ritual dos Parintintins”, cujo movimento diferente é quando o dançarino gira o corpo, flexionando um pouco as costas e balançando a cabeça para frente e para trás como se tivesse sapateando, mexendo rapidamente a ponta dos dois pés. Baseado nessa ideia Élio Siqueira (maio 2013) diz. A gente procura pesquisar na internet sobre a dança contemporânea, dança moderna e essa dança de rua que tá pegando bastante e claro das danças populares do Brasil. Além do próprio material que o boi dá em termo de pesquisa da própria história da toada, utilizamos nossa experiência, ou seja, nosso conhecimento em relação ao festival. Na coreografia de palco, sem perder a métrica da música, a gente divide numericamente cada toada. Depois a gente pega os movimentos, no caso dela aí, se referindo ao trecho da toada Ritual dos Parintintin ‘Eu vi mulheres peixes, vi homens-serpentes, pássaros híbridos no além’.

A gente interpreta através de 59 O compositor Geandro Pantoja realizou a pesquisa para criar a toada no site <https://www.socioambiental.org/pt-br>, do Instituto Socioambiental - ISA.

Encontrou informações sobre um ritual de cura dos Parintintin, mas ainda não tinha sido mostrado no festival. De acordo com a narrativa, o xamã “ípaji” teria que entrar em transe, fazendo uma viagem a outros patamares, para convencer espíritos sagrados a virem curar os pacientes doentes. Nesse contexto não existia muito elementos para o artista desenvolver na arena por meio de alegoria.

Então, o compositor usou a imaginação e acrescentou elementos que o xamã poderia enxergar durante sua viagem, como “[...] mulheres peixes, vi homens-serpentes, pássaros híbridos no além. [...] Onças com ferrão de escorpião/ E bichos em transmutação [...]”. Geandro explicou que gosta de inovar a cada ano, sempre buscando apresentar algo diferente e que poderá ser trabalhado tanto na dança quanto na alegoria. (Entrevista, jan. 2013). movimentos, se ela pede 4 vai ser 4, assim sucessivamente. (Élio Siqueira, maio 2013). Em 2013, foi repassada uma sinopse sobre a letra da toada Ritual dos Parintintins elaborada pelos compositores, alguns compositores ainda fizeram o desenho da estrutura da alegoria. A partir dessas informações, Élio Siqueira fez a coreografia focando, na questão do conflito entre os Parintintin e os Mundurukú para a gravação do CD e DVD, reservando a parte da cura xamânica para ser demonstrada no “ritual”, na arena do Bumbódromo.

O modo de interação do universo de criação das coreografias se dá, também, entre os coreógrafos mais novos contratados pela agremiação do Boi Garantido. Thiago Andrade, criador da dança do “Juma”, obteve total apoio do parceiro Marcos Silva. Thiago procurou construir a coreografia em cima da letra e da melodia, mas, Thiago diz que a dança não pode ser criada “ao pé da letra”, isto é, dependendo do contexto é preciso encontrar algo que tente a dança representar. Quando vi a toada do ‘Juma’, de cara gostei dela! Fiquei ouvindo e, sinceramente, não vinha muita coisa em mente, e foi que de repente comecei criar numa manhã e depois de algumas modificações ‘lapidadas’, dancei para o Élio durante à tarde. Aí, ele falou, poxa é isso mesmo! Até brincou, tá aprendendo, hein rapaz! Não fiz nenhuma pesquisa, até porque essa lenda é muito conhecida na Amazônia.

O ‘Juma’ é um protetor da floresta que usa um tacape na mão, inclusive, na música fala que ele tem um pé grande, quando ele pisa brotam raízes do chão. Tentei demonstrar tudo na dança o que estava dizendo na letra da música. (Thiago Andrade, 31 maio 2013). Desse modo, ter aprovação do coreógrafo mais experiente é de suma importância para um “iniciante” que, obviamente, ainda está na fase de conquista do espaço e de construção da profissionalização. Ele não fez nenhum tipo de pesquisa, mesmo porque conhecia a história da Lenda Amazônica, de modo que, para tal procedimento, precisou apenas entender a letra da toada e buscar no imaginário a figura do “Juma”.

Como a toada do “Juma” caiu no gosto do público, Thiago Andrade sabia da responsabilidade que lhe pesava sobre os ombros, pois precisava seria fazer uma coreografia que “desse conta” da grandiosidade da toada. Ela trouxe, segundo o compositor Ronaldo Barbosa Júnior, no arranjo o som do violino dando assim, atributo para Thiago realizar sua criação. O coreógrafo, por sua vez, declarou gostar mais de duas sequências: o trecho “passos arrancam raízes do chão”, durante o qual dançarino gira em postura reta, perna no alto, marcando passo; e este outro trecho “eu vou te buscar, há, há, há”, quando o dançarino precisa seguir para frente, dando pequenos pulos intercalados por um maior executado com mais intensidade. Fotografia 15 - Composição de fotografias A Sequência de dois movimentos da dança “Juma”



Fonte: A autora (2014).

Nota: Acervo pessoal. A execução da dança requer muita agilidade, uma vez que o participante precisa movimentar praticamente o corpo todo, balançando os braços e pernas de um lado para o outro, e, ao mesmo tempo, dar pequenos

pulos e giros. No processo de aprendizagem, dançarinos comentavam ser a coreografia mais difícil e ousada de 2013. Segundo o coreógrafo, a ideia era repassa, ao público, a imagem de um personagem que se valia bastante da força para despertar medo.

Marcos Silva criador da toada “Ritual Marupiara” [60](#) O ritual marupiara, que coreografei este ano, é um ritual de iniciação em que um jovem vai passar por um teste, que são especificamente, os sete caminhos da morte. Então, se ele sobreviver, no final ele vai ter o seu prazer. Mas como é esse guerreiro? Ele é menino? Como é os sete caminhos da morte? É num temido serpentiário, só tem cobra, na praia do jacaré, na cachoeira no inferno. Então, tipo assim, é uma viagem muito louca que você tem que se envolver.

Fazendo isso, vem na cabeça movimentos que fazem lembrar uma cachoeira do inferno e de uma cabeça de jacaré. Então, você procura adequar essas histórias em movimentos. Fazer dessa cadeira, por exemplo, que tem quatro pernas, um movimento de cadeira, ou seja, tentar fazer um movimento de cadeira no meu corpo [o coreógrafo se referia à cadeira em que estava sentando]. (Marcos Silva, jun. 2013). O movimento de abertura da dança do “Ritual Marupiara”, segundo Marcos Silva, foi inspirado num vídeo sobre um ritual de iniciação de uma etnia do tronco tupi. No documentário, o jovem tinha o corpo pintado de urucum e, no auge da cerimônia, tremia o corpo todo. O coreógrafo “reconstruiu” esses movimentos e os executou durante os acordes de abertura da toada. 60 DIAS, Enéas; LEÃO, Aldson. Toada de Ritual Indígena. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 3 (5 min 12 seg).



Figura 16 - Movimento de abertura da coreografia “Ritual Marupiara”

Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal. Segundo Marcos, para ocorrer a criação é preciso saber o contexto da toada. O coreógrafo deve ficar atento para cada estrofe e pensar em um movimento que represente e dê conta de descrever o que diz na letra.

Por exemplo, quando ouviu o trecho “Munduruku, Mura, Taguari, Parintintin, Paquiri, Sateré-Mawé/ Nas entranhas da mata encantada/ No reino sagrado da Mundurukânia/ No meio das guerras um tempo de paz/ E as tribos guerreiras valentes tribais/ Do Tapajós, Madeira, Nhamundá, Paraná-Uaçu/ Se unem ao Marupiara, iniciação Munduruku”, Marcos pensou em algo que pudesse expressar tudo que foi mencionado, mas ressaltou “a dança não pode ficar pesada demais, se for seguir palavra por palavra não tem como dar certo, tive que formular algo que pudesse suprir todo o processo”. Portanto, a criação da dança no universo do boi de Parintins, hoje, está muito associada à letra da toada, assim como ao arranjo musical. Como o coreógrafo pensa o movimento de acordo com a história narrada, isto é, a coreografia é um processo de linguagem do conteúdo musical.

CAPÍTULO III “DANÇA DAS CORES DO MEU BOI-BUMBÁ”: APRENDIZADO, DESEMPENHO E EXIBIÇÃO CORPORAL



Dança, dança Garantido Como mandei te ensinar Dança, dança boi bonito Pro meu povo apreciar. Lindolfo Monteverde Fonte: Comissão de Arte do Boi Garantido (s.d.). Nota: Acervo do Boi Garantido. Neste capítulo, descrevo algumas criações coreográficas apresentadas na arena do Bumbódromo, levando em consideração a exibição sincrônica corporal do dançarino/brincante ao público/espectador. Destacando ainda, como são produzidas as ideias pela Comissão de Artes do Boi Garantido para as danças dos módulos “Lenda Amazônica” e “Ritual Indígena”.

3.1 Aprendendo a dança boi bumbá

Depois da criação da coreografia, começa a fase da passagem dos passos coreográficos de acordo com o trecho de cada toada. Primeiro, o treinamento ocorre sem a composição, apenas com a contagem feita com “o barulho da boca” ou “no bater das mãos” e, depois coloca-se a toada para observar a precisão e plasticidades dos movimentos. O método de ensino é gestual: coreógrafo faz o movimento para o dançarino repetir, mas também usa-se muito a palavra para orientar o processo de aprendizagem. Assim, à valorização da ação dos gestos soma-se verbalização, a fim de ter certeza de que o integrante aprendeu a sequência, a duração e o andamento dos movimentos da dança. O aprendizado ocorre por repetição; cada toada leva cerca de uma hora para ser repassada ao grupo. Geralmente, no dia seguinte, é feito um aperfeiçoamento através da repetição dos movimentos pelos participantes.

É nesse momento que o corpo vira uma moldura, isto é, o corpo aparece como um realizador para atingir o objetivo final da dança do boi. Por meio dessa ação, o coreógrafo reflete sobre a sequência coreográfica e analisa o aprimoramento de adaptação do gesto ao corpo. Durante a visualização da coreografia, é possível perceber alguns passos da dança clássica, como por exemplo, “meia ponta”, “camber” e “plié”, dentre outros. Desse modo, ocorre a ressignificação, pois, por meio de outras danças, outras danças são construídas.

