



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

Festas no bairro de São Raimundo:

Festival Marquesiano, cultura popular e mentalidade social em reconfiguração

Manaus

2025

CIRO BRAGA DANTAS

Festas no bairro de São Raimundo:

Festival Marquesiano, cultura popular e mentalidade social em reconfiguração

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Adelson da Costa Fernando

CIRO BRAGA DANTAS

Festas no bairro de São Raimundo:

Festival Marquesiano, cultura popular e mentalidade social em reconfiguração

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, sob a orientação do Prof. Dr. Adelson da Costa Fernando.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adelson da Costa Fernando - Presidente
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

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

Prof. Dr. Evandro Jorge Souza Ribeiro Cabo Verde – Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

-
- D192f Dantas, Ciro Braga
Festas no bairro de São Raimundo: Festival Marquesiano, cultura popular e mentalidade social em reconfiguração / Ciro Braga Dantas. - 2025.
91 f. : il., color. ; 31 cm.
- Orientador(a): Adelson da Costa Fernando.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Soc. e Cultura na Amazônia, Manaus, 2025.
1. Festival Marquesiano. 2. Festas e Folguedos. 3. Cultura popular. 4. Mentalidade social. 5. São Raimundo. I. Fernando, Adelson da Costa. II. Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Soc. e Cultura na Amazônia. III. Título
-

Não há um grupo de indivíduos propriamente folclóricos; há, contudo, situações mais ou menos propícias para que o homem participe de um comportamento folclórico.

Martha Blache

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Irleide Braga Dantas por todo o amor, carinho, ensinamentos e cuidados (in memorian).

Às minhas tias Ildete (Dudete), Maria (in memorian), Iranilde e Iracilda Dantas pelo cuidado, carinho e força diante das tempestades da vida.

À meu pai Matheus Frota Evangelista pelos ótimos anos vividos juntos e toda a oportunidade de aprendizado (in memorian).

À minha esposa Fernanda Araújo Soares pela paciência, sabedoria e pelo apoio nesse momento de algumas dores e muitas delícias.

À meu dileto amigo Bjarne Lima Furtado por todo o apoio, amizade e companheirismo na caminhada dessa jornada e da vida.

Ao professor José Gomes Nogueira pela generosidade em tantos aspectos, pelos cafês, pela sabedoria compartilhada, pelos contos fantásticos, histórias de família, livros, músicas, cantos e danças, mostrando, como só um grande mestre pode mostrar, o quanto a vida pode ter de encantamento.

Ao querido Kaká Bonates, companheiro de caminhada em tantas lutas pela cultura, pela colaboração em entrevista.

Ao professor Crisanto Damião, obstinado professor e defensor da cultura popular, meu agradecimento pelo acolhimento, compartilhamento de dados e pela entrevista.

Ao meu dileto amigo Lauro Apolônio, grande poeta, pintor e contador de causos, artista e apaixonado pela vida, agradeço pelas imagens e fotos, histórias e subsídios importantes para bem compor os meandros deste trabalho.

Ao professor Alexandre Santos de Oliveira, meu primeiro orientador no Curso de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia, manifesto aqui minha gratidão pelo apoio, ideias, despertares e principalmente pelas palavras tão positivas que me deram a tranquilidade, segurança, força e leveza necessárias para bem desenvolver este trabalho.

Ao professor Adelson da Costa Fernando pelo bom acolhimento, respeito e cordialidade, grande sabedoria, além da capacidade de ouvir com generosidade, bem compreender e bem direcionar seu orientando.

A todos os colegas da Turma de Sociedade e Cultura pelo companheirismo, partilha de saberes e das dores e delícias de ser mestrando.

A todos os que, de alguma forma, contribuíram para que a cultura popular e o folclore se mantenham vivos e em constante encantamento de todos aqueles que ousam brincar de danças folclóricas.

RESUMO

O presente trabalho busca compreender a dinâmica e os processos partícipes do Festival Folclórico Marquesiano (FFM), considerando suas mudanças e permanências, além dos condicionantes vivenciados pela comunidade e que se refletem nos campos cultural, educacional, social e religioso/de crença, levando a efeitos, sem dúvida, perceptíveis nessa expressão cultural comunitária. Interessa a esta pesquisa conhecer preliminarmente o contexto histórico de origem do FFM: de onde brota a cena cultural que forma uma sequência de danças originais e/ou pré-existentes, replicadas a partir de pesquisa documental? O período em questão é, sem dúvida, de reconfigurações sociais consideráveis, com uma Ditadura instalada no país e uma Zona Franca de Manaus ainda em um momento inicial. Através e graças às trajetórias de personagens icônicos do FFM conseguimos abordar passagens fundamentais do próprio Festival, em íntima ligação com essas trajetórias artísticas ímpares: Celso da Silva e José Nogueira. Também os caminhos da manifestação cultural em si, suas categorizações, estruturas e formas organizacionais são alvo de análise, onde o binômio tradição – modernidade é debatido no contexto do FFM. As necessidades comunitárias que movem a realização anual dessa expressão cultural em forma de festa popular também são alvo de articulação crítica, buscando o entendimento mais profundo sobre algumas forças motrizes, para além da mera razão econômica, presentes na comunidade e até fora dela que impulsionam o acontecimento do FFM. Durante este trabalho ainda nos debruçamos na busca de maior compreensão sobre o espaço social onde a comunidade existe e constrói suas visões de mundo, expressões culturais e representações da realidade, enfatizando as mudanças no ambiente físico e seus reflexos na própria comunidade. A partir da análise do espaço social outra realidade se descortina: a quase onipresença de igrejas e locais de culto, em profusão, no microcosmo alvo desta dissertação, e sua real possibilidade de influência nas esferas do pensamento e imaginário coletivo inclusive em relação às expressões culturais e populares como as festividades Marquesianas. A partir dessa percepção nos propomos, por último, a articular junto à realidade do microcosmo pesquisado, São Raimundo – Glória, algumas questões pertinentes relacionadas à repressão do corpo, da sexualidade e da demonização de bens produzidos pela cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE: Festival Marquesiano; Festas e Folguedos; Cultura popular; Mentalidade social; São Raimundo.

ABSTRACT

The present work seeks to understand the dynamics and participatory processes of the Marquesian Folklore Festival (FFM), considering its changes and permanence, in addition to the conditioning factors experienced by the community and that are reflected in the cultural, educational, social and religious/belief fields, leading to undoubtedly noticeable effects in this community cultural expression, The Marquesian Festival. It is of interest to this academic research proposal to know preliminarily the historical context of origin of the FFM: from where does the cultural scene emerge that forms a sequence of original and/or pre-existing dances, replicated from documentar research? The period in question is undoubtedly one of considerable social reconfigurations, with a Dictatorship installed in the country and a Manaus Free Trade Zone still in its infancy. Through and thanks to the trajectories of iconic characters of the FFM, we were able to address fundamental passages of the Festival itself, in close connection with these unique artistic trajectories: Celso da Silva and José Nogueira. Also the paths of the cultural manifestation itself, its categorizations, structures and organizational forms are the target of analysis, where the binomial tradition – modernity is debated in the context of the FFM. The community needs that drive the annual realization of this cultural expression in the form of a popular festival are also the target of critical articulation, seeking a deeper understanding of some driving forces, beyond mere economic reason, present in the community and even outside it that drive the FFM event. During this work, we also focus on the search for a greater understanding of the social space where the community exists and builds its worldviews, cultural expressions and representations of reality, emphasizing the changes in the physical environment and their reflections on the community itself. From the analysis of the social space, another reality is revealed: the almost omnipresence of churches and places of worship, in profusion, in the target microcosm of this dissertation, and its real possibility of influence in the spheres of thought and collective imagination, including in relation to cultural and popular expressions such as Marquesian festivities. Based on this perception, we propose, finally, to articulate with the reality of the microcosmo researched, São Raimundo – Glória, some pertinent questions related to the repression of the body, sexuality and the demonization of goods produced by popular culture.

KEYWORDS: Marquesiano Festival; Festivities and Fun; Popular Culture; Social Mentality; São Raimundo.

LISTA DE FIGURAS E IMAGENS

IMAGEM 01 – Mapa - Bairro de São Raimundo - Manaus/Am

IMAGEM 02 – Quadro - “Miséria”, de Hanemann Bacelar (Manaus, 1948 – Belém, 1971)

IMAGEM 03 - Secretário Mário Jorge do Couto Lopes

IMAGEM 04 – Secretários de Estado de Educação e Cultura

IMAGEM 05 - II Mini Festival Folclórico Marquesiano

IMAGEM 06: Nota do jornal de época

IMAGEM 07 - Professor José Nogueira cantando no FFM – julho de 2023

IMAGEM 08 - Celso da Silva como “o rei do baile”

IMAGEM 09 - Lei nº6.239/23 – Reconhecimento do Festival Marquesiano

IMAGEM 10 - Ponte Fábio Lucena - Cheia de 2009

IMAGEM 11 - Banho nas águas na bacia do igarapé do São Raimundo

IMAGEM 12 - Bacia do São Raimundo. Palafitas do “bodozal” do bairro da Glória, período da seca

IMAGEM 13 - Bairro da Glória, últimas ruas junto ao igapó/Anos 90, período de cheia

IMAGEM 14 – Ponte do Sulamérica, antes do projeto Prosamim. Anos 2000

IMAGEM 15 - Bariri da Glória (Bariri) e fundos da comunidade da Matinha (Antes)

IMAGEM 16 - Bariri da Glória (Bariri) e fundos da comunidade da Matinha (Depois)

IMAGEM 17 - Bacia do São Raimundo – Beira Rio (Antes)

IMAGEM 18 - Bacia do São Raimundo – Beira Rio (Depois)

LISTA DE QUADROS

TABELA 01 - POPULAÇÃO RESIDENTE, POR RELIGIÃO

LISTA DE SIGLAS

CPC – Centros Populares de Cultura

FFM – Festival Folclórico Marquesiano

FFP - Festival de Parintins

MOBRAL – Movimento Brasil alfabetizado

PL 378/2022 – Projeto de Lei

SEC – Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Amazonas

TD – Teologia do Domínio

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
INTRODUÇÃO.....	21
CAPÍTULO I - PRIMEIROS PASSOS DAS DANÇAS MARQUESIANAS.....	26
1.1 Ditadura, Educação e Cultura.....	26
1.2 Colégio Marquês de Santa Cruz: as origens do Festival Marquesiano no bairro de São Raimundo.....	29
1.3 Danças nacionais no Festival Folclórico Marquesiano.....	31
1.4 Danças Regionais e Internacionais.....	32
1.5 E o indígena no Festival Marquesiano?.....	33
1.6 Sobre danças internacionais e a onipresença das danças do Oriente.....	37
Considerações e Reflexões I.....	39
CAPÍTULO II - A LEVEZA E O BELO ATRAVÉS DA ARTE DA DANÇA.....	40
2.1 José Nogueira e os anos 1980.....	40
2.2 O encantamento do mundo - Celso da Silva e outros ícones de uma louca poética do existir.....	44
2.3. Virada dos anos 90: declínio do FFM e ascensão de um Festival cultural dominante, o Boi de Parintins.....	47
2.4. Tradição e modernidade: caminhos entre o ontem e o hoje no FFM.....	50
2.4.1 Surgimento e estrutura originária do FFM.....	50
2.4.2 O FFM hoje.....	52
2.5 Festa pra quê?!.....	57
Considerações e Reflexões II.....	60
CAPÍTULO III - FESTIVAL MARQUESIANO, INTERMITÊNCIA E CONDICIONANTES.....	61
3.1 "Bodozal", terreiros, igrejas, Prosamim, alterações no espaço urbano, na vida e nas relações sociais e culturais da comunidade.....	61
3.2. Demonização da arte, da cultura e do corpo: religiões, crenças e mudança de mentalidade na Manaus da virada dos anos 1980/90.....	70
3.3 Corpo, sexualidade e expressão artística numa realidade sacro-profana e suas tensões.....	82
Considerações e reflexões III.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	90

APRESENTAÇÃO

Trajetória

Ao lembrar do início de minha carreira na educação, percebo que não imaginava a importância da arte no meu fazer cotidiano como professor de História. Formei-me como licenciado em História em 2004, por esta Universidade Federal do Amazonas, começando em fevereiro de 2006 a trabalhar na Secretaria de Educação do Amazonas (SEDUC) em uma escola de educação de jovens e adultos, minha primeira vivência profissional na educação e um grande prazer também, pela experiência proporcionada e pelo aprendizado como professor. Neste mesmo ano iniciei pós-graduação em EJA, finalizando no ano de 2007. Após longo período desempenhando diversas funções, de professor de História a assessor pedagógico em coordenadoria distrital (2006 - 2012), administrador escolar (2012) a gestor escolar (2013), fui convidado a desempenhar funções dentro da sede da secretaria de educação. Nesse momento deu-se um grande e belo encontro com a arte, através do contato com pessoas que sabiam, como poucos, mesclar arte, cultura e educação no objetivo de desenvolver de forma qualitativa a aprendizagem – em outras palavras, desenvolver rotinas de arte-educação como motor para o trabalho em Diversidades. Passei a desenvolver atividades no âmbito da GAEED/SEDUC – Gerência de Diversidade. Também ingressei como professor na rede pública municipal (SEMED/Manaus) a partir de 2011.

Meu trabalho com diversidades na SEDUC/AM me possibilitou desenvolver pesquisas, estudos e propostas pedagógicas voltadas à essa área, onde sempre me pautei na ênfase em arte e cultura enquanto veículos de construção e propagação do trabalho educacional, gerando a partir de ambas o interesse e prazer necessários para fazer acontecer todo tipo de processo de estudo, pesquisa, preparação e concretização requeridos para os fins de ensino-aprendizagem desejados. Assim, ficou cada vez mais evidente para mim a importância da arte como centro de poderosos processos humanos para aprender com prazer e sentido.

Interesse pelo tema

Em 2017, a partir de um “embrião” desenvolvido no ano anterior, realizamos o 1º Festival Cultural “Por dentro da Abolição da escravidão no Amazonas”, uma construção coletiva para a secretaria de Educação do Amazonas, onde nos foi dada a honra de ter como abertura a Dança Afro-Brasileira, apresentada pelo professor José Nogueira e com vários componentes originais. Esse fato certamente despertou fortes lembranças em mim, pois uma de minhas primeiras lembranças de infância foi exatamente a dança afro – brasileira sendo

executada no final da rua em que eu morava, pelo morador Celso da Silva e uma trupe de pelo menos 30 dançarinos e dançarinas.

A partir de dado momento surgiu a oportunidade de tentar fazer mestrado no curso de Sociedade e Cultura na Amazônia. Eu logo pensei num tema possível para concorrer ao mestrado. Corria o ano de 2017. O tema que se delineou para mim foi justamente sobre o Festival Marquesiano. À época construí meu primeiro pré-projeto e concorri. No ano de 2022, após várias tentativas em Sociedade e Cultura e até em outros cursos, consegui finalmente ser aprovado. No ano de 2023 ingressei no mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Quanto às disciplinas cursadas e aulas, cito que as aulas iniciaram em março de 2023. No primeiro semestre cursei 5 disciplinas, sendo três obrigatórias: Epistemologia e Metodologia das Ciências Humanas e Sociais; Seminário de Pesquisa I; Atividades de Pesquisa - 2023/1 e uma eletiva: Seminário Temático I - Corpo e Sociedade. No segundo semestre cursei três disciplinas obrigatórias: Atividades de Pesquisa – 2023/2; Formação do Pensamento Social na Amazônia e Seminário de Pesquisa II e duas eletivas: Tópicos Especiais IV e Tópicos Especiais V, além de ter cumprido estágio docente na disciplina Atividade de Pesquisa I no Curso de Antropologia, com o Professor Dr. Raimundo Nonato Pereira da Silva, na disciplina Bases Antropológicas e Educação. Concluí o curso de Proficiência em Língua Inglesa. Com tais disciplinas cursadas pude melhor compreender várias questões que permeiam diversos caminhos teóricos.

Busquei o curso de Sociedade e Cultura na Amazônia como possibilidade de programa de mestrado pelas boas referências dadas por colegas que já haviam participado do mesmo. Além disso, o curso apresentava a possibilidade de trabalhar temas mais próximos da minha realidade imediata e meus alvos de interesse principais para o curso de mestrado, como por exemplo aspectos sociais relativos à cultura popular.

Em relação à escolha do tema para o projeto de mestrado, tem muito a ver com o lugar onde nasci e me criei, o bairro de São Raimundo Nonato, na cidade de Manaus. Nesse local tomei contato desde os 5 anos com a cultura popular através da expressão pela dança, algo relacionado ao Festival Marquesiano, embora eu não soubesse ainda. Bem mais tarde redescobri algumas trajetórias importantes para a arte popular que figuram nesta pesquisa, como professor José Nogueira e Celso da Silva, pessoas que para muitos dos cidadãos de meu próprio bairro são ilustres desconhecidos.