3.1.1 Um treinamento coreográfico da dança de palco Os integrantes foram aprendendo as danças, ao longo dos ensaios, pois as dezenoves coreografias de palco, conhecidas também como de curral, foram sendo repassadas durante cerca de vinte dias, no mês de janeiro 2013. A dança da toada “O Gigante Mapinguari” [61](#), 61 CRUZ, Náfeson; HAIDOS, Demétrios. Toada de abertura do CD/DVD. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1









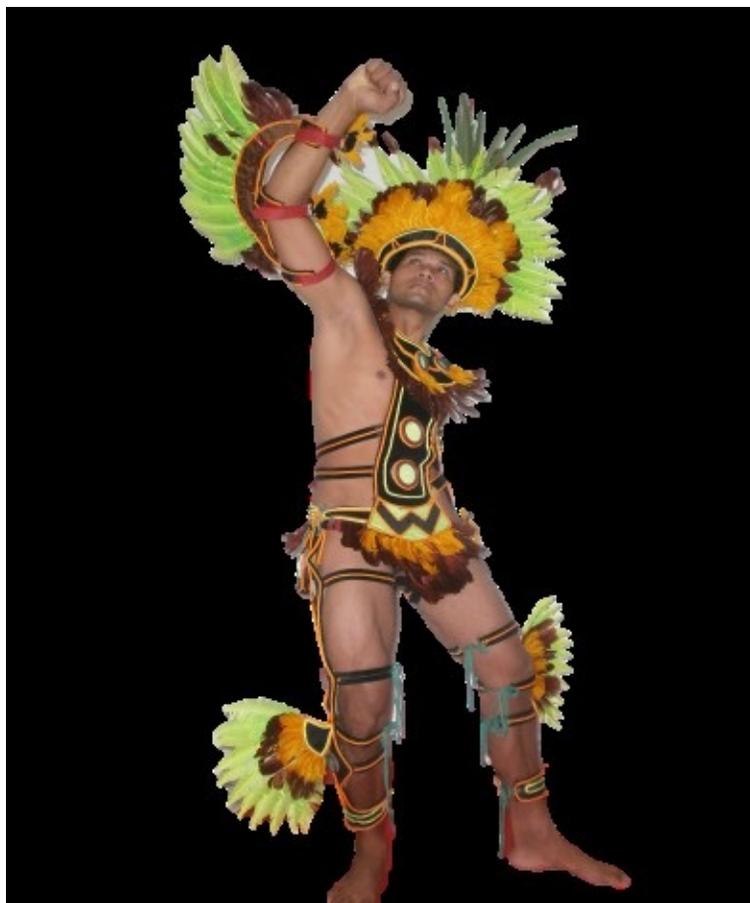




composição de Naferson Cruz e Demétrios Haidos (2013), coreografia de Pedro Evangelista, foi demonstrada no dia onze, no “Show Clube Ilha Verde”. O coreógrafo teve apoio de Thiago Andrade e Élio Siqueira para ensinar sequências dos movimentos, conforme os trechos da letra da toada. Thiago executava a série contando o tempo da música, enquanto os dançarinos observam na parte de baixo do palco, numa quadra de chão de madeira. Na primeira inserção, é preciso baixar um pouco os ombros e balançar o corpo, olhando para o lado como se estivesse em um espaço sombrio.

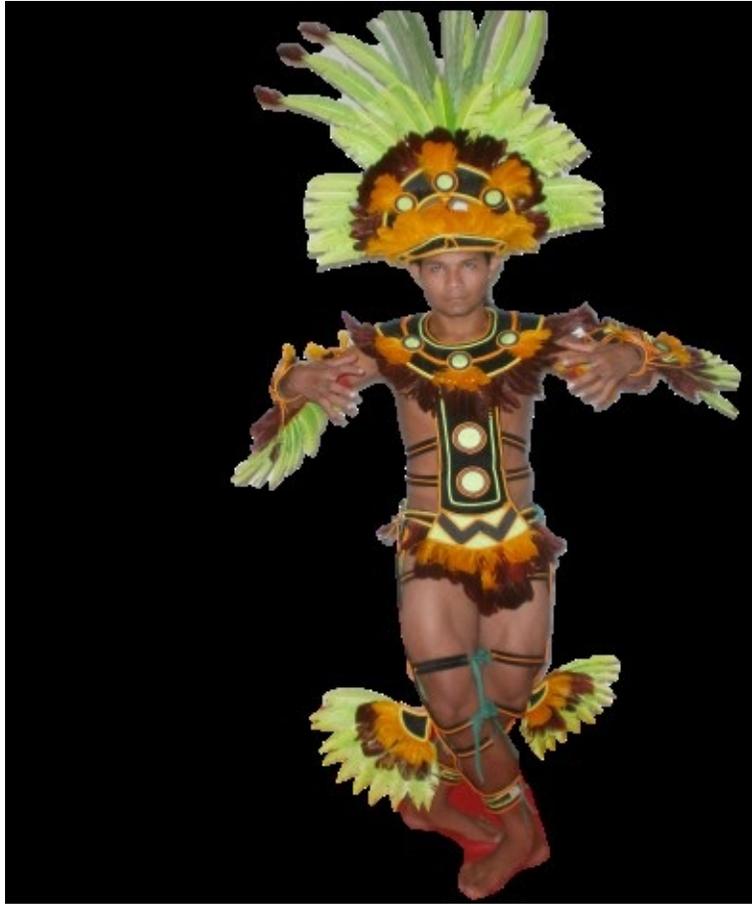
A seguir demonstro através de imagens, passo a passo, as sequências dos movimentos da coreografia da toada “Gigante Mapinguari”, executadas pelo dançarino Adriano Paketá. Fotografia 17 - Composição de fotografias Primeira sequência de movimentos - “Nuvens de fogo/ Vento sombrio/ Aos olhos da morte a destruição/ O povo tribal clamará/O ser imortal despertará!” Fonte: A autora (2013). Nota: Acervo pessoal. Thiago usa mais a fala para instruir no andamento do aprendizado, sendo que para conseguir captar as

instruções, o dançarino deve ficar atento para a contagem, geralmente, são 4 batidas para o lado direito e 4 para o lado esquerdo, totalizando uma contagem de 8 tempos. CD/1 DVD. Faixa 17 (3 min 58 seg).



















O corpo balança por inteiro, mexendo, principalmente, os braços e as pernas. Percebi que os dançarinos ficavam horas treinando o movimento e que demonstravam dificuldade para executá-los, pois alguns ficavam olhando para o outro que já sabia ou tentando acertar sozinho através do ritmo da toada. Fotografia 18 - Composição de fotografias Segunda sequência de movimentos - “Tambores ecoam/Avança a gigante criatura/Suas pegadas estrondam/A voz de trovão ressoam no vale da escuridão”

















Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal.

É preciso saber ouvir o som para se movimentar e aprender os seguimentos dos passos e, com o tempo, o integrante adquire o próprio potencial de interpretar e expressar a emoção. No trecho que diz “a fera vem marchando”, o dançarino precisa dar quatro passos para frente, com as mãos estendidas, como se fossem garras, realizando, rapidamente, um gesto de arranhão na altura da cabeça. Fotografia 19 - Composição de fotografias Terceira sequência de movimentos - “A fera vem marchando/ Castigando aqueles que ousam caçar”

Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal.





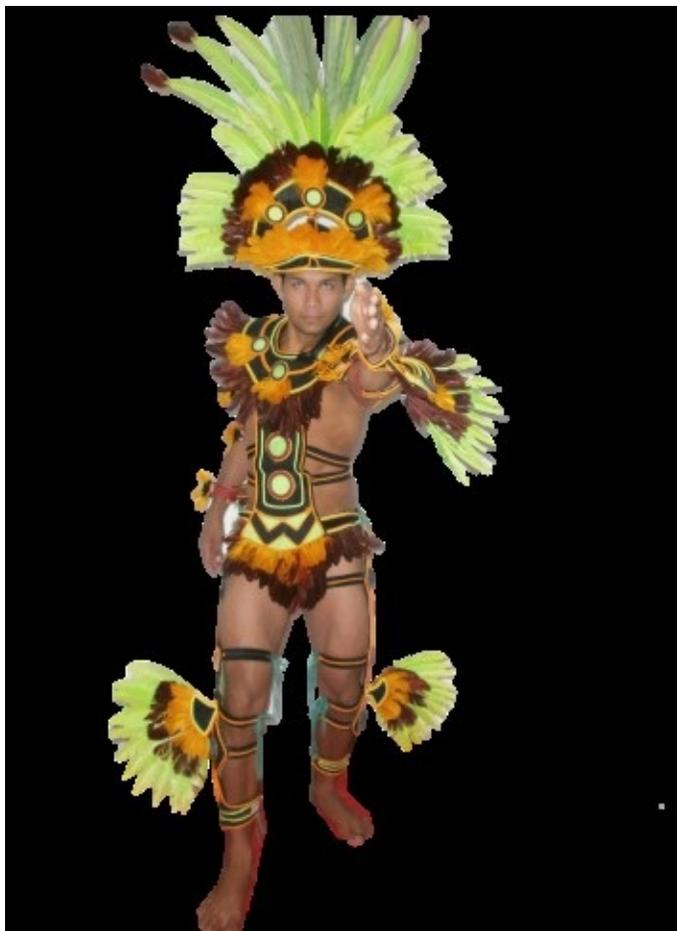












É necessário estender um braço e em seguida o outro, e, depois, fechar as mãos por três vezes, contando um tempo de seis, totalizando 12. Logo em seguida, avança, apontando, e conduzindo uma “legião”, como enfatiza a letra da toada. A coreografia “O Gigante Mapinguari” deve ser desempenhada por todos os integrantes de modo a aparecer um guardião da mata, sempre dançando com o corpo erguido e nunca demonstrar uma expressão de medo. Tanto o homem quando a mulher deve manter simetria, mesmo que haja pequena diferença na performance corporal. Fotografia 20 - Composição de fotografias Quarta sequência de movimentos- “Vem conduzindo os bichos, sua legião/ Para os filhos da selva és o guardião/ A mãe da mata guiará sob a névoa do luar”

















Fonte: A autora (2013). Nota: Acervo pessoal. Conforme o criador da coreografia Pedro Evangelista, o dançarino empresta o corpo para se tornar um “Mapinguari”, e com as mãos imitava a boca da grande criatura, executando o movimento de abrir e fechar os dedos. Essa mesma sequência é feita no final da coreografia, por falar do personagem principal. A relação entre o gesto, expressão e ritmo vigora em um sentido central nessa dança, onde a agitação dos pés, mãos e corpo ganham um desempenho diferenciado. Fotografia 21 - Composição de fotografias Quinta e Sétima sequência de movimentos - “Mapinguari, mapinguari/ Enviado por jurupari/ Mapinguari, mapinguari/ Criatura ancestral/ Mapinguari







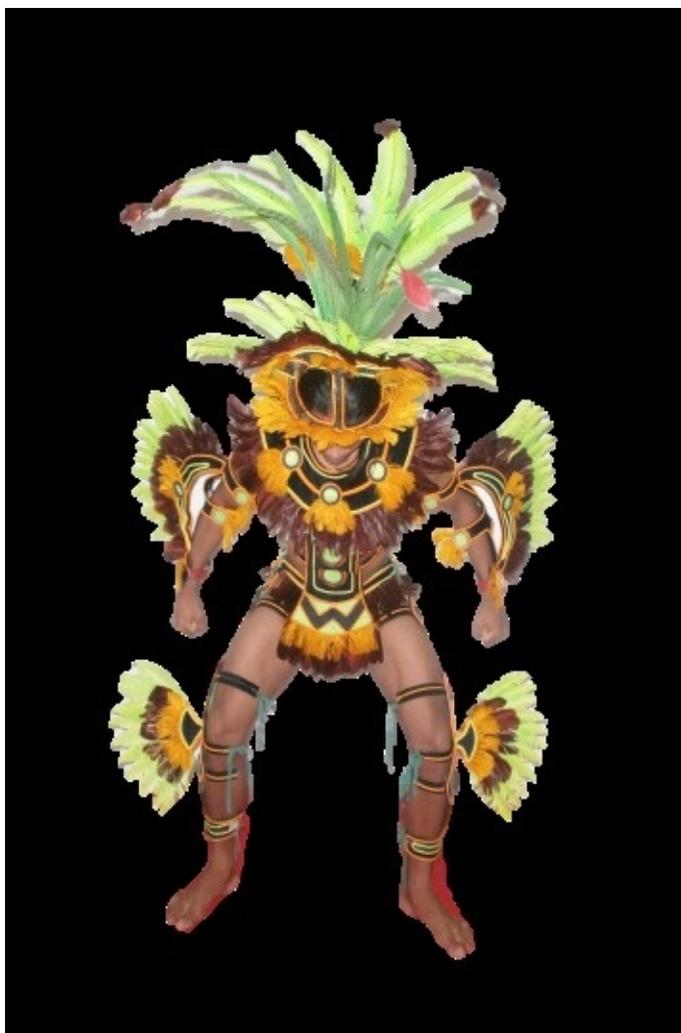












Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal.

A dança do “Gigante Mapinguari” exige agilidade no corpo e braços firmes, com uma desenvoltura para a exibição do contexto da toada. Diante disso, não basta apenas aprender a coreografia, é preciso ter gingado e desenvoltura para acompanhar a ordem sequencial. Além disso, o dançarino deve construir com perfeição a movimentação de “garras de bicho preguiça”, apontar para a “lombada espinhosa” e levantar em forma de um gigante animal. Fotografia 22 - Composição de fotografias Sexta seqüência de movimentos - “Ser primata ciclópico/Monstro canibal sobrenatural/ Na boca voraz enguias carnívoras/Tem garras de bicho-preguiça/Em seu dorso espinhoso letal, gigante animal”





Fonte: A autora (2013).

Nota: Acervo pessoal.

3.1.2 A dança do "tambor" para o show de gravação

A dança do boi-bumbá de Parintins pode ser descrita a partir de três aspectos coreográficos:

- 1) a dança de palco ou de curral – realizada somente no chão, dançada em fila e em linha reta; possui um rico repertório de passos, abrangendo praticamente todo o corpo, desde as mãos e perpassados por movimentos nos ombros, quadril e pernas entre subidas e descidas;
- 2) a dança para a gravação do show – que é uma dinâmica de saltos acrobáticos voltada para a venda comercial, isto é, um trabalho realizado em cima da coreografia do palco;
- 3) a dança para a arena do Bumbódromo – dança baseada em formação coreográfica ou desenhos geométricos.

A linguagem corporal possibilita, seguramente, a compressão do contexto de uma determinada dança, pois alguns gestos são “pensados e executados” para atender um critério específico: contagiar o público, vender o boi ou surpreender o(a) jurado(a) para ganhar a pontuação máxima. A coreografia de palco precisa ser simples porque é reproduzida na massa, então, a gente precisa promover algo para que o público possa sentir prazer em voltar para festa. Se não tiver alguma coisa que ele possa participar, dançar, namorar, beber e se divertir, ele não volta mais. Essa é a diferença da coreografia, por exemplo, que aproveita essa mesma estrutura coreográfica de curral, mas já coloca uma coisa mais contemporânea, uma coisa mais elaborada para fazer a filmagem do DVD, porque aí eu preciso ter o resultado visual. Então, a gente elabora mais essa coreografia e não é uma coreografia que seja possível reproduzir na galera, porque ela já tem várias frases musicais representadas coreograficamente. (Chico Cardoso, 17 jan. 2013).

A estrutura da coreografia de palco ou de curral possui uma dinâmica de interação e um contato maior com o público/espectador. Os dançarinos se apresentam “sorrindo, cantando e dançando” e a “galera” acompanha aplaudindo, gritando e tentando aprender os passos. Já a coreografia para show é formada a partir das coreografias básicas. Diferente das danças exibidas em filas horizontais, o contato com o público ocorre de forma distinta, pois são movimentos e performances para serem assistidas. A dinâmica da toada “tambor”, dança para abertura do show de gravação do DVD, foi criada por Chico Cardoso. O treino ocorria depois do aquecimento e do repasse das coreografias de palco. Para tal realização, era liberada grande parte dos integrantes e permaneciam no local apenas os 11 dançarinos, os quatro coreógrafos e algumas dançarinas que ficavam esperando por um dos dançarinos. Chico preferiu treinar os dançarinos com os dorsos desnudos, assim teria ideia total do balanço. O critério para escolha do grupo foi o nível de experiência de cada integrante. Por se tratar da primeira dança a ser apresentada ao público, a ideia era causar um impacto positivo no público que participaria da gravação do DVD e nos que, posteriormente, o assistissem. Muitos movimentos foram aproveitados da coreografia de palco, mas Chico Cardoso fez uma nova distribuição de posicionamento entre os dançarinos. Para esta apresentação, acrescentaram-se mais saltos, giros, com movimentos erguendo o peito para frente, rodopio no chão, agachamento do corpo; sequências de passos para o lado esquerdo e direito, com pequenas trocas, com clara referência à dança de capoeira.

O dançarino faz formação de abertura, erguendo os braços para o alto e baixando, retornando a posição inicial, formando dois círculos no final para cantar o trecho da toada, junto com os ritmistas, “tambores da terra/tambores da guerra/da opera aberta tambor/tambores do mitos/tambores do ritos/tambores das tribos”, em seguida com os braços para cima todos gritam a palavra “tambor”. Essa foi à única dinâmica, dançada no curral, antes da gravação do CD e DVD, para apresentar ao Presidente do Boi Garantido, Telo Pinto. A demonstração ocorreu durante uma noite de ensaio da batucada, o curral não estava lotado, apenas poucas pessoas acompanhavam o trabalho dos ritmistas. Há uma grande preocupação por parte dos dançarinos para não errar os movimentos e manter uma sincronia de grupo, pois a dança exige muito do corpo do dançarino que precisa executar passos rápidos, pulos leves e balanços fortes obedecendo às sequências das batidas. Telo Pinto, posicionado na parte lateral da quadra, observou atentamente a desenvoltura do grupo e, após o final da apresentação, aprovou a coreografia. Como essa apresentação não foi divulgada, mas, como procurava participar do dia a dia do boi, fiquei sabendo e consegui permissão para assistir. Algumas semanas depois, um dia antes da gravação do CD e DVD, ocorreu um ensaio não aberto ao público, no curral do Boi Garantido. O objetivo foi fazer os últimos acertos, uma espécie de prévia da apresentação, para o show do dia seguinte. A execução de cada dança durou em média 3 minutos; o tempo de duração variava de acordo com o arranjo da toada.

3.1.3 Formulação coreográfica para arena do Bumbódromo Na segunda parte do campo, acompanhar as rotinas dos ensaios fechados continuou sendo o ponto de partida.

Com o estreitamento do meu contato com os coreógrafos e dançarinos/brincantes, passei a conviver e frequentar mais os ensaios do curral, os ensaios técnicos e as apresentações pelas ruas da cidade de Parintins. Nesse período, a questão do ‘segredo’ é vista com mais intensidade nos bastidores; de maneira alguma se pode colocar em risco o trabalho de criação da dança. Cavalcanti (2000) enfatiza que tudo é elaborado em sigilo para “não chegar ao conhecimento do outro grupo” antes da apresentação na arena do Bumbódromo. Caso “o segredo” seja revelado, o coreógrafo tem poucos dias para realizar a modificação do trabalho. 3.1.4 Lenda Amazônica “Gigante Mapinguari” e “Juma” O aquecimento utilizando a técnica da dança clássica dura mais ou menos 40 minutos. As duas primeiras horas dos ensaios foram

reservadas para Jorge Moreira. O coreógrafo foi contratado para sistematizar algo diferenciado na criação da dança da lenda “Mapinguari”. Quando cheguei aqui, eu tinha uma visão de trabalho com eles, de aperfeiçoar a técnica de dança clássica para ficarem com mais leveza! A partir do momento que comecei a trabalhar o corpo individual de cada um, tive que fazer uma mescla tanto de dança contemporânea e moderna quanto de dança clássica. Meu aquecimento é extremamente clássico, mas as coreografias são modernas contemporâneas, porque eles necessitam da precipitação para executarem os movimentos e das técnicas para realizarem aquilo. (Jorge Moreira, jun. 2013). A mistura que Jorge menciona entre as danças serve para articular uma coreografia distinta da dança apresentada no palco e gravação do CD e DVD, elaborada por Pedro Evangelista. Segundo ele, para elaboração da coreografia levou em consideração a história e a musicalidade. Para iniciar o trabalho, realizou uma pesquisa sobre a lenda “Mapinguari”, a parte da boca na barriga e o olho na testa foi algo que lhe chamou mais atenção.



Imagem 2 - Desenho do cenário alegórico da apresentação do “Mapinguari”
Fonte: Góes (2013).

Nota: Desenhista da Comissão de Artes, Arquivo do Boi Garantido.

Quando começou o trabalho, ele tinha a ideia de sistematizar uma coreografia simples, algo mais solo, sem acrobacia. Depois viu a necessidade de adequar alguns saltos acrobáticos. Observei que os ‘índios’ que fazem parte da coreografia teriam tanto medo do Mapinguari que passariam ajudá-lo a proteger a floresta. Tem um movimento que chamo de cadeado, em que as meninas pulam na barriga dos meninos, aquilo ali simbolizo que as mulheres estão sendo engolidas por ele. Depois elas são vomitadas, que é o que o Mapinguari faz. Outro movimento que é muito característico é a marcação da abertura da boca dele da barriga. As passadas que eles dão num determinado tempo da música representam o caminhar do Mapinguari pela mata. (Jorge Moreira, jun. 2013). O coordenador cênico, Chico Cardoso, observando o procedimento de execução da coreografia, se mostrou preocupado com o grupo encarregado dos saltos pelo fato de os dançarinos não terem experiência na realização da atividade. Surteu que Jorge treinasse de modo intenso apenas os participantes escolhidos para o trabalho. Em um exato momento da toada, mais ou menos dez pessoas serviram de base para segurar três dançarinos que eram arremessados seguidamente. O trabalho de elevação está voltado para o malabarismo; o exercício vem sendo adaptado à dança do “boi”, porém, foi mais intensamente desenvolvido em 2013.

A formação da dança da toada “O Gigante Mapinguari”, envolveu noventa pessoas divididas em oito blocos. Os saltos foram encaixados por último na coreografia, depois de um problema de “vazamento do segredo” para o Boi Caprichoso. Uma investigação revelou a presença de um integrante do “contrário” infiltrado no grupo. Esse fato acentuou ainda mais o cuidado em executar as coreografias em ensaios fechados, pois o risco da dança ser “copiada” pelo “boi” adversário é sempre iminente. Além dos saltos, foram incluídos na coreografia pequenos movimentos realizados por quatro pessoas, distribuídos em um grupo de três blocos: três integrantes ficavam em pé com os braços para cima, dois eram posicionados lado a lado, e um ficava na parte da frente. O quarto era carregado no alto, mantendo o corpo reto, como se tivesse deitado no ar. Tudo seguiu uma ordem grupal: uns andavam com os braços erguidos como se fossem garras, outros giravam o corpo, apoiando a mão no chão, conforme a letra da música. A sistematização coreográfica feita por Jorge Moreira, segundo Chico Cardoso, visava impressionar o público, isto é, causar um novo impacto coreográfico dentro do festival.

A ideia da dinâmica de saltos e arremessos foi utilizada praticamente em todas

as coreografias apresentadas em 2013. Observando as células coreográficas, irei mexer em duas coisas: uma é a qualidade da construção e a outra é a dinâmica. Porque às vezes, ‘se fala mais’ colocando duas pessoas para dançar do que 40. Ontem, quando fui ao ensaio de treinamento, observei o seguinte, que dois dançarinos executam com muita propriedade o movimento. Então, digo assim, porque num determinado momento da coreografia, as 40 pessoas param e olham para o centro e permanecem apenas dois dançando! Isso é uma questão de dinâmica coreográfica, de você fazer solo, quarteto, ou seja, tira aquela coisa de tem que está todo mundo dançando igual do início ao fim. (Chico Cardoso, jun. 2013). Chico Cardoso chama a atenção para os dançarinos que servem de referência dentro do espaço do próprio grupo.