Contexto Histórico

No resgate dessas trajetórias, assim como do próprio Festival que eles e tantos outros defenderam e defendem, buscamos articular trajetórias ímpares, elementos históricos e a atualidade para jogar alguma luz sobre aspectos diversos envolvidos com o próprio festival, festa que se destina a congregar diferentes grupos folclóricos de lugares diversos, mas encontra inevitáveis dificuldades em sua trilha. Mas, no caso específico do FFM (Festival Folclórico Marquesiano) essas dificuldades, no caso uma de suas principais, a perda dessa pujança cultural na geração de danças próprias, que ocasionarão momentos de baixa frequência de público, de atrações e até mesmo mudanças do local tradicional de realização ao longo dos anos, podem ter explicações diversas. Esse é um problema em relação ao objeto aqui proposto, o Festival Marquesiano, a partir do qual pensamos hipóteses que possam explicar essas questões supracitadas, notadamente a questão de a forma e força de expressão daquela microcultura já não se apresentarem mais da mesma forma, com a mesma força e candência.

Teóricos e teorias

Sobre que fatores explicariam essa pujança cultural modificar-se, ao longo do tempo, é o caso então de apresentarmos algumas hipóteses, mas não sem antes compor um contexto de época para narrar o nascedouro do Festival Marquesiano. Esse contexto e sua necessidade são percebidos já no contato com obras que irão basear trechos do 1º capítulo, como a obra da professora Luciane Páscoa, “As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada”, livro de 2011 onde temos a narrativa sobre fatos dos anos de Ditadura no Brasil e no Amazonas, mas também uma análise detalhada sobre artistas que compõem ou gravitam ao redor do conhecido e supracitado “Clube da Madrugada”, influência nas artes do Amazonas desde meados do século XX. Busco relacionar autores que tenham os pés nessa Manaus de terra quente e de mormaço, para falar com mais precisão e intimidade das nuances da nossa arte, e, ao longo da escrita, livros importantes vão surgindo pelas mãos de pessoas imprescindíveis a todo o processo histórico descrito, narrado, pesquisado. Foi assim com o livro de Adauto Xavier, “Dançando conforme a música”, feito com forte base documental e relatos preciosos sobre a história da dança no Amazonas, livro cedido a mim pelo professor José Nogueira. Assim também temos diversos outros materiais que ajudam a fundamentar capítulos ulteriores, como a dissertação de Cláudio Nascimento, “Bem-vindo, à igreja do avivamento: um estudo do neopentecostalismo em Manaus a partir do Ministério Internacional da Restauração”, importante para compreensão do aprofundamento de parte do movimento evangélico em Manaus e a relação com as artes

numa trajetória histórica de curta duração. Também Foucault com seu “Por uma vida não-fascista” colabora em muito para tratar sobre o corpo, a sexualidade e os tabus erigidos pela sociedade ocidental. Bourdieu com seus escritos sobre o poder simbólico também é importante neste trabalho. Bakhtin e seu “A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais” nos serve magistralmente ao desvelar intrincadas relações entre a arte e suas relações intestinas com a vida em si, demonstrando que o passar dos séculos não nos muda basicamente naquilo que somos, humanos que sentem e desejam viver intensamente: nisso Bakhtin nos revela, de muitas e deliciosas formas, o poder candente de vida presente na arte.

Pesquisadores amazonenses ou baseados na Amazônia Brasileira também contribuíram para essa obra, como o professor do curso de História da UFAM e coordenador (organizador) de um belo trabalho sobre a Ditadura Militar no Amazonas, professor César Augusto Bubolz Queiróz com o livro “60 anos do golpe de 1964: o Amazonas em perspectiva”. Também Lionela Corrêa e Evandro Cabo Verde com “PRODAGIN: história e produções acadêmicas” contribuíram de várias formas para basear o presente trabalho em pontos fundamentais. Ainda Inéia Simas com “Festival Folclórico de Parintins: um olhar sociocultural e educacional” colaborou para uma análise comparativa, guardadas as devidas proporções, entre Festival de Parintins e Festival Marquesiano.

Objetivos do estudo

O Objetivo geral consistiu em investigar a dinâmica e os processos do Festival Folclórico Marquesiano, no bairro de São Raimundo em Manaus/AM, com suas mudanças e permanências, desafios e os condicionantes vividos pela comunidade ao longo das décadas de realização do Festival, manifestos através dos campos cultural, educacional, social e religioso. E os objetivos específicos são: 1) Abordagem do contexto histórico de origem do Festival Marquesiano em meio a um período de reconfigurações sociais consideráveis, além da busca de categorização das danças, símbolos e caracteres identitários ali presentes. 2) Através das ações e práticas de personagens icônicos, buscar compreender os caminhos trilhados para a construção dessa manifestação artístico-cultural, além de analisarmos o binômio tradição – modernidade na cena do Festival Marquesiano e os embates de concepção artístico-cultural envolvidos, sem negligenciar a presença de elementos e necessidades comunitárias que estão nos fundamentos da própria festa. E 3) Evidenciar a influência do espaço social na contribuição e participação efetivas da comunidade no fazer artístico do Festival, além de evidenciar a influência religiosa/de crenças na mentalidade comunitária e no cerceamento (ou não) da população em atividades artístico-culturais através da repressão do corpo, da sexualidade e da

demonização dos bens produzidos pela cultura popular no microcosmo da pesquisa.

Metodologia

Em nossa proposta de trabalho, buscamos primeiramente identificar mais trabalhos e outros elementos teóricos de teor local, principalmente, para, a seguir, proceder ao levantamento de campo que se faz necessário. Saber que igrejas, terreiros, etc., existiam em outro momento (décadas de 1980/90) no bairro de São Raimundo e adjacências ajudará a montar peças importantes desse intrincado quebra-cabeça que relaciona a interação de diferentes atores sociais do campo da cultura popular e sua atuação e colaboração ou enfrentamento ao longo do tempo.

Também interessa saber que temáticas dominavam as expressões da cultura popular naquele momento histórico no bairro de São Raimundo (décadas de 1970/80/90), e que outros campos de atuação social participavam/colaboravam nessa promoção da cultura popular ou a ela faziam contraponto/buscavam rompimento e, no caso dessa última hipótese, o porquê, a partir de onde se entrevê um embate entre tradição e modernidade estabelecido e que necessita ser melhor compreendido. Para esse objetivo realizar-se-ão entrevistas, além de pesquisa de documentos e imagens representativos e relevantes para os objetivos desse trabalho. Métodos de trabalho da História Oral podem ser incorporados, buscando dar voz e vez aos sujeitos através de suas próprias palavras, tais como o depoimento oral, onde através da fala do entrevistado investigaremos as temáticas de interesse. Na trilha dessa mudança, visível a partir das festas, folguedos e manifestações populares de vários matizes, as pistas se permitem entrever então através de entrevistas semi - estruturadas e abertas com moradores/brincantes antigos ou pessoas envolvidas com a elaboração das festas e expressões populares daquele momento, além de representantes religiosos / de crença e também da pesquisa em jornais e periódicos.

Entendemos que a forma de pesquisa a ser dada ao trabalho é, a princípio, a de pesquisa etnográfica, pois é a forma de pesquisa que “pode ser entendida como o estudo de um grupo ou povo” (Gerhardt & Silveira, 2009, pág.43), tendo como características importantes o “uso da entrevista intensiva, observação participante e análise de documentos; interação entre pesquisador e objeto pesquisado; flexibilidade para modificar os rumos da pesquisa; ênfase no processos e não nos resultados finais; visão dos sujeitos pesquisados sobre suas experiências” (Gerhardt & Silveira, 2009, pág.43), dentre outras características também adequadas à presente proposta de pesquisa dissertativa. A pesquisa é de cunho qualitativo, que de acordo com as citadas pesquisadoras Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira (2009) não se preocupa

com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc.

Para a realização da pesquisa foram necessários os seguintes procedimentos metodológicos:

- 1) Levantamento teórico sobre as temáticas cultura popular, festas populares e folclore na literatura pertinente;
- 2) Compreensão do ambiente religioso e de crença / cultural / folclórico e educacional do bairro de São Raimundo a partir da década de 1970, via pesquisa das igrejas, terreiros, centros religiosos e escolas existentes na comunidade a partir do citado período;

Com essas características, entendemos que a pesquisa se ambienta dentro da linha de pesquisa 1, Sistemas simbólicos e manifestações socioculturais. Também realizaremos registros de vídeo e fotográficos.

O local escolhido como foco do trabalho é o Bairro de São Raimundo Nonato e suas adjacências, dentro da cidade de Manaus, estado do Amazonas;

Abordagem por capítulos

A partir do momento em que comecei a tomar contato com uma rotina de composição de atividades com base em arte e cultura, ou seja, propor programações voltadas para arte-educação em meu trabalho, passei a perceber a importância da arte e da cultura na inter-relação com a facilitação do processo de aprendizagem.

Ao mesmo tempo, também passei a perceber com forte impressão a ausência da arte e de processos culturais na educação e em processos de ensino-aprendizagem, ou ainda os momentos em que esses processos parecem receber entraves, propositais ou acidentais, ao seu natural desenvolvimento – o sequestro da oportunidade de ligar esses processos que se pretendem pedagógicos, mas se apresentam na verdade endurecidos e sem vida na ausência da arte e de uma abordagem cultural.

Assim, em relação ao Festival Marquesiano, numa análise do seu devir histórico desde sua fundação (1972), análise levada a cabo a partir do ano de 2017, percebi a inter-relação entre escola, ensino-aprendizagem e o binômio arte/cultura, presente nas origens do Festival Folclórico Marquesiano.

Dentre diversos artistas, um colabora nesta dissertação – Hanemann Bacelar - com uma obra que vem preencher, através da arte, lacunas da história, da representação pictórica e da narrativa do cotidiano de uma metrópole – ou ainda porto de lenha, Torrinho? - como Manaus no fim da já distante década de 60 do século XX. Como dito por Harald Sá, brilhante professor

do curso de mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia, “há coisas que só é possível alcançar contar apropriadamente através da arte em suas variadas expressões”.

Assim, na introdução deste trabalho, a tela intitulada “Miséria”, de autoria de Hanemann Bacelar, é adicionada no fito de contextualizar historicamente a Manaus que está às portas dos primeiros anos do Festival Marquesiano, uma Manaus pobre, favelada, sob Ditadura, ainda sem o encanto da nascente Zona Franca, onde o próprio quadro, por si e em suas características, ideias e mensagens, é expressão viva da resistência e perenidade da arte, como o Festival Marquesiano também há de ser.

No primeiro capítulo buscamos abordar o princípio do Festival Marquesiano, a partir de seu contexto histórico de origem, notadamente em meio a um período de reconfigurações sociais consideráveis, surgindo quase ao fim de uma década de Ditadura e poucos anos após o início da Zona Franca de Manaus, elementos esses que trabalhamos no primeiro capítulo, dada a significativa influência social dos mesmos, como no caso da Ditadura sobre o processo educacional pretendido pelos professores e escolas da rede básica de ensino. Ainda no primeiro capítulo buscamos categorizar danças, símbolos e caracteres identitários presentes no Festival, tarefa não muito simples pela singularidade cultural do contexto de época e das influências ali presentes.

No segundo capítulo, através das ações e práticas de personagens icônicos, buscamos compreender os caminhos trilhados para a construção das manifestação artístico-culturais presentes no Festival Marquesiano. Também nos propusemos a analisar o binômio tradição – modernidade na cena do Festival Marquesiano e os embates de concepção artístico-cultural envolvidos, utilizando-nos de entrevistas e dados coletados ao longo da presente pesquisa. Uma preocupação presente no segundo capítulo foi evidenciar a presença de elementos e necessidades comunitárias que estão nos fundamentos da própria festa, desde as razões mais profundas que levam a comunidade a realizá-la anualmente, como o peso da tradição, até as motivações econômicas.

No terceiro capítulo nosso objetivo primeiramente é evidenciar a influência do espaço social na contribuição e participação efetivas da comunidade no fazer artístico do Festival, e por esse motivo citamos mudanças de infra-estrutura, moradia e até saneamento básico ao longo das décadas nas comunidades - alvo, São Raimundo e suas adjacências, notadamente o bairro da Glória. Além disso um levantamento sobre o número de igrejas presentes no microcosmo estudado tem como fito evidenciar a influência religiosa/de crenças na mentalidade comunitária e no cerceamento (ou não) da população em atividades artístico-culturais através da repressão do corpo, da sexualidade e da demonização dos bens produzidos pela cultura popular no

microcosmo da pesquisa.

INTRODUÇÃO

Manaus, de porto de lenha a centro cosmopolita da Amazônia?

Nos idos da década de 1970 do “breve século XX” (marcado por 2 guerras mundiais, bipolarização do mundo em 2 formas socialmente distintas – capitalismo e socialismo – que trouxeram a reboque mudanças consideráveis em todo o planeta), uma cidade em particular encontrava-se em efervescência econômica devido ao advento da Zona Franca. Essa cidade era Manaus, fundada na terra que pertenceu à tribo dos Manáos¹; essa Manaus, que após o período de estagnação econômica com o fim do ciclo da borracha (década de 1910) viveu longas décadas de angústia, esquecida pelo país e saudosa dos momentos em que era tida como “a Paris dos trópicos”, período em que seus cidadãos vivenciaram a chegada da luz elétrica (Manaus foi a segunda cidade do país a ter luz elétrica cabeada a todas as residências de seu centro, ainda no século XIX), assim como construção de palacetes, prédios e muitas outras edificações, residenciais ou não, que já não eram mais de palha e madeira, mas de alvenaria e materiais mais resistentes.

Manaus, que passou décadas apenas com a lembrança dos áureos tempos da borracha, vai despertar, já nos anos 1950, com a possibilidade de incorporar em seu primário parque industrial uma mudança radical: se tornar uma zona de porto franco ou porto livre. Era a lei 3.173, aprovada em 06 de junho de 1957. Apenas 10 anos depois, através do decreto-lei nº288 de 1967, já em plena vigência do regime militar, a Zona Franca sai do papel². Esses são ingredientes políticos e econômicos importantes na composição do caldeirão de influências que transformava aquela cidadezinha de 170 mil pessoas dos anos 1960 para algo em torno de 312 mil já na década de 1970. Todos esses números para quê?

São Raimundo, arte e mentalidade em mudança

Nesse período, idos dos anos 1970, o bairro de São Raimundo Nonato, microcosmo do estudo ora proposto, encontrava-se em franco crescimento e desenvolvimento, recebendo

1 Salve professora Etelvina Garcia! houve confusão entre estudiosos sobre a forma correta “Manaós” ou “Manáos”; a citada professora encerrou a dúvida apontando categoricamente o termo Manáos como o correto e predecessor do nome da cidade.

2 Zona Franca de Manaus - Economia - InfoEscola

peessoas advindas de todo o interior do Estado e de outros lugares, como estados vizinhos e até outros países, onde, dentre essas pessoas, algumas aqui foram entrevistadas, como José Nogueira e Kaká Bonates, contribuindo para o aprofundamento etnográfico desta pesquisa. Tais pessoas presenciaram a efervescência dos movimentos culturais em Manaus a partir do início dos anos 1970, momento em que ocorreu um acontecimento fundamental para a cultura não só do bairro de São Raimundo, mas da cidade de Manaus: a realização do 1º Festival Marquesiano em 1972. Aliás, qual a localização estratégica do bairro do São Raimundo? Vejamos:

IMAGEM 01 – MAPA - Bairro de São Raimundo Manaus/Am



Junto aos bairros da Glória, Santo Antônio e, separado por uma ponte, Aparecida, fica o bairro de São Raimundo, berço do Festival Folclórico Marquesiano. Essa comunidade à época periférica, esquecida pelo poder público, vê nascer dentro de uma escola do bairro, o colégio Marquês de Santa Cruz, por iniciativa dos docentes e discentes, um festival folclórico que se erguerá e atravessará as décadas, envolvendo muito mais que a comunidade e seu entorno simplesmente. Vários condicionantes atuarão no caminho até o início dessa festa popular em São Raimundo. Vejamos alguns deles.

Verifique-se que no contexto de época dos anos 1960/70, marcado pela repressão ao pensamento e conseguinte vigilância à esfera cultural, a coerção pela violência era a forma pela qual a ditadura brasileira agia em relação a tudo que pudesse representar perigo ao status quo; isso é o que a História do período narra. Mas que violências eram essas? Simbólicas? Físicas? Psicológicas? Cabe aqui perguntar, para que possamos nos pôr a imaginar como era o ambiente

cultural e de folgedos no contexto de época pré-Festival Marquesiano, ou seja, dos anos 1960 em Manaus. Chamo à baila um artista que, com sua arte, o período em que a desenvolve e os elementos nela presentes, pode nos dar boas pistas.