Para a arena do Bumbódromo, Adriano Paketá, por exemplo, recebeu a incumbência de representar novamente o “guerreiro” iniciado no “Ritual Marupiara”, dessa vez contracenando com o pajé. Davizinho Assayag, Arthur Seixas, Kelyson e Tássio, ficaram encarregados de executar a coreografia na frente da alegoria, ou seja, na base da arena. Em certo momento da dança, esses participantes têm mais destaque. Conforme orientação de Chico Cardoso, por exemplo, na sexta formação da coreografia “Juma”, Kelyson ficou em pé em cima do ombro do Davizinho Assayag, enquanto os outros dançarinos giravam ao redor deles. O segundo horário ficava sobre a responsabilidade de Thiago Andrade para treinar a coreografia “Juma”, tendo apoio de seu parceiro, Marcos Silva. Para dançar em frente à alegoria foram escolhidos os dançarinos mais experientes, enquanto os outros foram selecionados para preencher os quadros cênico-alegóricos. Nesse momento da apresentação na arena, as alegorias emolduram sequências dramáticas sempre acompanhadas de danças e toadas (CAVALCANTI, 2011). São cenários vivos que se instalam e realizam um intercruzamento expressivo na arena entre movimento manual e corporal. Os trinta participantes escolhidos para compor a dança foram divididos em quatro blocos e distribuídos em vários módulos da alegoria: sete do lado direito e sete do lado esquerdo, margeando uma espécie de rampa, construída nas patas de uma onça.

A “onça” adentrou camuflada na arena, depois abriu a “bocarra” de onde apareceu o personagem “Juma”. No alto do módulo alegórico, 16 brincantes encontravam-se em pontos estratégicos: oito em duas pequenas casas de palha no lado direito, e mais oito em duas outras casas, do lado esquerdo. Para compor esse momento do espetáculo, os brincantes são escolhidos conforme a altura e a desenvoltura para realizar os passos. Em certos trechos da toada, os

homens carregam as mulheres, elas movem os braços de maneira sensual. O trabalho é voltado para desenvolvimento da expressão corporal, exibido dentro do cenário. A alegoria foi construída parecida com o desenho. Nesse caso, o brincante teria que simular, no decorrer da dança, o modo como os animais andam na floresta, por exemplo, imitar o andar da onça pintada, e expressar no rosto o aspecto desafiador deste animal. Imagem 3 - Desenho da Alegoria da Lenda da Amazônica do Juma



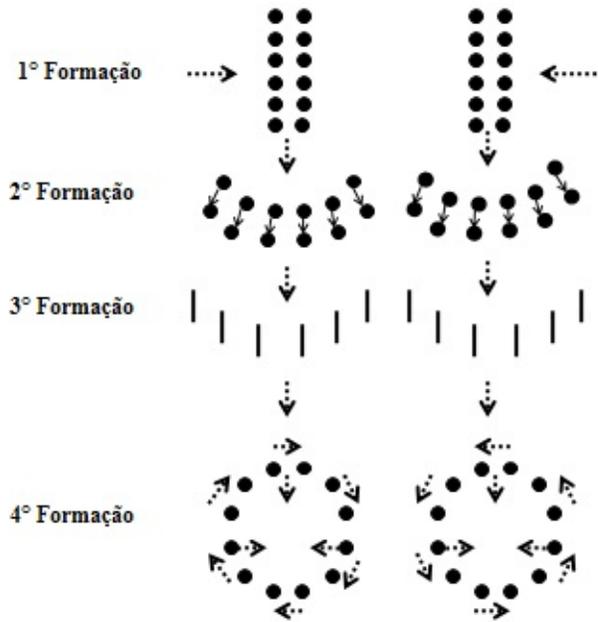
Fonte: Ronny (2013).

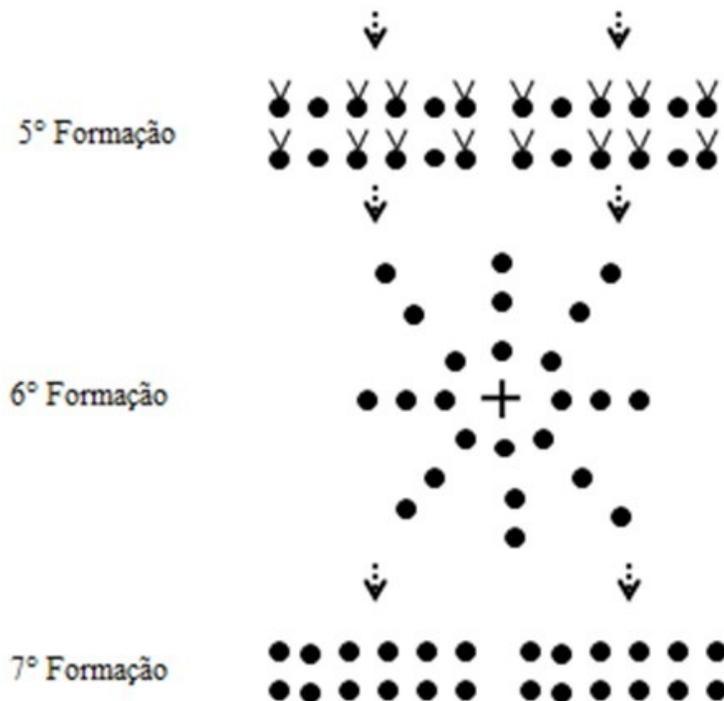
Nota: Acervo do Boi Garantido.

As alegorias são montadas e desmontadas de modo alternado, sendo que nelas os cenários moldam sequências dramáticas que sempre aparecem acompanhadas de danças e toadas. Para tal cenário, a ideia dos coreógrafos, Marcos e Thiago, era criar uma dança que os brincantes e os dançarinos, em um determinado momento da cena, pudessem trocar de posição. Isso, claro, dentro do contexto elaborado, pois o grupo da alegoria representava o “índio” e o da base da arena o homem “branco”.

Dessa forma, para a construção da coreografia, Thiago optou por trabalhar a criação coreográfica utilizando apenas algumas frases da toada, edequando movimentos mais acrobáticos que chamasse mais atenção do público. A dança, para a arena, requer o uso maior do espaço, diferente do que acontecia no palco. Exige um deslocamento dinâmico dos dançarinos para que encenam com o personagem central. Depois de mais ou menos um mês de ensaio, treinando todas as noites para produzir a coreografia, Thiago chegou a seguinte formação coreográfica.

Esquema 1 - Formação coreográfica





Fonte: Pesquisa de campo (2013).

Nota: Elaboração por Oscarina Batalha.

Segundo o coreógrafo, na primeira formação, os dançarinos devem entrar em duas filas de seis, doze em cada lado, posicionando-se em dois grupos na alegoria: um do lado esquerdo e outro do lado direito, marcando o passo chamado “uga, uga”, ou seja, pisando forte com o pé direito e elevando um pouco o esquerdo em acompanhamento com balanço do corpo. Em certo momento, começam a olhar atentamente para ambos os lados, com os braços entre abertos, trocam a perna direita sobre a esquerda, depois fazem um giro e, em seguida, se direcionam em marcha de corrida ao centro da arena, parando e impulsionando o corpo reto para frente; com um pulo para o lado esquerdo, giram os braços em relação ao joelho direito elevado e o esquerdo ao chão. Em seguida, levantam os braços, e entre um ou outro movimento se deslocam para a segunda formação.

Essa segunda formação começa compondo duas “meia lua”: seis dançarinos atrás e seis na frente, dançando sincronicamente, executam a composição. Seis deles da frente cobrem os rostos com as mãos, balançam o corpo para o lado e pulam girando, enquanto os que estavam posicionados atrás chegam para fazer a terceira formação. Nessa terceira formação, os seis de trás sobem nas coxas dos participantes da frente formando um só corpo e se preparam para fazer um movimento de rolamento no chão.

A quarta formação, inicialmente, traça dois círculos, cada um com doze pessoas, para, logo em seguida, três dançarinos um de cada círculo se deslocarem em direção ao centro, enquanto nove permanecem compondo cada roda, esses giram no sentido horário e anti- horário, em um tempo de oito compassos, conforme a contagem da toada. Os três participantes, posicionados no centro de cada círculo, fazem um movimento coreográfico diferente uns dos outros que consiste em arremeçar um integrante ao alto, ao mesmo tempo, os que giram em torno realizam uma dança esticando as pernas para cima, correm para o lado e para o outro sempre com o olhar atento. Na quinta formação, quatro dançarinos de cada grupo ficam em pé com dois dançarinos de cada lado. Os participantes posicionados no centro representam o personagem “Juma”, enquanto os do lado que ficam com as mãos tocando o chão e as pernas para cima, sendo segurados pelo integrante do meio, “são” as raízes brotando da terra.

Nesse momento, surge da alegoria o “Juma” da boca de uma “onça” imensa. Na mão traz uma espécie de teia com alguns “brancos” já dominados pelo defensor da natureza. Os dançarinos, nesse momento, fazem uma dança mais voltada para a interação com o personagem, realizam rolamentos, passos cruzados, pulos, dentro outros. Na sexta formação, os dançarinos são ordenados em apenas um grupo, e é feito um círculo central com vinte e duas pessoas que ficam de três em três, em cada fila, formando algo semelhante a um sol. Dois participantes ficam em pé para levantar um integrante que ficará com o corpo reto no alto, segurando no ombro do primeiro, enquanto que o segundo agarra suas pernas, constituindo uma ponte humana.

É feito um giro anti-horário em oito tempos, nesse mesmo período, os dois dançarinos no centro do círculo, um sobre no ombro do outro, formam apenas um corpo. Thiago Andrade explicou que para a criação desse desenho aproveitou a formação de um trabalho realizado em outro festival, na cidade de Barreirinha, próximo a Parintins. O coreógrafo observou que poderia

encaixar o movimento que lembra o desenho de um helicóptero para a dança do “Juma” na arena do bumbódromo.

Na quinta formação, os dançarinos voltam para uma demonstração semelhante com a primeira, mas se enquadram em um posicionamento horizontal para dançar com o item 09, “Cunhã Poranga”, que desce da alegoria para “evoluir” na arena. Acrescento, ainda, que durante os ensaios, o processo de ensino não ocorreu sequencialmente de acordo com essas formações. Recordo que Thiago e Marcos ficaram ensaiando a “sexta formação” por semanas; dependendo do horário treinavam duas vezes com o mesmo grupo, pois dividiam o espaço com os outros coreógrafos para a criação coreográfica de três lendas amazônicas e três rituais indígenas. 3.1.5 Ritual Indígena “Parintintin” “e Ofaié” A temática do ritual indígena era coordenada por Pedro Evangelista e Élio Siqueira, ensaiadas geralmente no segundo horário de treinamento, alternando os dias com a dupla Thiago Andrade e Marcos Silva. Pedro Evangelista e Élio Siqueira iniciaram o trabalho treinando as formações que achavam mais difíceis. Os participantes escolhidos para assumirem os papéis foram as pessoas que, na visão dos coreógrafos, eram as mais habilitadas para realização das funções.