IMAGEM 2 – Quadro - “Miséria”, de Hanemann Bacelar (Manaus, 1948 – Belém, 1971)



Fonte: Hanemann Bacelar, 1968. Imagem arquivo pessoal Ciro Braga Dantas, 2023.

Este quadro intitulado “Miséria”, de autoria de Hanemann Bacelar (Manaus, 1948 – Belém, 1971), foi realizado na década de 1960 – mais precisamente 1968, um ano significativo

no Brasil e no mundo – possuindo “herança expressionista e neorrealista” (Páscoa, 2011, p. 193), conforme assinala a professora e historiadora da arte Luciane Páscoa em seu livro “As artes plásticas no Amazonas – o Clube da madrugada”, de 2011. A expressão artística de Hanemann permite perceber, através dos rostos marcadamente sofridos e humildes, do ambiente pobre, muito embora de certa impressão festiva e ao mesmo tempo lasciva, o retrato de uma época: a década de 1960 no Brasil e, em particular, no Amazonas. Por isso ele é aqui exibido, para trazer a atmosfera de uma Manaus que não existe mais, naqueles moldes, dados os fatos decorridos até o presente.

Considerando o contexto de construção da pintura, é possível perceber elementos como a demolição de valores, com “mulheres em poses relaxadas e eróticas” (Páscoa, 2011, p. 193), no que se percebem referências ao movimento naturista, mas que no contexto daquela cena, pode remeter a uma festa interiorana, já em moldes diferentes do extremo rigor das vestimentas de outras épocas, como aquelas dos anos 1940 ou início dos 1950.

Aliás a lascividade é algo de que a ditadura brasileira fez uso em larga escala, principalmente durante a década de 70, no fito de mascarar a falta de liberdades coletivas, suprimidas pelos diversos atos institucionais; em lugar dessas liberdades, houve uma exploração exorbitante dos corpos e da sexualidade, especialmente a feminina. A produção de filmes nacionais do período exemplifica o uso do conteúdo sexual para tentar disfarçar a realidade social de inflação, violência a partir dos aparelhos de Estado e outras tragédias cotidianas daquele Brasil. Também em parte a produção cinematográfica desse período distorce a revolução sexual dos anos sessenta, desenvolvendo uma visão “alegre, sensual e safada”³ do Brasil e das relações amorosas, que aprofunda a noção de mulher-objeto e preconceitualiza ainda mais a visão sobre a homossexualidade, além de outras questões. Películas como “Iracema – uma transa amazônica” (1974), “Eu matei Lúcio Flávio” (1979) e “E agora José? a tortura do sexo” (1979), sendo que esta última inclusive expõe “a tortura de civis por grupos paramilitares, além de reencenar a morte do jornalista Vladimir Herzog, morto em 1975”⁴, são exemplos de uma expressão artística seriamente afetada pela censura dos 21 anos de ditadura, onde a arte é objeto de propaganda do regime em vários momentos. Mas neste cenário também havia espaço para a denúncia? Voltemos à análise de “Miséria”.

Ainda em referência ao quadro de Hanemann Bacelar, na personagem masculina depreende-se certa espécie de incômodo grave, que talvez remeta a uma forma de dor coletiva

3 Como a pornochanchada falou do Brasil sob ditadura militar entre cenas de sexo - 18/09/2018 - UOL Entretenimento.

4 Idem.

– algo afeito ao espírito daquele tempo, com a fome de Biafra, Vietnã e outras questões nefastas
– não desconsiderando o fato de esculturas feitas por Hanemann Bacelar, conforme assinala a professora Luciane Páscoa, possuírem essa posição de mãos percebida no quadro, invariavelmente.

Os anos 1960, época de realização do quadro, iniciam no país um período de violência policial generalizada e abrem a ocupação da Amazônia ao capital estrangeiro. Assim, entendemos que o quadro “Miséria” traz de maneira única a atmosfera de uma Manaus pobre, provinciana, em seus 4 primeiros anos de ditadura e primeiro ano de implantação da Zona Franca, ainda sem experimentar o sabor das novidades da moda e da tecnologia internacional que influenciarão sobremaneira a identidade amazônica e, particularmente, manauara em seu jeito de ser e ver o mundo, novamente modificando a visão de província esquecida para a de uma Manaus que se pretenderá cosmopolita entre os anos 1970 e 1980. Mas, naquele momento em que Hanemann constrói seu quadro, Manaus e outras cidades do estado não escapavam à rotina vivida em muitas outras cidades brasileiras, onde havia censura à imprensa, prisões, torturas, mortes e desaparecimento de jornalistas, professores, artistas, padres e políticos – a chamada “operação arrastão” – que transmutou o clima pré-golpe, recheado de moralismo e medo do comunismo, num misto de desconfiança geral e impotência pós-golpe, que se fez pesadamente presente. Nessa atmosfera marcada pela Guerra Fria, a miséria de que Hanemann trata irá refletir-se nos espíritos e na gente das cidades e campos também. Ainda, todo esse movimento de tomada do poder pela força causará a desestruturação das classes dominadas, atacadas num ponto nevrálgico: a educação.

CAPÍTULO I

PRIMEIROS PASSOS DAS DANÇAS MARQUESIANAS

Neste primeiro capítulo pretendemos abordar as origens do Festival Marquesiano, a partir de seu contexto histórico de origem, em meio a um período de, podemos mesmo dizer, convulsão social, pois temos por exemplo o surgimento da Zona Franca de Manaus a partir de 1967, e no ano que principia o 1º Festival Folclórico Marquesiano, em 1972, o Brasil já se encontra quase em sua primeira década completa de ditadura. Buscaremos evidenciar a significativa influência social dos citados processos, como no caso da ditadura sobre as direções relativas ao processo educacional pretendido pelos professores e escolas da rede básica de ensino. Ainda neste primeiro capítulo, buscamos categorizar danças, símbolos e caracteres identitários presentes no Festival, tarefa não muito simples pela singularidade cultural do contexto de época e das influências ali presentes.

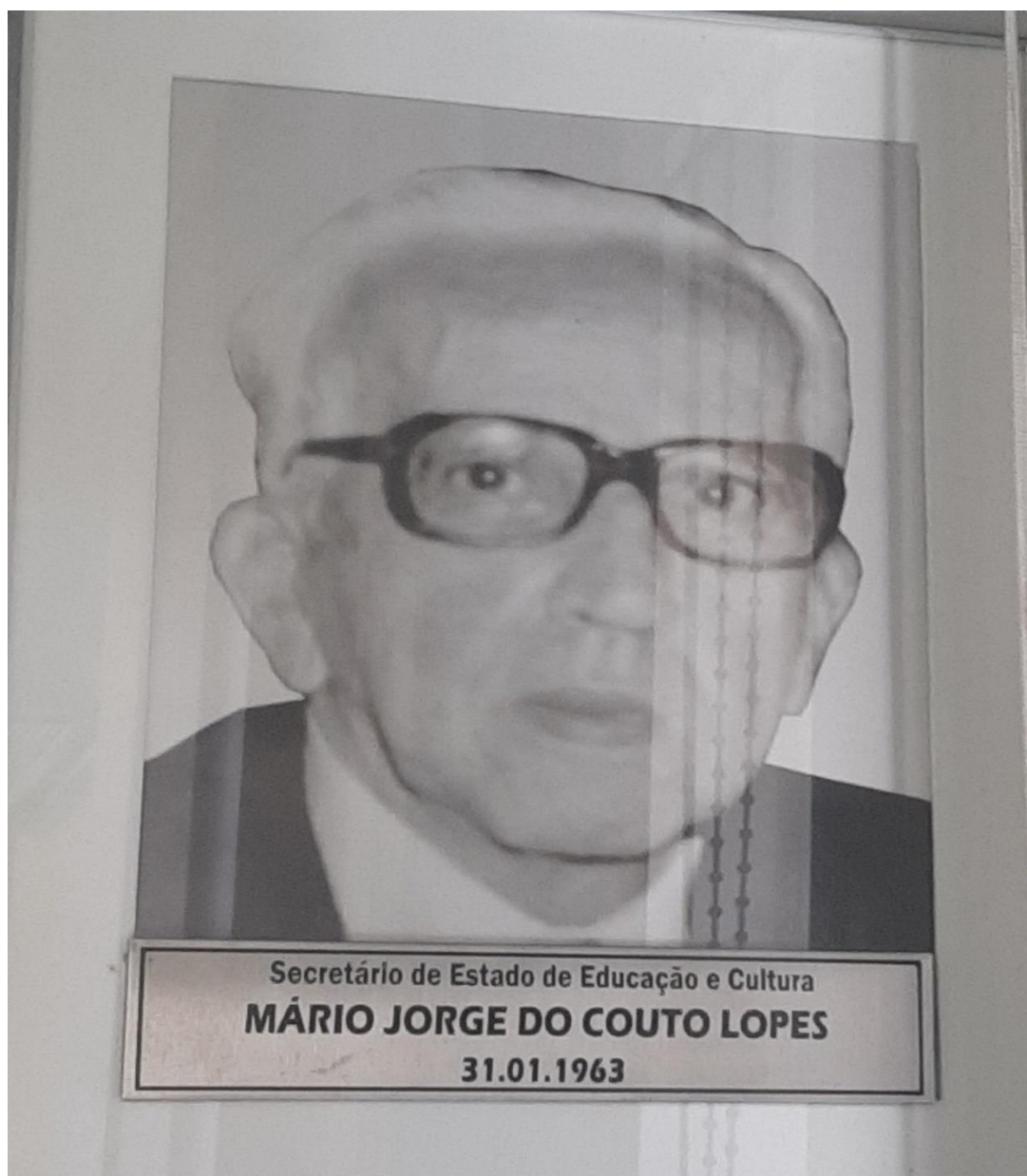
1.1 Ditadura, Educação e Cultura

O medo do comunismo como argumento justificará a substituição do plano nacional de educação pela Cruzada ABC em cooperação com os EUA (Ação Básica Cristã | Fóruns EJA - forumeja.org.br) - e, a partir de 1970, pelo MOBREAL, sempre numa tentativa por parte dos governos militares, em aliança com os EUA, de erradicação do método Paulo Freire ou qualquer outro método que alfabetizasse alterando positivamente os níveis de criticidade e consciência da realidade social dos estudantes. Assim, a educação como instrumento de controle ideológico passa a ser tática da ditadura militar na exacerbação do civismo e nacionalismo, sempre no fito de permitir apenas uma educação que forme para o trabalho, enquanto se retiram disciplinas de alta criticidade do currículo, como foram os casos de filosofia e sociologia, ou ainda sejam acrescentadas disciplinas como EMC (educação moral e cívica), todas ações num claro viés de ufanismo nacionalista combinado a uma grande dose de alienação sobre questões sociais e econômicas, buscando executar, como citamos, amplo controle ideológico através da educação pública oferecida às camadas populares.

Exemplo da preocupação dos governos da Ditadura Civil-Militar com a educação, em se tratando do estado do Amazonas, é o fato de, só na Secretaria de Estado de Educação e

Cultura do Amazonas, ou SEC (antiga nomenclatura da SEDUC/AM) o ano de 1964 ter presenciado a rápida e consecutiva troca de 3 secretários de educação, dois seguramente num período posterior ao golpe (31 de março de 1964). Para uma narrativa em ordem cronológica, temos o ano de 1964 iniciado com Mario Jorge do Couto Lopes, advogado e ex-secretário de fazenda do estado, ocupando o cargo de secretário.

IMAGEM 3 - O secretário Mário Jorge



Fonte: arquivo pessoal Ciro Braga Dantas, 2023.

O secretário Mário Jorge logo foi substituído por João Chrysóstomo de Oliveira, de formação evangélica, reverendo na cidade de Manaus, em 18/05/64. Pouco mais de um mês

depois (26/06/64) o mesmo Chrysóstomo é substituído por José Bernardino Lindoso, deputado (1967-71), senador (1971-79) e governador pelo Amazonas (1979-82) durante a ditadura, nomeado secretário de educação a partir de 27/06/64, mas já retirado do cargo em 11/08/64 para dar vez a André Vidal de Araújo, empossado em 14/08/64 e que, aí sim, foi um secretário de maior duração na antiga SEC/AM, permanecendo até 12/01/67. André Vidal, formado advogado e com estudos em pedagogia, filosofia e psicologia, além de secretário de educação também foi promotor, juiz, procurador – geral e desembargador no estado do Amazonas, falecendo em 1975. Uma troca de nomes – e nomes como estes, parte da elite local - tão incomum, pela quantidade e velocidade, nos permite apenas imaginar a que pressões, ordens e circunstâncias secretários de estado foram submetidos no turbulento ano de 1964. Podemos citar por exemplo a decretação, em 23 de abril de 1964 pelo então governador do Amazonas, Plínio Ramos Coelho, de formação de comissão para “proceder à investigação dos servidores do estado e suas relações com tudo que era intitulado subversivo (...)” (Queiróz (org.), 2024, p. 33).

IMAGEM 04 – Secretários de Estado de Educação e Cultura



Fonte: arquivo pessoal Ciro Braga Dantas, 2023

Certos fatos aparentemente sem nenhuma ligação, casuísticos, dissimulam relações muitas vezes obscuras/nebulosas da política de estado com o arbítrio advindo da Ditadura, a mesma que se prolongou no estado do Amazonas com a permanência na cena política e bastidores de muitas das mesmas figuras de proa do período ditatorial.

Outro exemplo disso é a estória (aqui com E mesmo e não com H, dado que é algo que

ainda carece de confirmação) de que haveria até ligações subterrâneas entre escolas e quartéis durante a Ditadura, dando ocasião a desaparecimento de indivíduos “incômodos” ao regime; tal é o caso da possível ligação entre o Colégio Dom Pedro II, também conhecido como “Estadual”, e o antigo comando da Polícia Militar na Praça Heliodoro Balbi, onde hoje fica o Palacete Provincial, fato que chegou a ser considerado por universidades do sudeste, inclusive com visitas in loco no ano de 2012.

1.2 Colégio Marquês de Santa Cruz: as origens do Festival Marquesiano no bairro de São Raimundo

As escolas, como podemos perceber, eram óbvios alvos de interesse da Ditadura, tanto no que concerne à estrutura pedagógica e cívica, campo passível de manipulação e controle ideológico, como quanto às ideias que brotam do próprio chão da escola. Assim, a cultura estava unida à educação, até na representação inclusive presente na secretaria de estado (SEC – Secretaria de Educação e Cultura, numa nomenclatura dos anos 1950, sigla apenas modificada mais de três décadas depois). Assim, não é de espantar que qualquer iniciativa escolar que propusesse um projeto pedagógico institucional envolvendo arte e educação despertasse as maiores suspeitas. É neste clima que surge a iniciativa das danças Marquesianas, alocadas no Colégio Marquês de Santa Cruz, no bairro de São Raimundo.

No início de 1972 um grupo de professores do Colégio Marquês propõe a organização de festividades juninas. No mês de junho daquele ano, essas festividades tomam corpo, englobando danças folclóricas e rainhas da festa junina – uma dança e uma rainha por turma - e comidas típicas. Os professores do Colégio Marquês decidem apoiar a realização de danças folclóricas no intuito de fomentar o interesse pela disciplina de Educação Artística. Não havia à época grande desejo por parte dos alunos em desenvolver atividades propostas para a disciplina, sendo que a limitação de propostas e materiais dentro do rol de atividades possíveis certamente tinha forte peso nesse desinteresse.

Lembramos que em 11 de agosto de 1971 foi publicada a lei 5.692, fornecendo diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus, o que colocou em outra perspectiva o ensino/aprendizagem na educação básica brasileira, reformulando o espaço para o ensino técnico e abrindo outras possibilidades de currículo. Aproveitando o momento de mudança, professores do Colégio Marquês de Santa Cruz buscaram dinamizar as aulas, o que trouxe a proposta de uma primeira gincana cultural a partir da observação, pela irmã Armandina, diretora do Colégio Marquês à época, do entorno de festividades folclóricas dos bairros de São Raimundo e Glória, conforme registrado no livro *História e produções acadêmicas*:

(...) a irmã Armandina então diretora da escola, junto com o Professor José Gomes Nogueira, percebeu as manifestações folclóricas e outras variáveis que aconteciam em torno da escola, nas comunidades e resolveu usar isso como uma ferramenta pedagógica em que incluiu a festa no calendário de atividades curriculares da escola, passando a ser realizada anualmente, no mês de junho, com a participação direta dos alunos. Cada sala apresentava uma dança, com rainha e barracas típicas, além de pesquisas sobre os usos e costumes dos povos da região a qual a dança pertencia (Corrêa e Cabo Verde, 2021, p. 113).

Assim, processos culturais de ensino-aprendizagem viriam somar-se ao trivial do currículo, a partir da iniciativa dos professores Marquesianos já na década de 1970, contribuindo para a elevação do nome do colégio Marquês de Santa Cruz a um distinto patamar dentre as escolas da cidade de Manaus.

Em relação ao campo das artes, é importante frisar que nos anos 1960/70 delineavam-se diferentes tipos de artistas e intelectuais, a partir dos quais configuravam-se 3 diferentes categorias de execução artística, numa visão marcada pelos manifestos do CPC, os conhecidos Centros Populares de Cultura, um meio de veiculação de ideias e temas relativos à arte no meio estudantil, criado pela UNE no Rio de Janeiro em 1961. Com o golpe de 64, teve suas atividades oficialmente suspensas. Eram estas as 3 categorias de execução artística reconhecidas pelo CPC:

1.2.1 A arte conformista, entendida como produzida por artistas não-engajados na luta contra o autoritarismo;

1.2.2 A arte inconformista, feita pelos que sentem “uma vaga repulsa pelos padrões dominantes e não colocam a si e sua arte a serviço dos propósitos dos inimigos do povo” (Páscoa, 2011, p. 33);

1.2.3 A arte revolucionária, produzida por artistas que se entendiam numa espécie de *front cultural*, moldando sua arte a uma perspectiva dessa mesma arte enquanto instrumento para a tomada do poder;

Assim, dentro de um território em fervilhante disputa no período pós-golpe – o campo da arte, do saber e das ideias – começou a tomar corpo na cidade de Manaus uma festa junina, a princípio, que logo viria a ser chamada de Festival Folclórico Marquesiano. Acreditamos que cabe aqui ponderar até que ponto essas propostas de inovações, visões e influências no aspecto ideológico, buscando alterar o fazer artístico e também pedagógico, a partir de grupos organizados em outras partes do país, numa pretensa nacionalidade como a exemplo da UNE, mas permeada pelos abismos do isolamento da região amazônica à época, permitiam a professores e demais partícipes de festivais e mostras artísticas do Amazonas desenvolver de forma crítica, num sentido para além do conformista - segundo a visão pró-UNE dos anos

sessenta - a arte disposta nas escolas, igrejas e espaços públicos.

O mestre de Capoeira e integrante de movimento social Kaká Bonates, que viveu os anos 1960/70 como um estudante já com interesse por arte e cultura, tendo integrado inclusive o grupo e movimento cultural Alma Negra, lembra o que definia a linha entre tocar a vida cotidiana sem incômodos ou ser alvo da polícia e da censura:

Na época da Ditadura em Manaus, isso lá pelos idos da década de 70, se você vivesse sua vida sem criticar o regime ou sem se envolver em questões sociais, aí era possível tocar a vida sem ser incomodado, investigado, intimado; aí tudo ficava bem. Mas, participando de movimentos culturais...por exemplo, nós do Alma Negra – eu fui do grupo Alma Negra - tivemos que, um dia antes da estréia, apresentar ao censor federal a peça que estávamos começando a executar, só nós no palco e o censor absolutamente sozinho na platéia, para obter aprovação para execução pública. Não sabíamos sequer se poderíamos exhibir a montagem (Bonates, 2024).

Assim, podemos perceber que a forma de arte e o conteúdo pensado e desenvolvido, desde que ausente de crítica à Ditadura e ao estado de coisas que se passava no período - exílios, prisões arbitrárias e mortes - era importante para a garantia da paz a qualquer indivíduo ou grupo que desejasse ter seu fazer artístico sem impedimentos; ou, por outro lado, se o fazer artístico incluísse conteúdos críticos à realidade social e contivesse visões de mundo entendidas como de esquerda pelos detentores do poder político, componentes da Ditadura Civil-Militar no poder, a tendência era de proibição da execução pública e alto risco de perseguição política.

1.3 Danças nacionais no Festival Folclórico Marquesiano

Logo, em relação a Manaus, o fato é que o FFM (Festival Folclórico Marquesiano) em seu início, no que se refere a sua forma de arte e conteúdo pensado e desenvolvido dentro do Colégio Marquês de Santa Cruz - uma escola pública - terá de pensar sua abordagem cultural levando em conta o fato de a própria escola à época ser comandada (anos 70) a partir da SEC por representantes associados à Ditadura, utilizando-se do expediente de governadores biônicos, ou seja, cargos cujos titulares foram investidos mediante ausência de sufrágio universal, cujo parâmetro para escolha foi a sanção das autoridades de Brasília à época do Regime Militar de 1964 e décadas seguintes, encerrando-se no início dos anos 80. No Colégio Marquês, a abordagem artística será marcada pela opção das danças entendidas pelos professores marquesianos como “nacionais”, quais sejam as danças existentes em outros estados brasileiros como Rio de Janeiro, São Paulo, estados do nordeste e restante do país. Percebemos aí uma forma de trabalhar o nacionalismo, mas numa expressão da diversidade cultural a partir da dança, algo bem afeito às tendências que imperavam no ideário do período, mas conjugado a um trabalho

importante de pesquisa sobre diferentes expressões artísticas de dança, algo inovador e um passo à frente na construção de novos conhecimentos e fazeres em relação ao campo dessa arte em particular, aí notabilizando-se professores como José Nogueira e outros.

Nesse período inicial do FFM, compreendido entre 1972, ano inaugural, e 1975, já eram desenvolvidas danças como o Arara, a dança do Xaxado, quadrilhas e a dança do Candomblé, que não deve ser confundida com a dança Afro-Brasileira (que foi rebatizada, sendo anteriormente a dança do Congo).

1.4 Danças Regionais e Internacionais

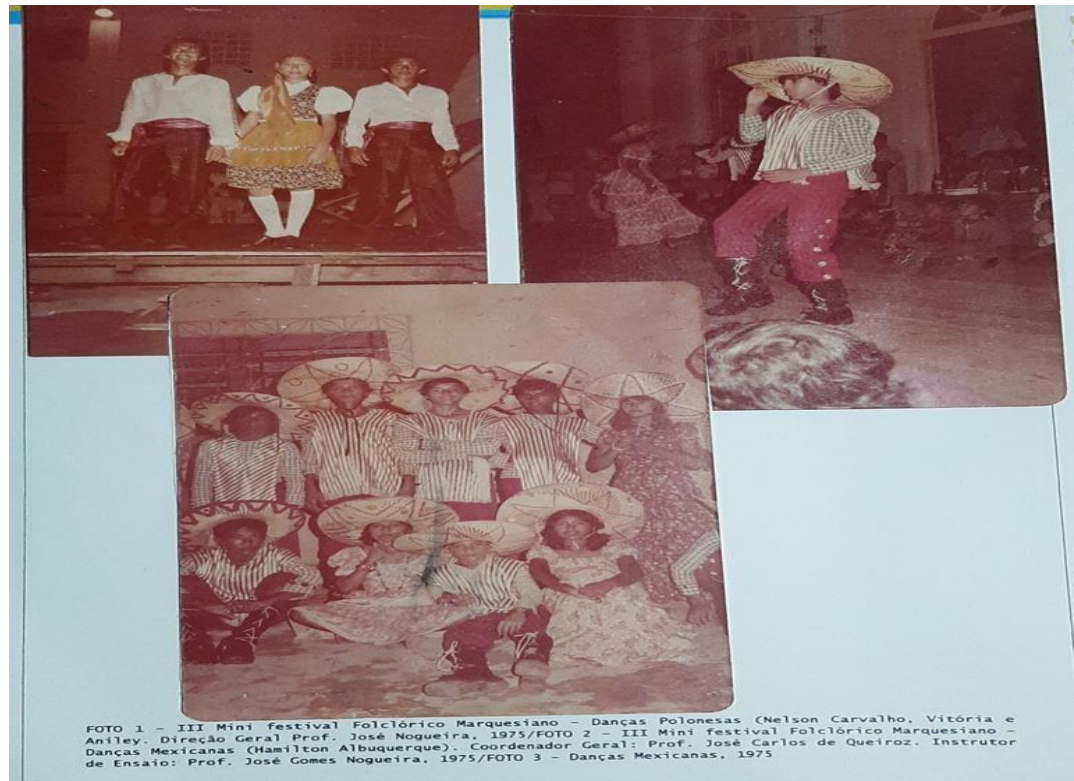
Também as danças regionais figuraram no FFM já durante a década de 1970; uma que causou bastante impacto e tratou sobre o tema da diversidade religiosa ainda naquela época foi a dança da Makumba (1975), que não é a mesma apresentada nos anos 1980 pelo professor José Nogueira e, posteriormente por Celso da Silva, a partir de 1986, como dança da Macumba.

Outra dança criada em Manaus, no bairro de São Jorge, e que figurou brilhantemente no FFM foi a dança da Caxemira, no caso uma dança internacional. Segundo o professor José Nogueira, a exigência de danças internacionais começa ainda na década de 1970.

O Festival Marquesiano, já a partir de seus primeiros anos, começa a exibir danças internacionais também, além das conhecidas do público, como a dança do Cacetinho e outras; salvo engano, já em 1975 temos as primeiras danças internacionais. Eu tinha o disco “Povos e países” junto com a revista de mesmo título (Nogueira, 2024).

O disco “Povos e países” acompanhado da revista de mesmo título, então, “foram materiais primordiais que ajudaram a basear a pesquisa para as primeiras danças internacionais” (Nogueira, 2024), como a dança da Polônia – 1975 - além das danças do México e da Espanha - anteriores a 1975. Buscava-se seguir uma ideia do que seriam trajes típicos para essas danças naquele momento. Podemos observar abaixo imagens do período, com trajes de algumas das citadas danças:

IMAGEM 5 - II Mini Festival Folclórico Marquesiano



Fonte: Arquivo pessoal professor José Nogueira. 1975.

A inserção de danças internacionais no FFM, a princípio, parece uma ação sem maiores questões a serem percebidas ou pensadas. Seria apenas uma tentativa de diversificação das possibilidades de abordagem e expressão artística do FFM. Mas, na verdade, há várias questões por trás do aparecimento das danças internacionais ainda na década de 70, dentre as quais a afirmação ou negação de uma identidade amazônica e manauara.

1.5 E o indígena no Festival Marquesiano?

A presença/ausência da representação das culturas indígenas no FFM é uma questão controversa, percebida principalmente numa análise de olhos do século XXI e pós-entronização do Festival de Parintins como a grande festa folclórica do Amazonas.

Há de se considerar que, no início dos anos 1970, Manaus vive o boom da Zona Franca, como citado anteriormente, fato que é marco inicial de projetos modernizadores onde empresários buscarão envolver seus novos consumidores, sem dúvida, como nos chama atenção Néstor Canclini:

Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade. Não apenas pelo interesse em expandir o mercado, mas também para legitimar sua hegemonia, os modernizadores precisam

dissuadir seus destinatários de que – ao mesmo tempo que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas. Posto que pretendem abarcar todos os setores, os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares (Canclini, 2019, p. 159).

Nessa direção, o Estado dirigiu forças laborais e econômicas para a satisfação dessa nova necessidade de mercado de trabalho; já as forças intelectuais e inclusive de representação cultural ficaram voltadas para uma abordagem do fenômeno cultural, num momento de ocupação de muitos espaços sociais por pessoas não pertencentes a Manaus nem ao Amazonas, estrangeiros em algum grau, desde indivíduos do estado vizinho Pará até pessoas dos países vizinhos e mesmo de outros continentes, como África, Ásia e Europa. Na trilha desse movimento, o interesse em falar daquilo que é externo à Amazônia, num momento de efervescência política, econômica e também de intensa troca cultural - e como cita Canclini, numa apropriação de bens históricos e tradições populares – confluía para pôr de lado a temática das populações indígenas em âmbito estadual, tanto em formas culturais como o Festival Marquesiano quanto em outras expressões artísticas como a música ou as artes plásticas. As populações indígenas, aliás, nos anos 1960/70, estiveram muito perseguidas no território do Amazonas, como demonstram as chacinas de aldeias inteiras para abertura de rodovias, como no caso dos Waimiri-Atroari, e a BR-174; devemos ressaltar que os crimes contra os povos indígenas, embora ocorressem desde a invasão do Brasil, perpetrados por diversas potências estrangeiras a partir de 1500, “se intensificaram durante o período pós-golpe de 64 em virtude da negligência e do acobertamento do governo e do favorecimento aos interesses dos latifundiários, mineradores e do agronegócio” (Queiróz, org., 2024, pág.13). Assim, era notório aos agitadores culturais e professores em exercício no período ditatorial que falar de povos indígenas através de um discurso culturalmente construído implicaria questionar de alguma forma o Regime Militar pós-64, principalmente na década de 70, acarretando consequências diversas aos tidos como “inovadores” ou críticos ao regime. Assim, verificamos que no rol de propostas do Festival Marquesiano trata-se do gaúcho (dança gaúcha), do afro-brasileiro e africano (dança afro-brasileira), do estrangeiro (danças da Síria, Palestina, do México, da Polônia etc.), mas quase não se trata/alude ao indígena amazônico no período abrangido pela Ditadura.

A identidade amazônica na figura do indígena, é importante ressaltar, existiu dentro do FFM, mas sempre de forma muito discreta, geralmente invisibilizada pela figura do “caboclo amazônico”. O tema predominante no FFM ao longo das décadas foi o das culturas internacionais e nacionais, retratado através das danças supracitadas. É preciso perceber que a dinâmica social do período que contempla os anos 70, 80 e até 90 do século XX não continha

de forma ampla os elementos experienciados a partir do primeiro quartel do século XXI, com espaço para as diversidades e reconhecimento crescente do pertencimento étnico. Permanecia uma ideia, no Brasil do século XX, herdada do século XIX e relacionada com a Eugenia e o “branqueamento” da população, como sabemos recorrendo inclusive o Estado Brasileiro à imigração para tal fim no último quartel do século XIX, principalmente. Bruno Oliveira, mestre em História da África e doutorando em História e Artes, traz uma noção interessante sobre escravidão e servidão relacionadas não só a povos indígenas como também à populações negras:

Sem surpresa, sabemos que os brancos não foram massivamente escravizados desde que a Europa passou a tomar as rédeas do mundo no século XVI. Gerações após gerações de brancos não foram explorados à exaustão e à morte para o benefício de outros. Brancos não foram tratados como produtos passíveis de serem vendidos, humilhados, estuprados, torturados. Brancos não tiveram suas redes familiares dilaceradas, comunidades desmontadas e culturas atacadas, rebaixadas, proibidas ou segregadas por leis amparadas em intelectuais e ideias racistas. O contrário, nós sabemos, foi realizado por brancos (Oliveira, 12 leituras urgentes sobre branquitude – Livro & Café, 2025).

A ideia do branqueamento, permeada por preconceitos atrozes como o de que “a cara negra e indígena do Brasil explica o seu atraso” foi integrada à consciência coletiva (ou ainda à mentalidade social) e manifesta através de uma fuga do reconhecimento do real pertencimento étnico, de várias diferentes maneiras: no plano individual através, por exemplo, da busca de processos químicos de alteração da forma e até cor dos cabelos, como alisamentos, pinturas, perucas e outras técnicas; ainda na criação de palavras para marcar variações do tom de pele, como “mulato”, “cafuzo”, “moreno”, “marrom-bombom”, “moreno-claro”, etc., fugidias no que se preste ao reconhecimento étnico como pessoa indígena ou negra; já no plano cultural, ocultação do indígena como ser cultural e portador de história e capacidade artística, e isso fica latente no FFM através da invisibilização da figura do indígena utilizando-se da figura onipresente do caboclo, que não é a princípio indígena, negro ou branco, mas uma “amálgama” das três “raças” e por conseguinte, também configura-se numa fuga do debate sobre o real pertencimento étnico.

Podemos falar em colonialidade, ou quem sabe até de uma neo-colonialidade? Podemos nos perguntar até que ponto a presença estrangeira através dos imigrantes advindos anteriormente e com a Zona Franca, apoiando/financiando a montagem de danças no FFM nos anos 1970 e 1980, como, por exemplo, no caso das danças do Oriente próximo, não influenciou esse direcionamento do FFM para as danças internacionais?

Sendo a arte um dos sistemas simbólicos conforme ensina Bourdieu, por certo que as classes que passam a exercer um papel de hegemonia após o boom da Zona Franca, dentre elas notadamente grupos de estrangeiros que aqui aportaram desde o fim do século XIX estruturando comércio desde esse período e ainda mais nos anos 1960 e 70, sem dúvida passam a desejar que suas culturas originárias sejam aqui representadas, para isso fomentando um grupo de produções simbólicas alinhado a esse referencial de culturas originárias, por exemplo culturas de países do Oriente Próximo como Síria, Palestina e outros. A realidade vivida nos anos 70 principalmente é criada em correspondência com os interesses desse grupo, que passa então a assumir um papel de hegemonia econômica e quer fazer-se representar também no plano simbólico, através do patrocínio de especialistas da produção simbólica e, no caso particular do FFM em seu surgimento, também aproveitando-se do fato da existência de um período ditatorial em vigência no país, onde a violência não era só simbólica, mas também violência de fato e arbitrária, num clima que tornava mais simples as tratativas de “definição de um mundo social mais conforme seus interesses” (Bourdieu, 1989, p. 11), mas no caso do FFM, pela via da negociação, com danças financiadas em suas ricas indumentárias, cenários e outros elementos cênicos.