A ideia era apresentar um combate entre a etnia Munduruku e os Parintintin, conforme o resultado da pesquisa realizada a respeito da relação hostil entre esses povos indígenas. A finalidade de representar esse evento era fundamentar um “ritual de cura” de cinco pessoas feridas durante a luta. Todo o ritual começa com uma narração, sendo que durante a narração inicia a cena do ritual, como por exemplo, no contexto da batalha entre as tribos dos ‘Parintintin’ e ‘Munduruku’ foram utilizados um grupo de 20 dançarinos, justamente para ter feridos para estabelecer a cura. Foram escalados cinco integrantes quase da mesma altura para representar os feridos. Durante o conflito, os ‘Parintintin’ derrotam a tribo inimiga, fazendo isso, entra um grupo de 10 pessoas para carregar os mortos, ficando apenas os feridos deitados no chão. (Élio Siqueira, jun. 2013). A coreografia encenando o conflito foi dançada em círculo.

A concepção que os coreógrafos têm de dança indígena é que a mesma é circular, com filas e vetores, mas como trabalham com o visual, dão ênfase para certos tipos de desenhos coreográficos. No momento da cura, os homens dançam na alegoria enquanto as mulheres descem para efetivar o tratamento com as ervas. Em relação ao desenho coreográfico para a encenação da cura

do ritual “Parintintin”, Élio assinala que As mulheres adentram em cena fazendo um desenho no estilo ‘raios de sol’, essa representação se remete quando os meninos ficam deitados dois para o lado esquerdo de forma separada e dois para o lado direito também do mesmo jeito e um no meio. Diante deles, as meninas fazem uma dancinha com os cinco feridos, abrem uma ‘meia lua’ para a cena aparecer mais. Depois elas carregam os feridos e, no final, todo mundo dança em conjunto na formação ‘raios’, ‘rodas’ e ‘meia lua’. Pelo que pesquiso em relação às danças indígenas, elas sempre tem rodas, por isso que todo o ritual, geralmente, possui essa dinâmica. (Élio Siqueira, jun. 2013).

A dança do módulo do ritual é construída levando em consideração qualquer característica criada para a temática como, por exemplo, a visibilidade do bater com o pé forte no chão, uma roda com um número grande de pessoas, marchar em linha reta e construir vetores produzidos em duas filas ligadas apenas em uma ponta. Tudo isso, aflora a concepção do fazer coreográfico. Para o ritual “Ofaié” [62](#), os coreógrafos utilizaram esses mesmo desenhos, mas tiveram a ideia diferente de trabalhar com cenas de teatro imagem ou imagem congelada. Sobre isso, Pedro informou: Nesse ritual vamos mostrar algumas cenas em formas de teatro congelado. O que isso quer dizer? Como se todos tivessem paralisados numa posição, ou seja, cada um numa formação e com uma expressão no olhar, ficando por mais ou menos, cinco ou seis segundos congelados.

A ideia é exibir de modo que cada pessoa que assiste da arquibancada do bumbódromo entenda o que está acontecendo naquela cena. Depois desconjunta e forma outra cena, ao total são seis cenas, contando em 16 compassos, sendo oito para deslocar e oito para formar a cena, assim! 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e formou 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 desformou. (Pedro Evangelista, jun. 2013).

Como fonte de inspiração da construção da dança, Pedro e Élio observaram alguns vídeos de rituais indígenas, dentre estes, um da etnia Xavante no qual as mulheres realizam a cerimônia de bater as mãos na água. Na primeira formação coreográfica, dez mulheres ficam em fila, na vertical, sentadas sobre os joelhos e com as cabeças abaixadas. Depois, levantam os braços e os descem como se tivessem passando as mãos levemente por sobre a água. Na horizontal, os homens fazem outra coreografia, começando com as pernas abertas e, com movimentos firmes, dobram para o lado direito com os joelhos

semiflexionados, levantando os braços para o lado e para o outro. Em seguida, cruzam as pernas, com o corpo curvado e se deslocam ao centro, dando pequenos pulos, elevando os braços para cima. Depois dessa formação, o grupo principal formado por homens e mulheres se prepara para demonstrar a coreografia de teatro imagem. Na primeira cena, os dançarinos fazem um gesto apontando para Tássio, um participante posicionado no alto em cima dos ombros de outros participantes, com os braços erguidos.

A apresentação se deu devido a briga de um clã chamado “mãe lua”, onde viviam o “sol” e a “lua”. Os dois brigaram o sol foi pressionado e a lua se tornou rainha. Com o tempo, o “sol” conseguiu fugir e voltar a “tribo” para causar miséria. A tribo adorava um Deus por nome de “bugio”, um grande macaco que habitava um tronco sagrado. Em busca de alimento, a tribo escalou o tronco, mas o “bugio” elevou a floresta e transformou toda a tribo em animais, cobras, lagartos e gatos selvagens, borboletas e pássaros de muitas espécies, ou seja, formou uma tribo de “bichos”.





Na segunda e terceira cena, uma dançarina é carregada por dois dançarinos no trecho da letra que dizia “escalando o tronco sagrado das árvores”; o resto do grupo fica de joelhos para os dois participantes que estão mais visíveis carregando a dançarina. Na quarta cena, o grupo faz a formação de “meia lua” executando movimentos imitando “cobras”, pulam como “lagartos” e mostram garras de “gatos selvagens”, enquanto no centro do círculo cinco participantes usam o próprio corpo para formar uma espécie de “torre humana”.

Fotografias 23 - Composição de fotografias Terceira e quinta cenas
Fonte: Sicsu (2013).

Nota: Acervo do Boi Garantido.

Na quinta cena, o grupo realiza a formação de “V”: o dançarino Davi Assayag fica com as pernas meio flexionadas e dois dançarinos sobem em cada uma das coxas dele e agarraram nos ombros do Davi com um lado das mãos no trecho que diz “pássaros de todas as espécies”, depois os participantes formam duas filas em horizontais abertas. Ao mesmo tempo, dançarinos agem como se tivessem se transformando em animais. Para tanto, executam alguns movimentos que lembrando essa metamorfose. Logo em seguida, se preparam para realizar a formação de uma “meia lua”: ficam deitados sobre a barriga um do outro, elevando duas vezes o corpo para causar efeito visual da coreografia para o público.

3.2 Relação entre público/espectador e dançarino/brincante

Durante o acompanhamento dos ensaios no “Show Clube Ilha Verde”, entre a divisão dos grupos A, B e C e através das interações entre os integrantes, percebi que algumas categorias se formam no decorrer do trabalho de aprendizado. Vale ressaltar que tudo pode mudar a qualquer momento, dependendo da desenvoltura e do destaque de cada participante. Especifico a relação estabelecida entre o público/espectador e brincante/dançarino, como algo não permanente, pois dependendo do propósito de apresentação, pode ocorrer a transição entre elas. Nesse sentido, destaco, por exemplo, a categoria público/espectador - aquele que participa de praticamente todos os ensaios, se veste com as cores do bumbá, e, na maioria das vezes, aprende as coreografias. Esse participante em determinado momento interage junto com a torcida organizada, principalmente, na arena do Bumbódromo.

É esse público que assiste às apresentações e experiencia uma interação momentânea e comunicativa durante a exibição, pois “canta, dança e produz efeito” (CAVALCANTI, 2007, p. 6), partindo de um mesmo propósito de participação. O público/espectador faz parte do cenário de ocupação e também é um avaliador, quando aplaude a dança que lhe chama a atenção, e atua também como item “galera” nos dias de disputa. A participação dele ocorre desde o início dos ensaios, nas festas do curral, principalmente, nos três dias na semana em que ocorre o ensaio da “batucada”. A relação de sociabilidade é construída e manifestada por meio de uma ação coletiva. Dentro dessa linha de construção, as danças são demonstradas para o público ensaiar, alguns participantes são escolhidos para realizar essa ligação com o

público/espectador. Um grupo de dançarinos exibia-se no palco, enquanto outro se posicionava no centro do curral.

O público que comparecia acompanhava as danças, intercalando-se na parte lateral ou atrás deles. O curral é uma quadra dinâmica. É o local onde se move a conquista por espaços e posições; é onde se conquista o direito de exercer determinada função, onde compositores, músicos, coreógrafos e dançarinos transitam e executam suas performances para mostrar ao público/espectador a qualidade de seu trabalho. Há, portanto, uma complexidade de interação, um trânsito mais aberto e, por outro lado, algo mais fechado: o palco, ambiente mais descontraído, e o por trás do palco - um lugar de poucos, núcleo sigiloso de trabalho. Pode acompanhar um pouco dessa sociabilidade de ambos os lados, e observar os modos diferentes de circulação de sujeitos.

O brincante, por exemplo, pode ser considerado aquele integrante que se dispõe a aprender as coreografias na “Cidade Garantido” e no “Show Clube Ilha Verde”, além de fazer parte do conjunto de participantes para apresentação da gravação do CD e DVD e da disputa na arena do Bumbódromo e atuar, ainda, como torcedor nas festas, dançando junto ao público/espectador, isto é, ainda não é dançarino oficialmente do grupo, pois se encontra em fase de teste.

Nessa fase, recebem a orientação para dançar as toadas “mais dançantes” que, segundo os coreógrafos, exigem menos no sentido da interpretação e expressão durante a apresentação. Em algumas festas no curral, principalmente, nos dias de sábado, eram escolhidos para dançar para o público, momento em que demonstram suas habilidades e são observados pelos coreógrafos. Ele ainda não é dançarino; o dançarino é aquele participante que faz parte da Companhia de Dança Garantido Show que durante a pesquisa era coordenada por Chico Cardoso. Ele participa das coreografias para a gravação do CD e DVD, dançando as toadas de “ritual” e “lenda amazônica”, além de se apresentar nos shows para turistas, duas ou três vezes por mês, e também, viajar para divulgar o boi. Moji (2006) diz que algo parecido acontece com os passistas do grupo show da Mangueira, as saídas sem datas marcadas acontecem por solicitação de empresas durante o ano inteiro. São apresentações de cunho abertamente comercial, nas quais os integrantes recebem um pagamento. Quem participa considera a atuação de caráter profissional.

Em Parintins, quando os grupos de ambos os bumbás fazem as exposições para os turistas, ganham um “cachê” de R\$ 50,00 (Cinquenta reais) - isso por cada navio ancorado, e os coreógrafos recebem um valor de R\$ 100,00 (Cem reais). Por isso, que muitos dos integrantes têm interesse em se tornar dançarinos por causa das viagens e do pouco de dinheiro que podem conseguir com os shows. Nesse sentido, o dançarino serve de referencial para o brincante devido à incorporação no ato da apresentação e participação nos ensaios. Essa função entre o brincante e o dançarino pode variar dependendo do desempenho individual de cada um. A divisão só pode ser percebida do lado de “dentro” dos ensaios fechados, após alguns meses de acompanhamento e através de conversas com os grupos. O público/espectador, por exemplo, não visualiza esse procedimento de interação que se congrega pela experiência de ser dançarino ou pela busca dela.

3.3 Preparando a festa do boi-bumbá

A Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido mantém uma Comissão de Artes responsável pela concepção do tema do boi de arena. Cada membro dessa comissão exerce uma função específica nesse processo de construção. Tive acesso a dois deles: Fred Góes, responsável pelo discurso e roteiro do que é demonstrado na arena e pelo arranjo da toada; e Chico Cardoso que assume a cênica do boi, ou seja, a teatralização e a coreografia - a parte humana do espetáculo. Chico Cardoso e Fred Góes discutem, sempre, em conjunto com outros artistas, o resultado das pesquisas em livros e internet, cujos dados resultam em elementos estéticos para a criação coreográfica, de figurinos e de cênica teatral. Toda a ideia é discutida e dialogada.

A respeito desse contexto, Silva (2010, p. 121) diz A produção artística de cada boi-bumbá é precedida de pesquisas e levantamentos de informações sobre grupos indígenas (região de origem, história, mitos, vestuário, costumes, ritos de iniciação, alimentação, religiosidade etc.), populações ribeirinhas (com destaque para o caboclo), ambientes e paisagens da região e pessoas de destaques que são homenageadas, sendo estas principalmente de Parintins. Os levantamentos realizados pelas diretorias de artes definem os objetos que serão abordados no festival. Por exemplo: os rituais dos povos indígenas servem de fontes de inspiração para a produção visual do espetáculo. Os dados desses contextos são repassados aos desenhistas e depois para os artistas de alegorias. Dessa forma, os textos elaborados e as produções gráficas se constituem como instrumentos para a criatividade dos coreógrafos.

A pesquisa resulta em elementos estéticos para a criação coreográfica, figurino e cênica teatral. A materialização se constitui por meio do desenho, tal como citei, um exemplo do ritual indígena, este tem que ser construído, conforme a concepção da própria tribo. Para isso, o desenvolvimento da mensagem é debatido, tendo auxílio dos desenhistas para a criação da forma de cada noite de exibição. Participei de todo o processo de construção: a escolha das toadas, do tema até a apresentação final na arena do Bumbódromo. A análise das toadas realizadas pela diretoria acontece na sala do curral, no segundo andar do prédio, extremidade com a quadra de ensaio. Todo o trabalho é feito em total sigilo, apenas os integrantes da comissão podem entrar. No entanto, fui convidada pelo Presidente, Telo Pinto, para acompanhar o procedimento de discussão. Fred Góes, integrante da Comissão de Artes, compositor, músico, arranjador e responsável pelo arranjo das toadas e pelo roteiro dos discursos apresentados nos eventos, sempre me explicava tudo com muita paciência e dava liberdade para perguntar e tirar minhas dúvidas. Escolhia um dia, durante a semana, conforme a disponibilidade dele para discutir sobre o tema “Boi do Centenário”. Tive acesso à lista de algumas toadas, selecionadas antes da divulgação ao público, e pude verificar que constavam algumas toadas que tinham sido mostradas a mim, pelos compositores, mas mantive total discrição sobre o resultado, assim como de outras informações as quais tive acesso durante a minha pesquisa de campo



Os trabalhos dos desenhistas são elaborados na sala da Comissão de Artes, assim como todo o material a ser apresentando na arena do Bumbódromo. Acompanhei conversas entre Chico Cardoso, Élio Siqueira, Pedro Evangelista e Ronny, este último desenhista, a respeito dos moldes das roupas dos dançarinos.

A ideia era elaborar uma fantasia que se adequasse com a dança, isto é, permitisse uma melhor harmonia entre o movimento e a roupa. O coreógrafo mantém um diálogo maior com o artista que confecciona a fantasia, mostrando o desenho, conversando a respeito do trabalho desenvolvido, principalmente, no que se refere ao tamanho e à forma da roupa. Imagem 4 - Desenho da fantasia para o grupo Garantido Show Fonte: Ronny (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido.

A parceria entre o coreógrafo e o artista de fantasia acontece a fim de buscar uma maneira melhor de tornar o movimento expressivo sem prejudicar a fantasia e a evolução do dançarino. Ultimamente, o coreógrafo tem reivindicado roupa leve: uma indumentária pequena, com uma costeira sem ferro e com penas suaves. Durante a formulação do trabalho é comum o coreógrafo se dirigir ao galpão e o artista aos ensaios para discutirem sobre a criação da fantasia e/ou dos movimentos da dança. Fotografia 24 - Encenação

na arena do Bumbódromo



Fonte: Sicsu (2013).

Nota: Acervo do Boi Garantido.

A coreografia para ser apresentada na arena do Bumbódromo requer um procedimento criativo que requer dois meses de sistematização, entre maio e junho. O trabalho, inicia com a pesquisa sobre a letra da toada, ou seja, um aprofundamento da primeira fase de criação, partindo sempre do pressuposto de buscar algo diferente do que foi apresentado na gravação do CD e DVD, porque se trata da disputa de um título do festival.

3.4 Corpo e performance na arena de apresentação

A arena do Bumbódromo é rodeada de arquibancadas e camarotes, permitindo que núcleo seja preenchido gradualmente pelas alegorias que compõem sequências narrativas as quais revelam tanto a criação do cenário quanto do fazer coreográfico ao público. Durante a apresentação, é exibida uma dança criada de acordo com cada módulo em exposição, sendo que a imagem do corpo em movimento é expressiva, exaltando fantasias coloridas, acompanhadas do ritmo da toada.

A dança ritmada assinala uma coreografia em movimento sincrônico integrado ao aspecto visual e unido ao procedimento do “espetáculo” no ato da apresentação. A distância do público/espectador em relação ao conjunto folclórico do boi-bumbá torna-se muito próxima pelo fato do torcedor ser um item atuante durante a narração. Para o público, o enredo é contado, admirado por seu cantar e dançar, pois a todo o momento, o espectador é um atuante, ou seja, ele também é um brincante que admira, grita e aplaude outro brincante. Afinal é um componente imprescindível na composição da apresentação da “galera”, item julgado de acordo com o grau de animação durante a apresentação do boi (BRAGA, 2002). Na hora da apresentação de um boi, a torcida oponente fica sentada em silêncio, pois ela perderá ponto se prejudicar a rival. [...] do ponto de vista do torcedor, há duas formas alternadas de participação: ou você canta, dança e produz efeitos visuais, ou você escuta e aprecia quieta, cuidadosa e muito criticamente enquanto o oponente preenche, de modo gradual, a totalidade da arena. Por isso, numa formulação benévola, as pessoas dizem que, em Parintins, ‘ama-se um boi e admira-se o outro’. (CAVALCANTI, 2010, p. 115).

A “galera” faz uma coreografia diferenciada produzida pelo balançar do corpo, isto é, pode usar esse fator de diversas formas no que refere o aspecto visual, a exemplo, de pular segurando no outro participante, ou erguer os ombros em diversos sentidos. Nesse aspecto, a dança produzida pela “galera” acompanha diferentes momentos cênicos na arena do Bumbódromo. O público/espectador também possui uma coreografia específica que segue o mesmo procedimento da temática dançada pelos brincantes no Bumbódromo, mas, ao contrário da dança de arena, ela interage diretamente com o participante-visitante que chega a Parintins para a festividade. Desse modo, a dança acontece mais na base da improvisação do momento. Para a chegada de cada requisito é exaltado um adereço, como flor de papelão, chapéu, palha, sacola, dentre outros.

Nesse contexto, os dançarinos e brincantes do grupo ou a Companhia de Dança Garantido Show adentram na arena duas vezes por noite durante as apresentações, sobretudo, para encenar no momento da “Lenda Amazônica” e “Ritual Indígena”. O tempo de permanência é de no máximo oito minutos, contando desde o processo de montagem do cenário até o final da cada módulo e as exhibições se realizam de maneira competitiva em diferentes momentos. Inicialmente, os dançarinos se concentram para executar a primeira

formação coreográfica específica, demonstrada através de movimentos corporais e passos de dança do boi-bumbá. Começam com uma dança considerada básica pelos coreógrafos, de bater forte o pé direito no chão, observando o compasso da toada, assim como ensaiado. É o momento mais esperado pelos participantes por ser a demonstração do resultado de meses de trabalho. Nesse momento, a emoção sentida, acompanhada de ansiedade, precisa ser transformada em ação do personagem a ser apresentado.

A dança está ligada à interpretação e, sobretudo, ao sentimento do corpo do dançarino, seus gestos corporais estão engendrados em pequenos detalhes da dimensão coreográfica. Nesse aspecto, a emoção se transforma em intensidade e, ainda assim, é necessário que o grupo mostre uma elaboração coreográfica para ser entendida pelo público que assiste. É nesse espaço de concentrada rivalidade que o dançarino ou brincante concebe o mundo de sensibilidade no que se refere ao boi-bumbá. Nesse ambiente, a emoção do participante deve ser mostrada através da incorporação do personagem, sendo por meio do sorriso ou da expressão facial séria. Por conta disso, a dança coletiva sincrônica é quase obrigatória durante a realização da dança, pois como o coreógrafo diz no ensaio, “o movimento fica bonito se todo o integrante realizar a coreografia de forma grupal e ao mesmo tempo”.

A demonstração é bem sucedida quando a coreografia chega ser visível aos olhos do público, isto é, essa visibilidade não se trata exatamente na forma de executar o movimento perfeito, é aparente quando desenvolve uma interação com quem assiste, mesmo que provisória. Nesse aspecto, a apresentação da dança do boi sublinha uma relação momentânea criada com outros sujeitos que estão no mesmo universo do conjunto folclórico do boi-bumbá, por isso que a exibição do dançarino e brincante é, antes de tudo, interativa, lembrando que não equivale apenas à composição gestual na arena do Bumbódromo, mas, também, como o participante constrói a sua trajetória no mundo da brincadeira do boi, pois, a partir do momento em que o mesmo adentra para o grupo, passa a se relacionar com desconhecidos ou conhecidos durante longos períodos de treinamento.

A dança do boi apresentada nos três dias de disputa provoca a possibilidade de colocar um envolvimento corporal com quem estiver presente durante o evento, sublinhando ainda por esse aparato coletivo um contexto de extrema competição na torcida contrária, que assiste em silêncio. Dessa forma, o dançarino busca também ser reconhecido pelo seu trabalho dentro do grupo

Garantido Show ou Companhia de Dança. Durante os dois meses de ensaios, ocorrem vários eventos que aproximam os participantes do público como, por exemplo, as festas dos currais, as passeatas (quando o boi sai às ruas nos dias de santos juninos para dançar ao redor das fogueiras) e, por fim, os ensaios técnicos. Nos ensaios técnicos, há uma simulação da apresentação em caráter coletivo cuja intenção é testar os espaços de alinhamento para que os participantes saibam até aonde podem avançar e marcar seus devidos lugares.

No ato da exibição, cada participante deve assumir a responsabilidade de executar a sua função, ou seja, acompanhar a toada e demonstrar a sua habilidade de dançarino no ritmo do boi-bumbá. Os integrantes, usando seus corpos, desenvolvem os gingados com passos e gestos firmes, expressão sempre séria, os saltos são expostos com exatidão e, em grande parte do tempo, os ombros são mantidos arqueados, enquanto os braços e pernas impulsionam o corpo para a realização de diferentes coreografias. Dentro desse aspecto, o propósito é exibir algo que chame a atenção do público e que assegure equilíbrio entre o conjunto folclórico e os outros módulos de apresentação do boi-bumbá. Desse modo, toda a dimensão de atuação do participante tem a pretensão de interagir também com outros grupos de dança relacionados ao mesmo universo de exibição.