Assim, é possível perceber que essa influência estrangeira, forte durante o período áureo da Zona Franca, fomentou um interesse naquilo que é externo à própria cultura, num processo identificado por Bourdieu: a luta pelo “poder de impor – e mesmo de inculcar - instrumentos de conhecimento e expressão (taxinomias) arbitrários - embora ignorados como tal - da realidade social” (Bourdieu, 1989, p. 12). Assim, a realidade social objetiva modifica-se conforme a conveniência e necessidades de representação de atores sociais estranhos a esse território, atores que partilham de outros referenciais culturais. Essa hegemonia simbólica externa aos símbolos propriamente amazônicos não descaracteriza completamente o caráter pitoresco – aquilo que se caracteriza como interessante de se ver - do FFM, mas o coloca como um pitoresco que fala também de outros lugares, pertencimentos étnicos e culturais, numa hibridização de culturas de caráter muito mais globalista e menos amazônica, ainda que considerando as danças regionais como uma mostra da experiência e presença amazônica dentro do Festival Marquesiano.

Por falar no pitoresco, temos aqui o dever de abordar alguns termos que envolvem por vezes mais de uma representação conceitual, necessitando, pois, de posicionamento sobre que interpretações estamos tomando como centrais neste trabalho. Uma delas é a palavra Folclore, presente na descrição do Festival **Folclórico** Marquesiano (grifo nosso). Entendemos folclore como, essencialmente, “o saber e as expressões subalternas” (Canclini, 2019, p. 209), mas para

além disso, “práticas sociais e processos comunicativos, mais que (...) amontoados de objetos” (Canclini, 2019, p. 220). O folclore não vive em ninguém exatamente, e ao cabo e ao fim, nem mesmo “O popular não é monopólio dos setores populares” (Canclini, 2019, p. 220), mas há a possibilidade de indivíduos gerarem comportamentos folclóricos. Neste trabalho citamos dois indivíduos assim: José Nogueira e Celso da Silva.

Outro elemento que carece até agora neste trabalho de posicionamento é a ideia de cultura. Assim, podemos enunciar que cultura, assim posto, pode ensejar muitas diferentes significações, mas falando de cultura, precisamos saber que ela “ao lado da arte, na verdade, tem sido objeto de grande cobiça de governos autoritários e totalitários” (Carvalho, 2020). Mas isso ainda não diz o que é a cultura, pois que cultura é “o teatro, o audiovisual, a imprensa, as galerias, os museus, as universidades e onde quer que se produza sentido sobre o país, o povo e a realidade” (Carvalho, 2020). Cultura inclusive é o que se produz em cima do palco, ao traçar movimentos que tem uma significância intrínseca, memorizada pelos brincantes, passível de ser transmitida de pessoa para pessoa, a partir da disposição de participar do bailado, e que lida com o que não é material.

Também um item a ser abordado conceitualmente, e o vem sendo desde o início deste trabalho, são as festas populares. Neste trabalho, conceitualmente, temos festas populares como aquelas realizadas pela própria população de um bairro, comunidade ou mesmo cidade, principalmente a partir de seus próprios recursos e com pouca ou nenhuma ajuda do Estado, trazendo no bojo dos festejos aquilo que a essa comunidade / bairro / cidade interessa culturalmente.

1.6 Sobre danças internacionais e a onipresença das danças do Oriente

Pensando-se a respeito de temas como a identidade amazônica num Festival de Dança que se localiza num bairro periférico, pobre, em meio ao boom da Zona Franca na década de 1970, perceberemos primeiramente que muitas das danças internacionais que surgirão no Festival Folclórico Marquesiano serão do Oriente Próximo. Exemplos delas são a dança do Líbano, a dança Síria e a dança do Egito. Mas por quê essa predominância de danças do oriente próximo e médio?

Um primeiro motivo, como já enunciado no item 1.6., é que, a partir do boom da Zona Franca, temos o marco inicial de projetos modernizadores onde empresários buscarão envolver seus novos consumidores, no interesse primeiro de expansão mercadológica e segundo de busca de legitimação de uma hegemonia em construção, onde é preciso convencer a população nativa da importância da renovação social, fazendo cair às resistências ao novo e ao que é externo a

aquela dada realidade, além de passar a noção de que há tradições compartilhadas onde na verdade correm processos de hibridização cultural, com tudo que esses processos ensejam, tal como apropriação de bens históricos e de tradições populares que não mais exibirão a própria identidade mas sim refletirão a identidade dos **outros** (grifo nosso), que nas palavras de Canclini são “aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem o habitam, nem tem portanto os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são os outros, os diferentes. Os que têm outro cenário e uma peça diferente para encenar” (Canclini, 2019, p. 190).

Em outra perspectiva, tratando objetivamente da presença das danças do Oriente, um autor amazonense, o jornalista Adauto Xavier, apresenta alguns motivos para o fato de as danças do Oriente próximo terem “seduzido” o gosto do manauara, situando inclusive os locais de maior tradição dessa vertente bem específica de dança – as danças do oriente próximo - em bairros periféricos da cidade, como “os das zonas norte (Cidade Nova e adjacências), leste (São José I, II, III, Zumbi I, II, etc.), Sul (Petrópolis e adjacências) e centro- oeste no Conjunto Hiléia” (Xavier, 2002, p. 171). Segundo o mesmo, houve imigração advinda do oriente próximo, principalmente após a abolição da escravidão no Brasil em 1888, momento onde essas populações do oriente teriam se estabelecido momentaneamente no sul do país para posteriormente virem a migrar para Manaus, onde acabaram por dominar o comércio local, com destaque para as décadas de 60, 70 e 80 do século XX. Indivíduos bem-sucedidos pertencentes a essas comunidades do Oriente, empresários com bons lucros a partir de suas lojas na Zona Franca de Manaus, desde esse período - década de 1960 - buscaram patrocinar produções que trouxessem expressões de suas culturas, notadamente danças do oriente próximo, a todos os festivais abertos na cidade de Manaus e até mesmo nas cidades mais próximas.

Outro ponto que chama atenção na atração causada pelas danças internacionais é o tipo de fascínio que exercem sobre o público em geral e mesmo entre os próprios dançarinos. Algo que é percebido desde o início do Festival Marquesiano é a vontade da juventude de todas as épocas de participar de danças internacionais do Oriente próximo. Dentre os motivos listados, podemos apontar que o luxo presente nas vestimentas, geralmente bastante caras e de difícil acesso para a maioria dos brincantes, destaca esse grupo específico de danças dentre todas as outras. A pesquisa e desenvolvimento de figurino durante os primeiros anos de exibição dessas danças foi intenso. Outro motivo de forte atração da juventude Gloriana, São-Raimundense e até de outros bairros para as danças do Oriente próximo foi, declaradamente, a sensualidade presente nos movimentos e na forma de apresentação, para as mulheres, e a destacada atitude viril na faceta masculina, para os homens, nas representações artísticas desses grupos

folclóricos específicos.

Considerações e Reflexões I

Podemos alinhar as primeiras conclusões deste estudo sobre o Festival Marquesiano. Por primeiro, devemos atestar que buscamos alcançar as origens do Festival Marquesiano buscando contextualizar seu surgimento vinculado à educação, dentro de uma escola, feito por gestões escolares, professores e alunos da rede pública sem esquecer do entorno e seus processos, tais como a Zona Franca e a Ditadura Militar (1964-1985).

Ainda no primeiro capítulo trouxemos uma abordagem das danças e símbolos característicos dos primórdios do FFM, além de imagens das indumentárias e de fatos significativos que corroboram historicamente a gênese do Festival e seu arranjo a partir da estrutura educacional da antiga SEC/AM (secretaria de educação e cultura do Amazonas), onde procuramos ler criticamente essas relações educacionais, políticas e folclóricas que remontam aos anos 1970.

Um outro interesse do primeiro capítulo foi expor algumas situações interessantes do FFM, como as escolhas culturais e símbolos estranhos à identidade amazônica ali presentes. A ausência do indígena no FFM foi discutida a partir da presença de símbolos próprios de culturas não-indígenas e não -amazônicas. Uma abordagem étnica do Festival foi desenvolvida no item 1.6., onde conceitos e categorias não só étnicos mas também sócio-políticos foram articulados, com destaque para alguns como colonialidade no caso da centralidade das danças do oriente próximo; hegemonia econômica – que enseja uma hegemonia simbólica – abordada com a luxuosa ajuda de Bourdieu. Também termos fundamentais como folclore e cultura foram conceituados e discutidos nesse momento.

Enriqueceu-se ainda mais a análise sobre a ausência do indígena no FFM graças ao potente ponto de vista teórico do antropólogo argentino Néstor Canclini sobre temas como identidade e apropriação de bens culturais e históricos.

CAPÍTULO II

A LEVEZA E O BELO ATRAVÉS DA ARTE DA DANÇA

No segundo capítulo, através de dois personagens icônicos, Professor José Nogueira e Celso da Silva, buscaremos compreender os caminhos percorridos para a construção das manifestações artístico-culturais presentes no Festival Marquesiano. Também nos propomos neste capítulo analisar o binômio tradição – modernidade na cena do Festival Marquesiano e os embates de concepção artístico-cultural envolvidos, utilizando-nos de diversos recursos possíveis para melhor compreender estas questões, como entrevistas e dados coletados ao longo da presente pesquisa. Ainda trataremos de evidenciar a presença de elementos e necessidades comunitárias que estão nos fundamentos da própria festa, desde as razões mais profundas que levam a comunidade a realizá-la anualmente, como o peso da tradição, até motivações mais palpáveis.

2.1 José Nogueira e os anos 1980

A história do Festival Folclórico Marquesiano contempla, desde os anos 1970, uma série de personalidades ímpares como Brás Paladino, Ricardo Peguetti (Nogueira, 2024, p. 02) e outros que muito contribuíram, seja na facilitação da infraestrutura necessária de ensaios e apresentações ou ainda na composição de toda uma trajetória de execuções de danças das mais diversas vertentes e estilos. Mas, sem uma personalidade em particular, talvez o Festival Marquesiano não tivesse alcançado todo o renome e respeito entre os grupos de dança existentes na cidade: o professor José Gomes Nogueira.

Nascido em Fordlândia, estado do Pará, em 1949, o professor Nogueira, como é mais conhecido, ficou órfão de mãe no parto. Foi adotado pela pessoa que fez o parto, a senhora Maria Alves Gomes, posteriormente casada com o senhor Pedro Barraquinha Nogueira. A senhora Maria Alves e o jovem José Nogueira, ainda na idade de 7 anos, deixaram Fordlândia e vieram morar no bairro de São Raimundo, na cidade de Manaus, na década de 1950, por volta dos anos de 1955 / 56. Mais tarde, José Nogueira formou-se professor de Língua Portuguesa e começou a trabalhar no Colégio Marquês de Santa Cruz, a partir de julho de 1971.

O Professor Nogueira acabou transferido para a EE Antônio Bittencourt em 1973, escola onde começou a tomar contato e a concorrer no Festival Marquesiano já em 1975, até que no ano de 1976 retorna ao Colégio Marquês de Santa Cruz e passa, em pouco tempo, a colaborar na organização do FFM.

Nessa época, a pedido da direção, o professor Nogueira passa a trabalhar a disciplina de

Artes, onde percebe o desinteresse da turma pelos temas que aludem à essa disciplina. De forma sagaz, ele começa a envolver o trabalho de Artes com as Danças Marquesianas, o que era inclusive o motivo de surgimento do próprio Festival: permitir que, de forma comunitária, alunos das escolas existentes na área dos bairros de São Raimundo e Glória pudessem disputar um festival competitivo de dança. Assim, foi-se desenvolvendo, já naquela época, uma atividade interdisciplinar, integrando várias diferentes disciplinas como Educação Física, Artes, História e Língua Portuguesa através da proposta do Festival Marquesiano.

Assim, ainda nos anos 1970 o professor Nogueira e outros professores(as) tem a oportunidade de arregimentar jovens de diferentes idades e propor danças de diferentes estilos, iniciando ali um trabalho de pesquisa que não só irá fundamentar a criação de danças próprias que serão apresentadas de forma inédita no FFM, mas também mostrarão a necessidade da pesquisa em dança, assim como estimularão em outros locais da cidade de Manaus a formação de grupos folclóricos e o surgimento de novos festivais de dança, que buscarão rivalizar com o Festival Folclórico Marquesiano, um dos mais antigos Festivais de Dança organizados e registrados na cidade de Manaus e exemplo para os organizadores culturais do período, entre as décadas de 1970 e 1980.

O prestígio do FFM chegou a ser tão grande, numa era pré-Parintins, que até mesmo o governador do Estado chegou a abrir os trabalhos, conforme mostram jornais da época:

IMAGEM 6: Nota do jornal de época



Fonte: Arquivo pessoal do professor José Nogueira. 1985

Nesse período, meados dos anos 1980, o FFM gozava de enorme prestígio e passou a agregar, já a partir do início dos anos 90, para além das apresentações formadas nas escolas dos bairros da Glória e do próprio São Raimundo, grupos escolares do Santo Antônio e Manda Brasa, uma comunidade dentro do bairro de Santo Antônio.

Algo que passa a surgir desde os primórdios do FFM e vai se tornar, com certeza, um dos frutos mais importantes de todo o esforço de construção do próprio Festival, para além das danças inéditas que surgirão no seu bojo, são os elos de amizade, fraternidade e até amor, por quê não, a partir dos grupos de ensaio, muitos deles comandados pelo professor Nogueira e outros profissionais das escolas envolvidas. Passados mais de 50 anos do 1º Festival realizado, ainda há grupos formados que remontam aos anos 1970 e 1980, como o grupo do próprio Professor Nogueira, chamado carinhosamente pelos brincantes de “Companhia de Danças José Nogueira”.

IMAGEM 07 - Professor José Nogueira cantando no FFM – julho de 2023



Fonte: arquivo pessoal Ciro Braga Dantas

Esse grupo se apresenta anualmente no Festival de forma *hors concours* (fora da competição, fora do concurso), com uma seleção de danças campeãs. Percebe-se dentre os brincantes um clima de amizade e conhecimento sobre danças regionais, nacionais e internacionais muito grande. Os momentos de reunião, sejam para ensaiar ou decidir detalhes relacionados às apresentações, são permeados de comidas, bebidas e reminiscências de acontecimentos de outras épocas e festivais, além das pessoas que já se foram ou apenas mudaram-se e perderam contato com os grupos folclóricos organizados.

A década de 80 foi marcante para a história do FMM e em particular para a trajetória artística do próprio professor José Nogueira, já que nesse período algumas das danças mais conhecidas e também algumas das mais polêmicas que já foram criadas passaram a fazer parte das apresentações. Talvez a mais conhecida de todas as danças Marquesianas, criada e apresentada dentro do contexto do Festival Marquesiano, a dança Afro-Brasileira, criada em 1975-76 como dança do Congo, é até hoje uma das referências em se tratando de Danças folclóricas no Amazonas. Apresentada a partir do fim da década de 1970 e por toda a década de 80, mas já como uma dança *hors concours* a partir de meados dos anos 80 no FFM, a dança Afro-Brasileira tem uma história bastante peculiar. Essa dança foi vista com preconceito por parte do público, por trazer música que evoca uma atmosfera mística africana e de terreiros brasileiros; além disso, a indumentária de seus componentes, que pode ser inteiramente branca aos moldes da Umbanda ou, também, caracterizada de forma a representar as entidades do Candomblé, causou e causa bastante impacto em parte da audiência. O próprio professor Nogueira chegou a ser questionado sobre a criação desta dança em específico, nestes termos: “tu que és católico, fazes uma dança de macumba?!” (Nogueira, 2024). Essa mesma dança também teve uma “nova leitura” através de um conhecido morador do bairro, chamado Celso da Silva, que apresentou em alguns locais na área dos bairros da Glória, São Raimundo e Santo Antônio, em meados da década de 80, uma versão intitulada “Dança da Macumba”, nome que acabou “pegando” e ficou associado à dança Afro-Brasileira quase como um codinome.

Outra dança que surge nos anos 80, mas no caso carrega consigo a marca de um conflito étnico, é a dança de Israel. Junto a essa dança é criada e apresentada no mesmo ano, 1985, a extremamente popular dança da Palestina. Como é sabido, a dança de Israel não obteve sequer parte do sucesso da dança da Palestina. Um caso de danças que tem uma forte história fora dos palcos e trajetórias bastante diferentes, principalmente em relação a reconhecimento, dentro deles.

Essa presença do Oriente Próximo e Médio no FFM, um espaço de cultura popular amazônico, como já vimos, teve forte influência da imigração estrangeira que acabou por

ocupar locais como a cidade de Manaus e influenciar, no passar das décadas, o caldo de cultura manauara na direção de representação de elementos importantes da cultura de seus países, como é o caso, por exemplo, da dança do ventre, expressão com significativo apelo desde a década de 1990 na cidade de Manaus.

2.2 O encantamento do mundo - Celso da Silva e outros ícones de uma louca poética do existir

No bairro de São Raimundo, desde há muito, criou-se uma tradição caracteristicamente muito festiva com relação a tudo que aludisse à comunidade e suas datas religiosas, consagradas no calendário católico e, por conseguinte, numa participação muito integrada da igreja romana junto aos comunitários. Assim, também numa relação estreita com a igreja de São Raimundo Nonato começaram a surgir personagens fundamentais para a história do bairro de São Raimundo e do Festival Marquesiano, que se tornariam figuras “folclóricas” em mais de um sentido para o bairro e suas adjacências, quer por terem uma contribuição importante nas atividades folclóricas da comunidade ou por construírem com suas atitudes e propostas artísticas uma memória única e bastante peculiar na memória coletiva dos moradores. Uma dessas personagens completamente ímpares tanto na história do bairro de São Raimundo bem como do Festival Marquesiano é Celso da Silva, um morador antigo e conhecido de todos.

Fortemente associado à igreja católica e participante em missas e celebrações diversas na igreja, Celso também acabou por envolver-se de forma apaixonada com o Festival Marquesiano e todo seu rol de danças, onde uma particularmente lhe tocou: a dança afro-brasileira, que, conforme já supracitamos, ele popularizou sob o codinome “Dança da Macumba” a partir do momento em que reuniu dançarinos e deu início a uma rotina de ensaios e apresentações pelas ruas e espaços públicos dos bairros de São Raimundo, Glória e Santo Antônio. Tais apresentações o notabilizaram dentre os moradores.

Esse indivíduo, a princípio tido como louco e incompreendido por muitos, teve papel destacado em meio à comunidade através de suas propostas pouco usuais e impactantes para aquele período - anos 1980 – dentro de uma comunidade periférica nos arredores do centro da cidade de Manaus. Algumas delas consistiam por exemplo em fazer de forma tradicional, com cravinho, abacaxi, erva-doce, pão, mangarataia (gengibre) - tudo isso fermentado - uma bebida conhecida como aluá, e distribuí-la aos transeuntes de passagem pela frente de sua residência durante as festividades religiosas e datas especiais. Em outros momentos, ele executava suas “danças com a vassoura” ou fazia “boneca viva” em frente à própria residência, sendo a atração do bairro, especialmente para as crianças.

Celso também tinha o peculiar costume de fantasiar-se principalmente como “o rei do baile”, fazendo aparições em festas como o carnaval, dia das crianças e até mesmo no próprio Festival Marquesiano.

Celso também costumava decorar a frente de sua residência com palhas de coqueiro após a missa, quando ensaiava sua “dança com a vassoura”, além de usar perucas (era careca) e outras atitudes pra lá de extravagantes.

Todos esses costumes não-usuais o caracterizavam como uma figura festejada e notória, conhecida nos bairros próximos, um elemento agregador e gerador de arte e cultura, mas numa forma popular que não costumava se amparar em muitas regras nem obedecer a condutas pré-definidas em se tratando de cultura e arte, no mais das vezes agindo de forma individual ou, excepcionalmente, coordenando pessoas para desenvolver apresentações artísticas. Encontramos em Bakhtin alguns elementos universais perceptíveis no fazer artístico dessa personagem extravagante materializada por Celso da Silva, elementos tais como as formas de expressão do riso alcançadas em suas apresentações na praça pública, em bailes carnavalescos e festivais como o Marquesiano, ou ainda através de suas danças com a vassoura ou com a boneca viva, por vezes numa caracterização do papel do bobo que faz coisas inesperadas e age de forma paródica. Sua presença em particular nas manifestações carnavalescas, onde ele materializava “o rei do baile”, mas um rei do baile cômico, não-obediente às convenções do dia-a-dia, como se deve esperar de um verdadeiro palhaço, onde podemos entrever esse caráter universal trazido por Bakhtin no tocante às formas e manifestações do riso, ainda que guardadas as proporções de um contexto outro, medieval no caso da abordagem de Bakhtin:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (Bakhtin, 1987, p. 4).

IMAGEM 08 - Celso da Silva como “o rei do baile”



Fonte: Arquivo pessoal Laurenilton Apolônio (sem data).

Devido à ligação da igreja católica com o Festival, principalmente na cessão do espaço – o campo do JAP, ou campo da Amizade - os participantes das atividades religiosas também atuavam fortemente no FFM, e nesse sentido, Celso ajudava sempre nas missas, fosse distribuindo o folheto de orações ou indicando lugares vazios às pessoas, o que já o deixava próximo dos grupos de organização do próprio FFM.

Interessado em leitura e de boa capacidade intelectual, ao mesmo tempo Celso tinha certo grau de deficiência auditiva, além de problemas de fala e dicção, trocando letras de algumas palavras. Nada disso o impediu de contribuir intensamente para a riqueza artística e imaterial da comunidade de São Raimundo, como partícipe de inúmeros momentos de

agregação comunitária, desenvolvendo também algo que podemos entender como relações ricas em memórias e arte, reminiscências e vivências plenas em afeto. A igreja católica de São Raimundo possuía um acervo fotográfico e de vestuário dessa figura pitoresca do bairro e do FFM, o cidadão Celso da Silva, mas esse acervo não teve os devidos cuidados e desapareceu. Celso da Silva faleceu em 1990.

2.3. Virada dos anos 90: declínio do FFM e ascensão de um Festival cultural dominante, o Boi de Parintins

A década de 90 vai encontrar o Festival Folclórico Marquesiano em certa “crise existencial”. Em um ano o Festival não chegou ao fim (1991); em outro, 1992, o mesmo será realizado fora do seu local habitual – o campo da amizade, em São Raimundo – sendo levado a um espaço muito conhecido por todos, o Estádio Ismael Benigno, pertencente ao São Raimundo Esporte Clube. Sinal dos tempos, nesse período, início dos anos 90, começava a ter grande presença na mídia de Manaus um outro Festival Folclórico que acabaria por tomar os holofotes, ofuscando não só o FFM como todos os outros Festivais Folclóricos renomados do período, e se imporia como “O” grande Festival Folclórico do estado do Amazonas: o Festival Folclórico de Parintins. Abordar o Festival de Parintins e sua trajetória num viés de comparação com o Festival Marquesiano, guardadas as devidas proporções, sem dúvida é fundamental para os objetivos de nosso trabalho.

De início, devemos ter claro que o Festival de Parintins tem uma longa história como Festa Folclórica, remontando à época dos bois de rua no início do século XX, que desencadearam posteriormente a competição dos bois de arena. O Festival Marquesiano, por outro lado, já começa, conforme informado no primeiro capítulo, na década de 1970, mais precisamente em 1972. É necessário perceber que a unificação do Festival de Parintins entre apenas os bois-bumbás Caprichoso e Garantido ocorre só em 1983, com a saída do boi “Campineiro”, conforme nos informa Inéia Simas em sua tese de mestrado “Festival Folclórico de Parintins: um olhar sociocultural e educacional”, de 2011:

Os registros só apareceram na década de 60, quando os bumbás se organizaram em festivais se tornando competitivos. Não se pode esquecer também da existência do boi Campineiro, que surgiu no bairro de Palmares em 1977, disputando os festivais até 1983. A partir de então, a disputa ficou marcada entre Caprichoso e Garantido, que todo ano fazem uma belíssima apresentação na arena do bumbódromo e atraem cada vez mais pessoas para conhecer o brincar de boi na Amazônia (Souza, 2011, p. 52).

A partir da unificação Caprichoso – Garantido o Festival de Parintins segue ano a ano

se fortalecendo, em ascendência, explorando de forma sagaz a sadia e crescente rivalidade entre os “contrários”. Nesse momento, meados da década de 1980, o Festival Marquesiano está em seu auge, sendo coberto pela imprensa escrita, radiofônica e televisionada; está sendo aberto oficialmente pelo governador do Amazonas, Gilberto Mestrinho (por exemplo 1985, vide imagem 6); há assédio dos grupos de dança de toda a capital para participação. São dois festivais folclóricos em momentos distintos.

O tempo passa e encontra ambos os festivais já na década de 1990 em momentos novamente distintos: o Festival de Parintins ainda mais forte e influente, enquanto o Festival Marquesiano está num período de mudança de identidade, experimentando a ausência de um de seus principais arquitetos desde a década de 1970, o professor José Nogueira, que afasta-se ainda na primeira metade da década de 90 para dedicar-se a um novo desafio de carreira, trabalhar na (à época) ETFAM, hoje IFAM. A primeira metade da década de 90 já dá o tom do que virá: o Festival Marquesiano segue sendo promovido muito mais pela comunidade do que pelo próprio Colégio Marquês de Santa Cruz, que apenas apóia a atividade; a forma de trabalho é amadora de forma geral, não seguindo padrões de trabalho e divulgação tão expressivos como nos anos 80, quando havia muita cobertura da mídia e um reconhecimento ampliado; a ideia de “Festa Comunitária” se enraiza; a identidade cultural do Festival Marquesiano, voltada para a tradição – nesse caso, elementos globalistas como as danças pitorescas de países e culturas internacionais, uma inovação para os anos 1970 e muito à moda de seu tempo e do advento da Zona Franca de Manaus - entra em choque com a bem definida identidade cultural do Festival de Parintins, que adota um tripé de itens de forte expressão identitária amazônica. “Portanto, a cultura desenvolvida no Festival de Parintins leva em consideração elementos da tradição do auto do boi, incorporando também novidades à brincadeira como a figura do índio e o lendário amazônico (...)” (Souza, 2011, p. 40).

O simples fato de o FFP (Festival de Parintins) trazer a figura do indígena em destaque, no mais das vezes evitando escamoteá-la pela figura do caboclo, por si já é definidor de uma nova marca cultural a partir ainda dos anos 80, inaugurando o passo inicial para o fim do complexo de “não sou indígena, sou caboclo”, um impasse na mentalidade amazonense que tem muito que ver para antes e além da Zona Franca, relacionando-se com o fato da terra dos Manáos possuir historicamente diferentes identidades ao longo dos séculos, mudando rápida e drasticamente num curto período entre o fim do século XIX e o início do século XX, mas sempre vivendo esse conflito onde a colonialidade é partícipe.

Manaus é, por primeira identidade, a partir da “invasão” da Amazônia por espanhóis e portugueses, uma “cidade das selvas”, predominantemente indígena, com presença militar

branca européia e pequena presença negra escravizada, onde depois uma Manaus mais híbrida ou, em outros termos, “cabocla” se moldará, num quadro que modifica-se lentamente até o fim do século XIX. Com a chegada de imigração nordestina e estrangeira devido ao ciclo da borracha ainda nos anos 1880, Manaus passa a assumir uma segunda identidade, que ficou registrada para a História como “a Paris dos Trópicos”, uma cidade já com luz elétrica, calçamento e ruas centrais amplas, porto flutuante de ferro fundido e rede de esgotos executados pelos ingleses, artigos advindos de outras partes do planeta (um *dejavú* de Zona Franca) e outros luxos. Mas, com a crise da borracha, uma terceira identidade surge: a “Manaus porto de lenha” cantada por Torrinho, abandonada, sem receitas e renda circulante suficiente, asfixiada economicamente, é a Manaus que vê formar-se a cidade flutuante e proliferar a miséria. Esse cenário mudará apenas com o golpe militar e o advento da Zona Franca em 1967, medida que impactará fortemente a economia e, como cremos ficou perceptível a partir das articulações do primeiro capítulo, também impactará profundamente a mentalidade e auto-imagem da população amazonense, tendo sem dúvida reflexos na identidade cultural, principalmente no epicentro desse boom de artigos, comércio, geração de empregos e atração populacional, a capital Manaus. Mas acreditamos que aqui cabe perguntar se esse reflexo causado pela Zona Franca nos aspectos mental, auto-imagético e identitário-cultural foi diferente em Parintins? Em nossa análise, acreditamos que certamente impactou, mas em proporção muito diferente e menor, ainda mais considerando-se os aspectos supracitados, quais sejam mental, auto-imagético e identitário-cultural e a distância em relação a tempo de acesso de Parintins a Manaus nos anos 70 e 80 do século XX, momento de preparação e impulsionamento do Festival dos Bumbás.

Outro importante item trazido à baila pelo FFP é o lendário amazônico, precioso para a cultura popular e por vezes esquecido ou ignorado no FFM, o qual se disporá a tratar de elementos culturais outros que pouco ou nada tocarão no lendário amazônico. Cabe lembrar que o imaginário e o interesse acerca das questões amazônicas é abastecido exatamente pela ênfase nas lendas propriamente amazônicas, profundamente relacionadas com a vivência dos povos indígenas, caboclos e ribeirinhos da região. Essas lendas foram exploradas por literatos e escritores amazonenses, como por exemplo alguns componentes do Clube da Madrugada como o escritor e jornalista Arthur Engrácio, talvez o maior expoente do lendário amazônico na literatura no século XX, com vários Prêmios (IV Prêmio Suframa de literatura, Prêmio Jaraqui 1968, etc.), e livros que abordam o lendário amazônico de forma profunda, envolvente e imaginativa (*Contos do Mato*, *Estórias do Rio*, *Restinga*, *A vingança do Boto*). Esses escritores e suas obras não foram incorporados em muitos festivais. Parintins através de seus

“especialistas da produção simbólica” (Bourdieu, 1989, p. 11) muito provavelmente os leu. E Manaus?

O auto do boi é um signo da tradição, mas indicando também mudanças sensíveis já que ele foi modificado em sua representação Parintinense, sendo assim símbolo da adaptabilidade cultural e do binômio Tradição X mudança cultural em operação, já em vias de preparação para a **assimilação do Festival de Parintins pela indústria cultural** (grifo nosso). Essa é outra diferença marcante entre o FFM e o FFP: enquanto o primeiro (Marquesiano) segue cada vez mais relativizado pelas disputas intra - comunitárias e por uma administração que por muitos anos primou pelo amadorismo, caracterizando uma arte popular que se apresenta num esforço de organização, já o Festival de Parintins cresce e domina a cena cultural de forma incontestável a partir da década de 90, com uma articulação bem desenvolvida de símbolos e significados culturais, primando pelo profissionalismo na divulgação e articulação comercial, já usufruindo de projeção mercadológica, conforme afirma Inéia Simas:

Por isso, Nogueira (2008, p.40) diz que “o boi-bumbá de Parintins pode, nesse caso, ser tomado como referência da concepção de um aperfeiçoamento técnico e organizacional”, pois foi a partir de sua apresentação no bumbódromo que a festa ganhou projeção mercadológica, isto é, televisiva e turística, produzindo um espetáculo magnífico com direito a patrocinadores e divulgação nos meios de comunicação (Souza, 2011, p. 71).

Assim, evidencia-se a força de atração da indústria cultural, com seu planejamento que perpassa desde a preparação da festa, propaganda, patrocínios e organização das esferas política e social para apoiar a execução da festa ou festival. Daí podemos então compreender a diferença da indústria cultural em relação à cultura popular, que é de onde brota o caldo de cultura que forma a festa alvo da indústria cultural, com todas as suas estruturas e planejamentos.

2.4 Tradição e modernidade: caminhos entre o ontem e o hoje no FFM

2.4.1 Surgimento e estrutura originária do FFM

Desde o surgimento do FFM, em 1972, como já anteriormente citado, é nítida a busca por desenvolver as atividades folclóricas sempre respeitando a tradição em relação às danças, cumprindo forte agenda de pesquisas para as apresentações, assim respeitando a originalidade das danças. Essa busca pela originalidade e tradição é muito presente no início do FFM, e notadamente, com o passar dos anos e a evolução da estrutura que envolve o FFM, mudanças ocorreram no sentido de alterar algumas características originais.

O FFM, em seu surgimento e primeiros anos, tinha como característica definidora ser

um Festival folclórico pensado para a unidade acadêmica representada pelo colégio Marquês de Santa Cruz. Ou seja, os alunos e professores do colégio Marquês de Santa Cruz à época – início dos anos 1970, ano de 72 - eram os únicos autorizados a participar daqueles folguedos, pensando danças já existentes ou criando danças novas a partir da escolha de seus professores e dos alunos mais interessados em dança, além do compromisso de compôr, mediante pesquisa, as vestimentas e comidas típicas de acordo com a cultura a ser representada, a partir da dança escolhida.