A dramatização, durante a apresentação, revela também outro trabalho de criação como, por exemplo, a fantasia que dá sentido ao movimento. É possível observar, ainda, uma espécie de totalização entre a dança e os demais setores que compõem o boi, ou seja, a dança é compreendida por um público engendrado dentro de uma rede de sentido recíproca ao próprio ato de exibição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo, ao destacar a criação da dança coreográfica do boi-bumbá Garantido, sublinha a multiplicidade de especialidades e talentos que constitui o Festival Folclórico de Parintins, realizado anualmente no último fim de semana de junho. O universo de preparação congrega esforços múltiplos de pessoas com diferentes habilidades encarregadas de desenvolver determinada função, mas distribuídas em diversos setores, como compositores, ritmistas, coreógrafos, dançarinos, brincantes, desenhistas, artistas de fantasias e alegóricos, dentre outros. Contudo, priorizei nesta pesquisa etnográfica destacar as trajetórias e experiências dos coreógrafos e também descrever os processos de criatividade a partir dos tipos de dança do boi.

Ocupei-me de demonstrar, nesse sentido, de que maneira as relações são construídas dentro do ambiente de aprendizado, sobretudo, na medida em que produzem suas próprias técnicas de conhecimento para dimensão coreográfica. Delineei o sistema de formulação de cada coreógrafo, observando o ponto de vista do instrutor e a adequação de outras danças ao boi-bumbá. O que tornou possível registrar que o ciclo de criação é baseado em um calendário anual e de acordo com a característica de cada profissional - mais “tradicional”, por não está associado a pesquisa - ou mais “moderno”, por fazer pesquisas a fim de buscar novas referências pesquisas em sites, livros, revistas e vídeos.

O desenvolvimento do trabalho é feito individual ou em dupla, a parceria se estabelece entre coreógrafos antigos experientes e coreógrafos mais jovens com menos experiência, ambos com intuito conjunto de mostrar algo novo. Analisei como se dá a construção do movimento tendo como parâmetro o corpo do integrante, a personagem e a apresentação. Acompanhando tal processo, percebi que a dança se formula pela participação de aspecto artístico encarregado para executar determinada função. A Companhia de Dança Garantido Show, por exemplo, ficou responsável pelo módulo “Lenda Amazônica” e “Ritual” exibido na arena do Bumbódromo no ano de 2013.

Além disso, a companhia também é encarregada da divulgação do boi de Parintins, tanto na gravação do DVD quanto na apresentação contrata para shows em diversos lugares. Através da minha inserção no grupo, percebi o contexto de aprendizado da dança e a organização social que ela se enquadra. Esse conhecimento não é de fácil acesso e nem completamente explicitado, e

mantém uma posição mais “fechada”, de sigilo, e outra mais “aberta”, perceptível pelo viés da interação de “afeto” e da aproximação com o público/espectador. Não se aprende simplesmente a dança do boi-bumbá, mas também a se posicionar diante de um palco ou em uma arena de espetáculo e a consolidação do dançarino no universo do boi possibilita o recebimento de um papel importante para atuar e ter a oportunidade de viajar. O participante é um permanente amante do boi e, por isso, ele ensaia o dia inteiro, se for necessário. Os relatos dessas pessoas indicam que foram conduzidas por seus familiares e amigos a esse ambiente, e que a entrada no grupo ajuda a estimular a dança e a desenvolver a habilidade corporal.

A partir do momento em que o integrante adentra na companhia, é realizado um trabalho de preparação do corpo para a dança, utilizando a técnica do balé clássico. Durante o desenvolvimento do trabalho, é estabelecida uma linguagem relacionada ao próprio cotidiano amazônico, como “abraça o pão” e “solta o pão”, para a primeira e a segunda posição. Os exercícios são repassados no primeiro horário de treinamento e o ensino coreográfico acontece na segunda parte do ensaio. Nesse ponto, o corpo é uma moldura para a construção do movimento da dança do boi-bumbá, sendo por meio dele que o coreógrafo tem a visão do resultado do seu trabalho, isto é, a imagem do integrante se constitui como mecanismo que contribui para a criação. A interação com os pares representa inserir-se em uma rede de posições criada dentro desse universo como, por exemplo, o grupo A, dançarinos principais; grupo B, dançarinos intermediários e grupo C, dançarinos iniciantes. Dessa forma, o participante vai sendo reconhecido por outras pessoas da dança do boi-bumbá, por isso que ninguém nasce dançarino, é sempre uma pessoa que designa e aponta.

Para entender esse aspecto do repertório de concepção concentrei-me em uma investigação na dinâmica gestual, do interpretar a dança por meio do personagem. Esse lugar de ritmo-corporal apresenta um cenário recheado de possibilidade, prestígio e competição. É nessa corrida que o desempenho, individual e particular, se mostra como elemento importante no fazer para o festival. Dessa forma, o integrante é incentivado a construir um “estilo” (KEAPPLER, 2013) de sua maneira de dançar, seja por um movimento diferente no ombro, braço e perna ou até mesmo uma “firula” como ouvi diversas vezes alguns dançarinos dizerem. A construção da célula coreográfica depende da linguagem utilizada pela especialidade que varia de coreógrafo para coreógrafo, por mais que haja uma estrutura a ser seguida,

estipulada na Comissão de Artes do Boi Garantido, a característica de cada instrutor é singular e colocada em evidência, principalmente, no que se refere a sua experiência no campo de trabalho, pois mesmo que tenha código em comum, a sua orientação se dá de maneira diferente através do entendimento do contexto que a dança está inserida.

Diante dessas premissas, as organizações das sequências coreográficas acontecem por meio da particularidade da letra da toada para cada exposição. Sendo que a criação do movimento tem como fonte de inspiração a dança clássica e ou até mesmo no aspecto do cotidiano. Lembrando que todas essas pesquisas relacionadas a outras danças são associadas ao ritmo do “boi” de Parintins, mediante trabalho desenvolvido pelo próprio coreógrafo, dependendo também do seu método de compreensão e do modo de trabalho. Dessa forma, hoje em dia, grande parte das coreografias do “boi” produz conexões com as técnicas do balé clássico por meio dos movimentos de pernas, braços, saltos; da dança moderna devido à rotação do corpo, torção; da dança contemporânea, por meio dos rolamentos, simulação de quedas, circulações pelo solo sinalizando forças, dentre outros. Diante do contexto, a dança apresenta esses elementos, que são identificados e aliados ao “dois pra lá e dois pra cá” e a “marcação de passos”, que caracterizam, também, um “estilo”, não apenas da dança do “boi”, mas de cada grupo ou companhia criada para exibir seu modo de dançar ao boi adversário.

A exibição é sequenciada e narrada ao público que participa de maneira atuante do início ao fim e o desempenho do grupo folclórico provoca no espectador sentimentos de atitude muito diversos durante o espetáculo. O desejo de brincar de boi-bumbá harmoniza de alguma forma o fluxo de interação à realização da festividade. O precedimento aponta em ousadia e deslumbramento, principalmente, para a questão visual, admirável aos olhos de quem assiste e se afeta. O participante se movimenta de maneira alegre ou séria, gestos firmes de acordo com o ritmo e a letra da toada. A dança é construída para ser executada em palco ou na arena do Bumbódromo, isto é, uma coreografia voltada para conquistar o público/espectador, a participar do ensaio e gravação do DVD, e outra elaborada para a grande massa no ato da disputa. Desse modo, o desempenho do integrante se mostra por meio da comunicação do movimento.

REFERÊNCIAS

ASSAYAG, Simão. *Boi bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. Toada “Apocalipto Yanomami”. In: TRADIÇÃO. Parintins; Manaus: Garantido, 2012. 1 CD/1 DVD. Faixa 11 (3 min 26 s). _____; _____. Toada “Festa da Bandeira”. In: PAIXÃO do Boi Garantido. Parintins; Manaus: Garantido, 2010. 1 CD/1 DVD. Faixa 16. _____; _____. Toada do “Juma”. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 4 (4 min 12 s). _____; _____. Toada “Matawi Kukenan”. In: GARANTIDO 2011 Miscigenação. Parintins: Garantido, 2011. 1 CD/1 DVD. Faixa 10. _____; _____. Toada “Tambor”. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 1 (3 min 50 s). BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Florianópolis: UFSC, [1978] 1999. BEAUDET, Jean Michel. O laço: sobre uma dança wayãpi do Alto Oiapoque. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Antropologia da dança*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 155-170. BLACKING, John. *Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social*. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Antropologia da dança*. Florianópolis: Insular, 2013. BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte; Editora da Universidade do Amazonas, 2002. _____. Manaus, Macapá e Alter do chão: imaginário, cultura popular e alguns “devaneios” sobre festas na Amazônia. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., 2008, Porto Seguro, BA. *Anais...* Porto Seguro, BA: ABA, 2008. Comunicação científica (oral). CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. Alegorias em ação. *Sociologia & antropologia*, v. 1, p. 233-249, 2011. _____. *Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e uma etnografia da festa*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 23., 1999, Caxambu/MG. *Anais...* Caxambu/MG, 1999. _____. Brincando de boi: antropologia dos bois-bumbá de Parintins, Amazonas. *Ciência Hoje*, Revista de divulgação da SBPC, v. 40, ago. 2007. _____. *Festas e contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. _____. O Indianismo revisitado pelo boi-bumbá. *Revista de Estudos Amazônicos Somanlu*, v. 2, p. 127-135, 2002. Número especial. _____. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia-USP*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002. _____. Rivalidade e afeição: performances rituais no Bumbá de Parintins. In: SEMINÁRIO CIRCUITOS DA CULTURA POPULAR, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. _____. Tempo e narrativa nos

folguedos do boi. In: GONÇALVES, José Reginaldo S.; CAVALCANTI, Maria Laura V. (Orgs.). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. CERQUA, Ancargelo. *Clarões de fé no Médio Amazonas*. Manaus: Governo do Amazonas, Imprensa Oficial, 1980. CRUZ, Náfeson; HAIDOS, Demétrios. Toada “O Gigante Mapinguari”. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 17 (3 min 58 s). DIAS, Enéas; LEÃO, Aldson. Toada “Marupiara, Iniciação Mundurukú”. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 3 (5 min 12 s). _____; LIMA, Marcos. Toada “Imortal coração do tempo”. In: GARANTIDO 2013: o boi do centenário. Parintins; Manaus: Garantido, 2013. 1 CD/1 DVD. Faixa 9 (4 min 28 s). FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos de campo*, [S.l.], n. 13, p. 155-161, 2005. FRAXE. Samya Neves. *Corpo forte, dança alegre: Para uma antropologia da dança entre os Waiwai*. 2012. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012. KAEPLER, Adrinne L. Dança e o conceito de estilo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96. _____. A dança inventiva da tradição. In: RAPOSO, Paulo et al (Orgs.). *A terra do não-lugar: diálogos entre a antropologia e performance*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. p. 155-170. _____. A dança segundo a perspectiva antropológica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 97-122, 2013. HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafios e desejo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. LOURENÇO, Sônia Regina. *Brincadeiras de Aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da ilha do Bananal (TO)*. 2009. Tese (Doutorado)-UFSC, Florianópolis, 2009. _____. A dança dos Aruanãs: mito, rito e música entre os Javaé. *Sociedade e cultura*, v. 11, n. 2, jul./dez. 2008. MANGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, 2002. MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva [or. Fr. 1923-1924]; Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa [or. fr. 1938]. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. _____. Música nas Terras Baixas da América do Sul: ensaio a partir da escuta de um disco de música Xikrín. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 95, 1996. _____. Conflito, resignação e irrisão na música popular brasileira: um estudo antropológico sobre a Saudosa Maloca, de Adoniran Barbosa. Por que as canções tem arranjo? *Revista Ilha*, v. 15, n. 2, p. 211-249, jul./dez. 2013. _____. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Ed. da UFSC,