A partir de 1973?! outras escolas dos bairros de São Raimundo, Glória e Santo Antônio passaram também a integrar o FFM, com a implementação da chamada unidade Marquesiana, conforme as autoras Letícia Moraes e Lionela Corrêa comentam:

no período de 1972 foi criado pela SEDUC um sistema de unidades onde uma escola comandava as do próprio bairro e as demais dos bairros adjacentes. A Escola Estadual Marquês de Santa Cruz comandou os bairros de São Raimundo, Santo Antônio e Glória. Todas as escolas desse eixo de influência da unidade marquesiana, elas tinham por obrigação criar danças tanto do âmbito regional, nacional e internacional para se apresentarem no Marques nesse período, então todos eram obrigados (Eduardo Amaral) - (Corrêa e Moraes, 2021, p. 113).

Assim, nos primeiros anos do FFM na década de 1970, 72 e 73, a participação no FFM estava restrita somente a alunos integrantes do Colégio Marquês de Santa Cruz, como nos revela em depoimento o professor José Nogueira:

Em 1972 essa ideia da unidade Marquesiana foi posta em prática, mas o Marquês, por mais que liderasse as outras escolas da mesma área, continuou tendo o FFM exclusivamente para seus alunos até o ano de 1973. Somente em 1974 o FFM é aberto para que outras escolas venham a participar, no caso as escolas Antônio Bittencourt e Pedro Silvestre com turmas de 5ª a 8ª série e as escolas Olavo Bilac, São Luís, N. S. da Glória e Melo e Póvoas com alunos menores, no mini festival para crianças de 1ª à 4ª série (Nogueira, 2025, p. 02).

Posteriormente as escolas lideradas pelo colégio Marquês, a partir de 1974, passaram então a integrar o FFM, até que na década de 90 um novo evento histórico modificou significativamente a história do festival. Danças compostas por pessoas adultas e não pertencentes ao Colégio Marquês passam a participar, deixando sem dúvida o FFM ainda mais competitivo, mas alterando a característica de um Festival Estudantil de dança para um Festival Aberto de Dança, ainda muito mais competitivo e que, com o tempo, relegará a participação dos alunos a um segundo escalão do Festival, tirando muito da ênfase pedagógica que acompanhava o FFM desde seu surgimento. Entrevistado, o professor José Nogueira conta com mais detalhes essa transição:

Nos anos 1990 quando Áureo Lúcio, Elane Belota e Wilson Reis estavam à frente do FFM, Valdir Júnior articulou um simpósio com muitas danças folclóricas de Manaus, que foram certificadas, onde a partir disso, essas mesmas danças, formadas por pessoas adultas e não – pertencentes ao grupo de ex-alunos do Marquês (que dançavam no FFM) se acharam “no direito” de participar do FFM, a partir do ano de 1993 (Nogueira, 2025, p.02).

Conforme explicitado, uma primeira e importante alteração surgida foi o fato de o FFM deixar de ser fechado - tendo participação exclusiva de alunos e professores do próprio Marquês - para a seguir integrar grupos e associações de dança de vários bairros de Manaus, transformando-se num Festival aberto. A partir daí a complexidade das danças apresentadas no FFM aumentou na direção de danças modernas, mas não sem críticas, pois conforme dito pelo próprio professor José Nogueira, por exemplo sobre as vestimentas utilizadas nas danças:

Infelizmente com o passar do tempo, falando sobre as vestimentas utilizadas nas danças, começou a não haver pesquisa suficiente para a montagem das roupas de apresentação, sem contar que cada vez mais o tamanho das peças de roupa diminuía, pouca roupa nas apresentações...tudo isso me decepcionou muito com o passar do tempo (Nogueira, 2024, p. 2).

É possível deduzir, a partir da observação sobre os trajes de apresentação, que algo semelhante se aplica também à pesquisa sobre as danças apresentadas, dado que as novas categorias que surgem no FFM dedicam-se à dança moderna muito mais focada na criação de novos movimentos e expressões corporais que na reprodução de movimentos ao molde das danças tradicionais. Um fato recente pode ser esclarecedor a respeito: no FFM de 2024 o mestre José Nogueira foi convidado a assistir ao último dia de festival, no domingo, e houve uma recusa de sua parte, sobre os argumentos fundamentais de cansaço e de que “as danças não mais atendiam aos critérios de uma pesquisa rigorosa e profunda; o que havia em apresentação no ano de 2024, basicamente, eram cirandas cômicas que descaracterizam o FFM como Festival Folclórico Tradicional”.

2.4.2 O FFM hoje

Algo percebido ao longo dos anos e que se confirmou com o aprofundamento da presente pesquisa é que, em se tratando de FFM, passou a existir uma dicotomia entre o que foi o Festival desde seu surgimento até a década de 1990, e daí em diante, onde sem dúvida a abertura para a entrada de grupos externos às escolas, além também das associações de dança competitivas, colaborou para essa mudança, pois passou a existir muito mais liberdade artística

inclusive na criação de movimentos e temas de dança que fogem ao esperado num festival folclórico que preza pela tradição; assim o choque de opiniões e concepções acirrou-se. Novamente há registros desse fato em materiais que compõem a pesquisa bibliográfica:

Junto com essa abertura do festival, tudo o que é deixado muito aberto tem os prós e os contras; e não foi diferente no processo histórico do Festival Folclórico Marquesiano, pois as danças começaram a deixar de serem pesquisadas e embasadas, as exigências do professor José Gomes Nogueira deixaram de ser atendidas (Eduardo Amaral) - (Corrêa e Morais, 2021, p. 115).

Assim, a diversidade de expressões artísticas a partir da dança passou a impactar fortemente o FFM, conforme nos permite perceber a grade de triagem do 50º Festival Folclórico Marquesiano (2024), onde temos uma mostra definitiva dessa diversidade, muito além das danças tradicionais:

❖ Quadrilhas modernas (no mais das vezes cômicas):

- 1) Cômica “Vai que dá certo”;
- 2) “Pirraça Folia”;
- 3) Quadrilha de duelo “Os anjos do Faroeste”;
- 4) Cômica “Biba Boy’s”;
- 5) Cômica “Folia e Fuleiragem”;

❖ Quadrilhas tradicionais:

- 1) “Junina Flor de Liz”;
- 2) “Marquesianos na Roça”;
- 3) “Junina Diva”;
- 4) “Olinda na Roça”;
- 5) “Família Coração de São João”;
- 6) “Folia na Roça”;
- 7) “Junina Cabocla”;

❖ Danças nacionais tradicionais:

- 1) “Afro-Brasileira”;
- 2) “Café Kaldi”;

❖ Danças internacionais tradicionais:

- 1) “Grupo de Dança Folclórica Árabe Palestina”;
- 2) “Odalyk”;

❖ Danças nacionais modernas:

- 1) Café do Ajuricaba;
- 2) Gaúcha Rancho Manauara;

❖ Danças internacionais modernas:

- 1) CIAAD;
- 2) GALD (participação especial);
- 3) Beiruth;
- 4) CIA. POONA;
- 5) Caxemira;

Temos aqui seis diferentes categorias listadas, com uma divisão clara entre tradicional e moderno, marca de um Festival com muita história, mas que se renova ao mesmo tempo, travando assim comunidade e diretoria do próprio FFM esse diálogo, nem sempre sereno, sobre o espaço dedicado ao tradicional e ao novo dentro desse mesmo espaço de cultura. Logo, houve a necessidade, desde os primórdios do Festival, de se estabelecer um regulamento e categorias para o FFM, provavelmente ainda na década de 1970, dada a diferenciação gritante que passou a existir entre as danças que almejavam apresentar-se no FFM (na década de 70 haviam danças regionais, nacionais e internacionais). Esse regulamento sofre sempre pequenas alterações a partir da sugestão dos próprios grupos de dança, avaliadas por uma das comissões do FFM – a Comissão de Danças – como informa o atual gestor do Marquês de Santa Cruz, professor Crisanto Damião: “O regulamento é atualizado a cada ano, sendo apresentado aos grupos e agremiações de dança, ficando disponível publicamente em redes sociais” (Silva, 2025, p. 1).

Todo esse cuidado revela a vontade e até necessidade de distinguir, dentre a diversidade de estilos e propostas de danças folclóricas, juninas ou não, o que é tradicional e o que não se encaixa nesse conceito. O tradicional e o novo se encontram em cima do mesmo palco ao longo dos dias de Festival, cada um com seus partidários defendendo o que entendem como mais correto para a atualidade do FFM, de onde surge também, principalmente por parte da comissão que monta o FFM, uma necessidade de equilíbrio entre o advento do “novo” ou “moderno” com o já conhecido, o “tradicional”, que é muito caro principalmente à comunidade e às pessoas

que ajudaram a construir o Festival Marquesiano, muitas delas inclusive que viram e até colaboraram para o surgimento de algumas danças no FFM. Novamente o responsável pelo FFM nos últimos anos, o professor Crisanto Damião, perguntado sobre esse binômio “Tradição x Modernidade”, pondera fundamentalmente sobre o peso da comunidade e do passar do tempo:

O FFM passou a ter outra dinâmica, que eu fui buscando implementar com calma – nossos jovens hoje são outros; cirandas e danças mais atuais encantam o público de hoje: quadrilhas cômicas, danças-duelo, etc., atraem; (...) busquei também reinserir as danças formadas em escolas públicas, uma característica inicial do FFM que ficou um pouco ofuscada pelos grupos adultos de dança que passaram a fazer parte ao longo do tempo (Silva, 2025, p. 01).

A comunidade, essencialmente os mais idosos, opõe certa resistência às inovações trazidas pela atual administração/diretoria do FFM, criticando a falta de reverência à tradição; curiosamente, as danças tradicionais continuamente fazem parte do rol de apresentações, figurando no FFM inclusive no ano de 2024, como apresentado acima.

Devemos também perceber que há uma associação, nem sempre muito evidente, do Festival Marquesiano com a fé católica, através da igreja católica de São Raimundo Nonato – onde por exemplo o campo da amizade, o popular JAP, pertence à igreja católica - e a diretoria do FFM, optando por preferencialmente realizar o FFM em seu local tradicional, sempre busca negociar com a igreja. O próprio bairro de São Raimundo foi formado seguindo a direção de uma tradição católica estreita, onde até as terras que foram loteadas e compradas por muitos dos primeiros moradores primordialmente pertenciam à igreja católica. Também muitos dos fundadores do FFM, por assim dizer, são adeptos de uma tradição eminentemente católica - desde a primeira “diretora” do grupo escolar de onde surgirá o Festival, irmã Armandina - onde a força dessa tradição se revela não só na expressão artística tradicional, característica do FFM, mas também nos autos de Natal apoiados pela comunidade, ou na cidade de Natal montada na casa do professor José Nogueira (ícone da comunidade e um ex-seminarista), ou ainda nas danças do pastoril organizadas pela comunidade, que encerram o Natal e são realizadas em plena rua, fechada para esse fim.

Considerando a forte relação da comunidade com a igreja católica e com formas mais tradicionais de celebração, não espanta encontrar certa resistência ao novo (novo num sentido histórico), seja na figura de danças modernas como as trazidas pela CIA. POONA, GALD, etc. ou, caso ainda mais grave para os defensores da tradição, nas quadrilhas modernas, no mais das vezes cômicas, onde o riso do público é o alvo. Desde tempos antigos e medievais, conforme o próprio Mikhail Bakhtin explica numa citação sobre Reich, a cristandade em geral não parece

enxergar com muito bons olhos o riso, de forma que por vezes ele, o riso, é percebido até como uma manifestação maligna, seja na antiguidade ou no medievo:

Reich fornece uma ampla documentação sobre a antiga liberdade de ridicularizar, especialmente a liberdade de riso nos mimos. (...) Ele examina a acusação dos cristãos segundo a qual o riso suscitado pelo mimo seria de inspiração diabólica (...) (Bakhtin, 1987, p. 61).

Seria possível que uma concepção antiga, mesmo medieval, permaneça de alguma forma, numa longa duração do tempo, sendo ponderada nas mentalidades contemporâneas, ao visualizar expressões artísticas cômicas de dançarinos jovens e alegres como possuidores de algo de maléfico / maligno? Isto é apenas uma hipótese. O efeito, força e duração das ideias e concepções de outros tempos e eras é sempre difícil de quantificar e medir historicamente, mas esse efeito é possível de ser entrevisto, percebido. De toda forma, o que podemos pensar de diferente dessa concepção antiga/medieval, em relação ao riso provocado pelas quadrilhas cômicas, quadrilhas-duelo e outras expressões artísticas presentes no FFM? Novamente Bakhtin traz respostas, resumindo elementos fundamentais sobre o riso: “O riso é um presente dos deuses. (...) Sublinhemos por nossa parte o caráter universalista da concepção do riso: distingue o homem do animal, sua origem é divina, enfim tem relações com o tratamento médico, a cura dos doentes” (Bakhtin, 1987, p. 61).

Podemos dizer que, conforme observações a partir de entrevistas, há então formas de expressão artística alinhadas e não – alinhadas (como as quadrilhas e danças modernas) com o pensamento comunitário católico, dado que essas formas não são tradicionais ou classicistas (no sentido da busca ou representação formal do clássico), mas remetem sim ao bufo, ao caótico, ao grotesco podemos mesmo dizer, no sentido usado em Bakhtin tantas vezes, relacionando-se à ousadia e que alude a uma segunda vida renovada e alegre, mesmo que momentânea, mas também caricaturesca e paródica, que permite fluir a necessidade de gozo e alegria da alma humana. Essa percepção é dada seja em relação ao riso, às formas de expressão na praça pública e mesmo às representações literárias, manifestações da cultura cômica popular, mais recente mas de raízes insuspeitamente profundas dada a capacidade da difusão da cultura ao longo do tempo e do espaço em sociedades humanas.

Mesmo nas danças com referencial focado em animais, que aludem às lendas da região ou do Brasil de maneira mais ampla, numa tradução do imaginário popular sobre os seres das matas e das águas, como a dança do Arara ou do Jacundá por exemplo (nome que alude a um tipo de peixe), é possível perceber um forte caráter universalista no FFM, sempre tratando da

cultura e seus elementos de forma a ter maior alcance que a área compreendida como Amazônia.

2.5 Festa pra quê?!

A pergunta já nos diz um pouco sobre a busca de significados para os folguedos, sejam esses significados abertos ou subterrâneos. Toda festa popular tem o seu motivo de existência, e nesse ponto o Festival Marquesiano não é diferente de outras festividades folclóricas, sendo que caso no específico deste Festival (FFM) há um motivo muito nítido para seu surgimento: desenvolver através de festas folclóricas formas de abordagem pedagógica no campo das artes, trabalhando assim nas escolas a própria disciplina de Educação Artística, denominação antiga da disciplina de Artes.

A motivação inicial para a constituição do FFM, supracitada, compreendemos. Mas cabe perguntar: com o passar do tempo, anos e décadas, outras motivações surgem dentro e no entorno dessa festa popular? Afinal de contas, o que se quer com o FFM?

Uma das coisas que sempre se elenca a respeito de festas populares, em relação a seus motivos de realização após estar estabelecida, é a própria tradição que se constitui entre a comunidade onde essa mesma festividade se dá. Ano a ano, não só o povo da comunidade alvo da festa aguarda por ela, mas também as populações próximas e nem tão próximas esperam ansiosamente para participar. Assim, a tradição é um primeiro ponto importante, considerando que passa a fazer parte da História da cidade, modifica a visão de mundo da população no sentido da importância da arte, essencialmente a arte popular, além de permitir a manutenção das encenações, danças e outras expressões folclóricas, mantendo viva a cultura popular e os laços fraternos formados entre os que dançam e/ou trabalham em prol das apresentações.

Os próprios laços fraternos constituídos através das festas folclóricas, da necessidade de ensaios e outras preparações para os momentos de apresentação são também algo que não se leva em consideração na análise de festas e folguedos, e no caso do Festival Marquesiano a fraternidade entre membros da comunidade envolvidos com a arte da dança e a realização da festa folclórica acabam por ter relações de amizade muito próximas, até porque muitas dessas pessoas são vizinhos de vida inteira, partilhando vivências e a mesma realidade cotidiana.

Outra questão que pesa na hora de se entender a continuidade de uma festa popular é, para além de seus aspectos próprios de significação artística, cultural e mesmo ritualística, seu aspecto econômico, importante para a comunidade e para grupos interessados basicamente nas receitas econômicas e dinheiro circulante durante o período de realização. Citamos aqui receitas revertidas para a administração do Festival através de vários expedientes, como

vendas de espaços vip (mesas e cadeiras), venda de espaços para barracas de alimentação, contrato de cessão de espaço para parques de diversão e outras formas de geração de renda. Como já disse um ilustre antropólogo: “Festival pra vender ingresso e barraca?!”. Sim, durante a pesquisa percebemos que a festa também deve gerar movimentação econômica e arrecadação de fundos para a própria escola que abriga e realiza ano a ano o Festival: o colégio Marquês de Santa Cruz. Segundo o diretor do Marquês, professor Crisanto Damião, perguntado sobre a atual formatação do Festival Marquesiano:

Profissional, com prêmio em \$ para rainha campeã no valor de mil reais; por categoria para danças, a premiação é troféu – inclusive o troféu José Gomes Nogueira à melhor dança do Festival (maior nota entre todas as danças). A alimentação da equipe de trabalho, júri etc., corre por conta do FFM, assim como outras despesas relacionadas à estruturação do FFM; obviamente, há também arrecadação, dada a capacidade administrativa da atual equipe que gere o FFM; até 2019, ano em que assumi como gestor no Marquês de Santa Cruz, o FFM ficava no vermelho, no caso daquele ano específico a dívida (saldo) era de R\$2.000 (dois mil reais) negativa. Depois dali, em todos os anos o saldo passou a ser positivo, alcançando valores antes não imaginados como possíveis nem revelados em prestações de contas anteriores a 2019 (Silva, 2025, p. 01).