2013. MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. _____ . Caminhando, cantando e dançando com os pais criadores: o jeroky guarani visto com os pais criadores: o jeroky guarani visto como performance. *Revista Ilha*, v. 11, n. 1, p. 132- 144, 2010. _____ . A música como “caminho” no repertório do xamanismo guarani. *Revista Antropológicas*, ano 10, v. 17, n. 1, p. 115-134, 2006. MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1998. MULLER, Polo Regina. Ritual, schechner e performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85, jul./dez. 2005. _____ . Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. *Indiana*, n. 21, 127-137. 2004. _____ . Performance, corpo e ritual entre os Assuriní do Xingu. In: RAPOSO, Paulo et al (Orgs.). *A terra do não-lugar: diálogos entre a antropologia e performance*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. p. 171-190. NOGUEIRA, Wilson. *Boi-bumbá-imaginário e espetáculo na Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2014. REVISTA DO BOI-BUMBÁ GARANTIDO. *Garantido: Boi do Centenário*. Roteiro de apresentação, [S.l.], 2013. RODRIGUES, Allan Soljenítsin Barreto. *Boi bumbá evolução*. Manaus: Valer, 2006. ROYCE, Annya Peterson. *The Anthropology of dance*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. SÁ GONÇALVEIS, Renata. *A dança nobre do carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. SILVA, José Maria da. Espetáculo e performance no Festival de Parintins . *Revista Ilha*, v. 11, n. 1, p. 112-129, 2010. SAGRADO, Paulinho do; Maia, Warner. “No compasso da Alegria”. In: UMA VIAGEM à Amazônia. Manaus: Videolar Multimídia, 1995. 1 CD. Faixa 2 (2 min 44 s). SPENCER, Pual. Dance as antithesis in the Samburu discourse . In. _____ . *Society and the dance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. TOJI, Simone Sayuri Takahashi. *Samba no pé e na vida: carnaval e Ginga de passistas da escola de Samba “estação primeira de Mangueira”*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia)–IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006. VALENTIN, Andreas. *Contrários: a celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins*. Manaus: Valer, 2005. _____ . *Caprichoso: a terra é azul*. Manaus: Valer, 1999. VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios de trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. VERÁS, Maria Karin. *Dança Matipú: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano*. Dissertação (Mestrado)-UFSC, Santa Catarina, 2000. VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. *Bumbás de Parintins: tradição de mudança cultural*. Manaus: UFAM, 2003. ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) *Antropologia da dança I*. Florianópolis:

Insular, 2013. p. 57-74.

Anexos Anexo A – Ensaio Fotográfico





(a) Temática Folclórica Gravação do DVD “Garantido Boi do Centenário”, local “Cidade Garantido”, 2013 Fotografia 1 - Grupo de brincantes da Companhia de Dança Garantido Show. Momento chegada do Boi Garantido
Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 2 - O grupo de brincantes da Companhia de Dança Garantido Show. Momento de interação com o público/espectador
Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 3 - Início do show da gravação do CD e DVD



Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 4 - Grupo de

dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show. “Teu molde no fogo vem de eras primitivas” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. **(b)**
Temática Ritual Indígena





“Ritual Marupiara” Fotografia 5 - Grupo de dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show. “Místico reino sagrado/Palco de guerras colossais/Mundurukania” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 6 - Integrante simbolizando “na maloca dos espíritos” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 7 - Adriano Paketá

interpretando “paiquicé” no “Ritual Marupiara”. “Um novo paiquicé se revelará”





Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 8 - Momento final da apresentação do “Ritual Marupiara”. “Marupiara, honras e glórias/Ao novo guerreiro” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido.

“Ritual dos Parintintins”





Fotografia 9 - A dança de guerra do “Ritual dos Parintintins”. “Surgiu levitando de um casulo/o curandeiro ipají” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 10 - O coreógrafo e dançarino Thiago Andrade, encenando no palco “Quando o sol abraçou a lua cheia/ flechas inimigas/envenenaram os Parintintin” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 11 - Grupos de dançarinas da Companhia de Dança Garantido Show. “Erguei a cabeça dos espíritos!”



Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 12 - Dançarino da Companhia de Dança Garantido Show. “O sopro do espírito sagrado vem curar” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido.

“Ritual Ofaié”





Fotografia 13 - Encenação do “Sol” e “Lua”. “Ofaiés, ofaiés /O clã de mãe lua” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 14 - Grupo de dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show. “E gatos selvagens, feras que vagam na noite” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido.





Fotografia 15 - Grupo de dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show. “O bugio elevou a floresta/Descendo a copa dos cedros e samaumeiras” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 16 - Grupo de dançarinas da Companhia de Dança Garantido Show. “Despertam antigos tambores tribais/ E oferta, danças e cantos de paz” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. c)

Temática “Lenda Amazônica”





Fotografia 17 - Grupo de dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show. “Um calafrio, um arrepio/o medo que domina” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 18 - Grupo de dançarinas da Companhia de dança Garantido Show. “Passos arrancam raízes do chão, gritos ribombam como trovão” Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 19 - Dançarinos da Companhia de Dança Garantido Show. “Rito, lenda, conto ancestral/ Pajelança, o sobrenatural”

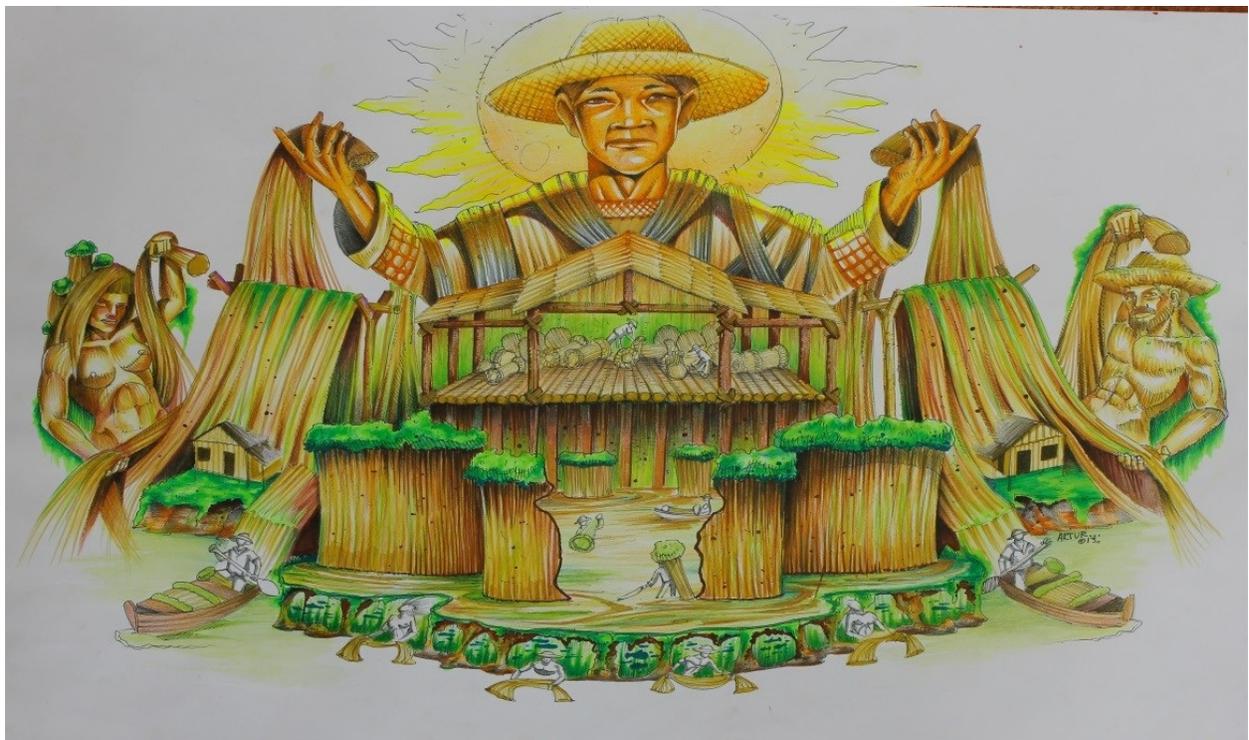


Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Fotografia 20 - Dançarinos da Companhia Garantido Show encenando com o Pajé Fonte: Sicsú (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. **d) Desenhos** Imagem 1 - Desenho de fantasia “Ritual Indígena”



Fonte: Ronny (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Imagem 2 - Desenho da alegoria do Ritual Indígena Fonte: Ronny (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Imagem 3 - Desenho do personagem da “Lenda Amazônica”





Fonte: Haidos e Lago (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido. Imagem 4 - Desenho da “Figura Típica Regional” Fonte: Arthur (2013). Nota: Acervo do Boi Garantido.





(e) Bastidores Fotografia 21 - O dançarino Tássio na concentração da gravação do DVD Fonte: A autora (mar. 2013). Nota: Arquivo pessoal.
Fotografia 22 - Ensaio para a dança do Bumbódromo no “Show Clube Ilha Verde” Fonte: A autora (mar. 2013). Nota: Arquivo pessoal.





(f) **Arena do Bumbódromo** Fotografia 23 - Lenda Amazônica - “O Gigante Mapinguari” Fonte: Jacaúna (jun. 2013). Nota: Arquivo pessoal da autora.
Fotografia 24 - Apresentação da “Tribo Indígena Masculina” Fonte: Jacaúna (jun. 2013). Nota: Arquivo pessoal da autora.

Document Outline

- [Abstract](#)
- [LISTA DE IMAGENS](#)
- [LISTA DE FOTOGRAFIAS](#)
- [“ALÔ JÁ RUFOU MEU TAMBOR”: ENSAIO, MOVIMENTO E DANÇA](#)
 - [1.1 Os dançarinos no palco da gravação do DVD do Boi Garantido](#)
 - [1.2 O participante dentro da Companhia ou Grupo de Dança Garantido Show](#)
 - [1.3 Ensaios de preparação para ser dançarino](#)
 - [1.4 Dançando e incorporando o personagem](#)
 - [1.5 Pensando o corpo e construindo a dança](#)
- [CAPÍTULO II](#)
- [“SORRINDO, CANTANDO E BAILANDO”:](#)
- [CRIAÇÃO COREOGRÁFICA NO BOI GARANTIDO](#)
 - [2.1 Da toada para a dança](#)
 - [2.2 Os coreógrafos Boi Garantido](#)
 - [2.3 A escolha das toadas do Boi Garantido e o tema Centenário](#)
 - [2.4 Distribuição e criação de algumas coreografias de palco](#)
- [CAPÍTULO III](#)
- [“DANÇA DAS CORES DO MEU BOI-BUMBÁ”:](#)
- [APRENDIZADO, DESEMPENHO E EXIBIÇÃO CORPORAL](#)
 - [3.1 Aprendendo a dança boi bumbá](#)
 - [3.1.1 Um treinamento coreográfico da dança de palco](#)
 - [3.1.2 A dança do "tambor" para o show de gravação](#)
 - [3.1.3 Formulação coreográfica para arena do Bumbódromo](#)
 - [3.1.4 Lenda Amazônica “Gigante Mapinguari” e “Juma”](#)
 - [3.1.5 Ritual Indígena “Parintintin” “e Ofaié”](#)
 - [3.2 Relação entre público/espectador e dançarino/brincante](#)
 - [3.3 Preparando a festa do boi-bumbá](#)
 - [3.4 Corpo e performance na arena de apresentação](#)
- [REFERÊNCIAS](#)
- [Anexos](#)