Assim, sem viabilidade econômica nenhum festival que não seja realizado pelo poder municipal, estadual ou federal tem condições de se manter. Mesmo não estando envolvido pela indústria cultural de maneira ampla, firme e consolidada, o FFM tem viabilidade econômica desde que bem administrado, com receitas divulgadas publicamente e auditorias financeiras.

Na entrevista, o diretor deixou clara sua posição sobre as dificuldades econômicas de anos atrás no FFM, quando perguntado sobre os motivos para um declínio do FFM ao longo do tempo:

Acredito que depende da gestão. É preciso ter domínio sobre os processos inerentes a um festival cultural; a comunidade assumir, as estruturas necessárias...em 2024 o tablado teve só 12x12m, quase não tivemos apoio institucional e o tablado, seu tamanho, etc., é uma mostra dessa situação. Dinheiro é fundamental para tocar qualquer Festival. Nesse quesito, desde 2019 houve recuperação financeira do FFM (Silva, 2025, p. 01).

Ainda durante sua entrevista o gestor se posicionou sobre a questão de finanças envolvendo arte e cultura popular: “Festival é pra consumo também, barracas (comidas típicas), brinquedos, ingressos para zonas com mesas e cadeiras; hoje já temos diversas comissões também, como segurança, finanças, danças, locução, júri, limpeza, etc” (Silva, 2025, p. 01).

Por último e não menos importante, devemos registrar que o Festival Marquesiano a partir do ano de 2022 foi reconhecido pela Assembleia Estadual do Amazonas, a partir da PL

378/2022 como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado Amazonas, passando depois esse reconhecimento a ter força de lei, através da Lei nº6.239/23. Segue abaixo a lei promulgada em 2023:

IMAGEM 09 - Lei nº6.239/23 – Reconhecimento do Festival Marquesiano



LEI Nº 6.239, DE 1º DE JUNHO DE 2023.

DECLARA o Festival Folclórico Marquesiano como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Amazonas.

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS

DECRETA:

Art. 1º Fica declarado como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Amazonas o Festival Folclórico Marquesiano, realizado anualmente pela Comunidade do Bairro São Raimundo, alunos e ex-alunos da Escola Estadual Marquês de Santa Cruz.

Parágrafo único. Para fins do exposto nesta Lei, o Poder Executivo do Estado do Amazonas procederá aos registros necessários nos livros dos órgãos competentes, nos termos da legislação pertinente.

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Fonte: Acesso em 20/12/2024 – site da Assembléia Estadual do Amazonas

Assim, as festas populares como o Festival Marquesiano seguem, impulsionadas por motivações diversas, para além do simples aspecto econômico. Seja amparados em necessidades educacionais como as que basearam o início do próprio FFM - abordagem pedagógica no campo das artes – ou a partir de dado momento, devido à força da tradição embalando a comunidade e levando a festa popular à frente, ou ainda pela força dos laços fraternos constituídos e fortificados ao longo dos anos de participação nos folguedos, todos esses motivos estão muitos relacionados aos aspectos mais humanos do desenvolvimento de folguedos e festividades. Não podemos negar a força também do aspecto econômico da festa,

gerando arrecadação para a própria instituição e permitindo circulação de renda para além do bairro, um motivo nada desprezível sem dúvida. Por último, não esqueçamos do reconhecimento legal, que vem a reboque dos aspectos humanos primeiramente citados e do fator econômico que faz com que a roda gire, nesse caso felizmente, em favor da cultura popular.

Considerações e Reflexões II

No segundo capítulo desta dissertação apresentamos dois seres humanos com um raro poder: folclorizar pessoas e momentos, transcendendo a pura e simples existência, dando à passagem ordinária dos dias o encanto do sonho, o toque do mágico e do belo: são eles José Nogueira e Celso da Silva. Ao assinalar os caminhos criativos e artísticos destas duas figuras icônicas do Festival Marquesiano pudemos, a um só tempo, dar conta de eventos, momentos e realizações que seriam quase impossíveis de aludir separados de suas trajetórias, que em si são folcloricamente luminosas e artisticamente, no sentido mais popular possível, muitíssimo potentes. Abordar as realizações dessas duas personagens candentes da cultura popular do bairro de São Raimundo foi, além das aplicações próprias a este trabalho, também uma humilde forma de tentativa de registro e homenagem a pessoas capazes de fazer a existência mais encantada e no processo nos encantar com seus condões.

Outro elemento presente no segundo capítulo foi a análise do binômio tradição – modernidade, onde buscamos explorar os detalhes intrincados dessa relação utilizando de diversos recursos que vão de entrevistas a trabalhos sobre o Festival Marquesiano, de documentos como as grades de composição de danças do FFM 2024 à lei que reconhece o FFM como Patrimônio Imaterial, passando por teóricos como Mikail Bakhtin.

Buscamos desenvolver no item 2.3. uma análise comparativa entre dois festivais culturais (Marquesiano e Parintins) no fito de compreender os diferentes caminhos percorridos e consequentes diferenciações de resultados no tamanho, importância e impacto dos festivais. Também a análise comparativa sobre identidade nos interessou, assim como as consequentes percepções sobre colonialidade. Um tema insuspeito que surgiu e foi um conceito importante na explicação das diferentes trajetórias dos Festivais Marquesiano e de Parintins foi o de “indústria cultural”, pois relaciona uma cadeia de eventos que fez com que o FFP se desenvolvesse, não sem algumas consequências, mas também a falta do apoio dessa indústria no caso do FFM explica a sua magnitude de festival local dentro da cidade de Manaus.

Por último no capítulo dois abordamos as motivações da festa popular que é o Festival Marquesiano, desde aquelas manifestas e evidentes a todos como a motivação primordial de

utilizar a arte da dança num processo pedagógico, até as mais ocultas e não abertamente dialogadas, como as econômicas.

CAPÍTULO III

FESTIVAL MARQUESIANO, INTERMITÊNCIA E CONDICIONANTES

O objetivo do referente capítulo é, primeiramente, abordar a importância do espaço urbano e de convívio social na contribuição e participação efetiva da comunidade no fazer artístico do Festival Marquesiano, evidenciando, nesse sentido, mudanças de infra-estrutura, moradia e até saneamento básico ao longo das décadas nas comunidades-alvo (São Raimundo e Glória). Além disso, com o levantamento sobre o número de igrejas presentes e outros espaços de fé, no microcosmo estudado, notabilizou-se uma espécie de demonização dos bens produzidos pela cultura popular no microcosmo da pesquisa, quando da influência religiosa/de crenças na mentalidade comunitária e no cerceamento (ou não) da participação popular em atividades artístico-culturais. No item 3.3 abordaremos questões ligadas à repressão do corpo e da sexualidade, relacionando representações sobre o ocidente e expressão artística num microcosmo permeado pelo sacro e profano, reunidos numa realidade tensionada a partir desta dualidade.

3.1 "Bodozal", terreiros, igrejas, Prosamim, alterações no espaço urbano, na vida e nas relações sociais e culturais da comunidade

Entre os anos 1970, década em que se iniciou o FFM, e a segunda década do século XXI (2011 – 2020), os bairros de São Raimundo e Glória passaram por modificações consideráveis em seu território. As referenciadas modificações alteraram a qualidade de vida de suas comunidades e afetaram, sem dúvida, a dinâmica interna das mesmas, em vários sentidos.

Primeiramente descreveremos algumas das alterações mais significativas ocorridas no cenário urbano dos bairros supracitados, para *a posteriori* tratarmos das implicações na vida e interrelação da comunidade, especialmente em seu aspecto cultural e relações com o FFM.

A primeira e notável transformação a que queremos nos referir é a construção da ponte interligando os bairros de São Raimundo e Aparecida, a conhecida “Ponte de São Raimundo”, nome popular da “Ponte Fábio Lucena”, desejada e em planos de viabilização, segundo o escritor Áureo Nonato em seu conhecido livro “Bucheiros”, desde 1917: ...as esperanças de uma ponte interligando o bairro de São Raymundo Nonnato à Cidade têm mais de século..... as promessas começaram a tomar corpo lá pelos idos de 1917 (Nonato; Bucheiros, p. 185),

tendo em vista que a ponte construída pela Andrade Gutierrez, clamada pelos moradores e que interligou São Raimundo ao centro da cidade via bairro da Aparecida ficaria pronta somente em 1987, já no governo estadual de Gilberto Mestrinho.

IMAGEM 10 - Ponte Fábio Lucena - Cheia de 2009



Fonte: <https://www.venhavertambem.com.br/2011/08/20/enchente-de-2009-em-manaus-vista-da-praia-da-ponta-negra-e-bairro-de-sao-raimundo-e-aparecida/>.

A partir de então, o “Porto das Catraias”, aliás título de outra obra de Áureo Nonato e, ao mesmo tempo, local onde se fazia a travessia do bairro de São Raimundo para o bairro de Aparecida, começa a desaparecer ante a novíssima ponte de “256m de comprimento, 11m de largura, 18m de altura total, 242 toneladas de aço e 4 mil toneladas de concreto” (Nonato, 1986, p. 187). E o que o desaparecimento do porto das catraias levou consigo? Quantos personagens, histórias, encontros e desencontros de um São Raimundo diferente, com menos “açougues, supermercados e farmácias”, como dito por Áureo Nonato, mas também com uma vida mais pacata e que parecia passar mais devagar? Ao mesmo tempo, a ponte permitiu contato mais direto com o centro e nossa onipresente Zona Franca em sua parte de lojas, além de um fluxo maior de pessoas em ambos os bairros, Glória e São Raimundo, o que também ensejou uma maior troca cultural.

IMAGEM 11 - Banho nas águas na bacia do igarapé do São Raimundo



Fonte: <https://www.venhavertambem.com.br/2011/08/20/enchente-de-2009-em-manaus-vista-da-praia-da-ponta-negra-e-bairro-de-sao-raimundo-e-aparecida/>.

Outra obra de vulto que certamente mudou a configuração e o perfil social, sob certo ângulo, dos bairros de Glória e São Raimundo foi a realização do Projeto Prosamim. Esse projeto foi desenvolvido na área antes chamada pelos moradores de Glória e São Raimundo de “bodozal” ou “igapó”, ou ainda “Bariri”, uma área alagadiça envolvida pela bacia de São Raimundo durante o período de cheias. Esse lugar era lar de uma parte da comunidade de São Raimundo e Glória, num território difícil de definir, pois não havia ruas, apenas chão de barro e lodo onde as famílias criavam porcos e galinhas nos espaços abaixo de suas palafitas.

IMAGEM 12 - Bacia do São Raimundo. Palafitas do “bodozal” do bairro da Glória, período da seca



Fonte: Laurenilson Apolônio. Arquivo pessoal, 2023.

Dentre essa população havia muitos alunos das escolas da região, participantes do FFM, além de ex-alunos que também integravam grupos de dança envolvidos com o FFM. Ainda junto a esses grupos envolvidos com o FFM havia também, em meio à carência material e ausência do poder público – o que também permitia que esse espaço fosse de certa maneira uma “terra de ninguém”, onde mesmo a polícia raramente entrava – algumas expressões culturais muito próprias que nasciam ali mesmo, como as festas de São João e apresentações populares que aconteciam dentro do “Bodozal”, espaço discriminado socialmente, mas de onde provinham muitos e muitas participantes do FFM e onde, inclusive, o próprio Celso da Silva circulou bastante, entrando nas casas, tomando café nas cozinhas e conversando com muitos daqueles que tinham participação nas apresentações de rua e do FFM realizadas durante a década de 80. Assim, esse espaço segregado também foi, de maneira insuspeita, importante para a riqueza imaterial do FFM com seus espaços e pessoas únicos, seus terreiros, cartomantes, expressões populares de dança e personagens ricos que, em sua maioria, permaneceram no puro anonimato fora das fronteiras desse território.

IMAGEM 13 - Bairro da Glória, últimas ruas junto ao igapó/Anos 90, período de cheia



Fonte: Laurenilson Apolônio. Arquivo pessoal, 2023.

Aqui imagens do período pré – Prosamim. Em meio ao igapó ou, por seu nome mais popularmente conhecido, “bodozal da Glória”, surgia uma ponte conhecida como “ponte do Sulamérica”, feita em madeira para suportar as alagações anuais. Sulamérica é o nome do time gloriano, com sede no bairro de São Raimundo e campo no bairro da Glória.

IMAGEM 14 – Ponte do Sulamérica, antes do projeto Prosamim. Anos 2000



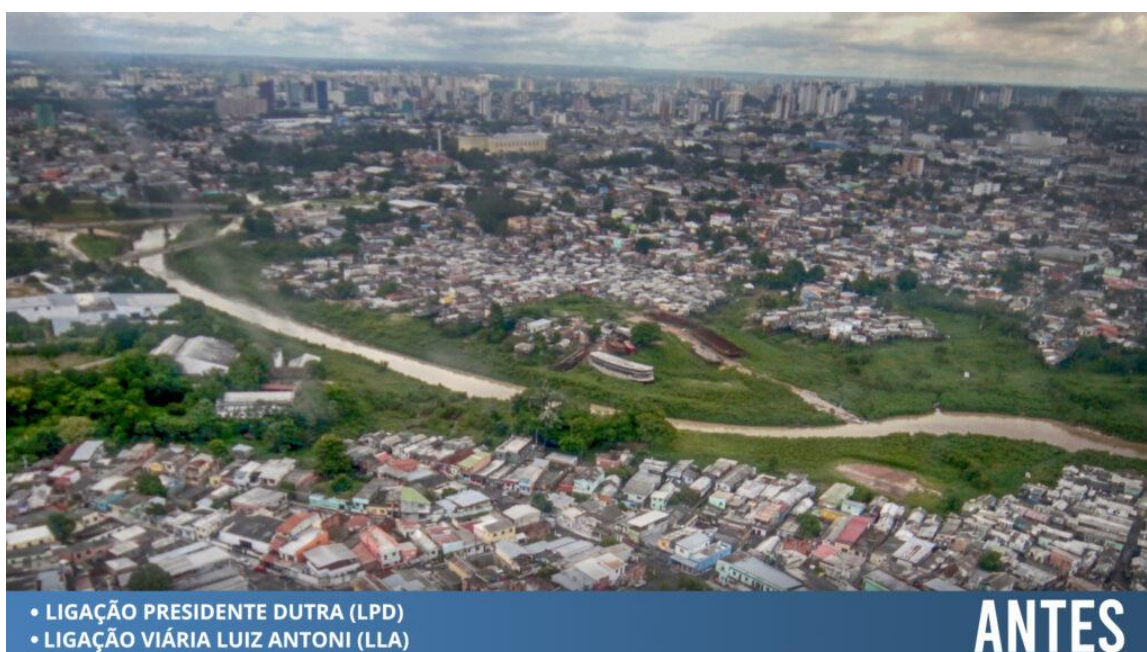
Fonte: Laurenilson Apolônio. Arquivo pessoal, 2023.

Quem morava em São Raimundo não reconhecia o espaço do “Bodozal” como pertencente ao bairro, numa mostra da segregação e preconceito latentes contra aquele espaço. A partir do início do projeto Prosamim, no ano de 2003, muitos logradouros à beira de igarapés foram modificados urbanística, social e ambientalmente, estando a bacia de São Raimundo presente no Projeto Prosamim III, com início em 2012 (Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus (Prosamim) - UGPE). A obra no Bariri (Glória/São Raimundo) foi realizada durante os anos de 2013 e 2014, sendo entregue no ano de 2015 durante o governo José Melo, com uma grande inauguração. As famílias que ocupavam esse espaço chamado de “Bodozal” ou “Igapó”, situado entre os bairros de São Raimundo e Glória, foram indenizadas

e realocadas para outros bairros e conjuntos habitacionais. As moradias foram derrubadas. Esse êxodo forçado de muitos moradores reconfigurou o bairro não só urbanisticamente, mas em suas relações culturais e sociais também. Muitas pessoas que moravam no Igapó da Glória/São Raimundo se mudaram e, por vezes, perderam contato com seus grupos de dança e colegas da época de escola, rompendo laços de participação nas apresentações de rua e no próprio Festival Marquesiano, causando descon continuidades nos processos de produção cultural conforme citado em Elisa Gonsalves a partir da obra de Norbert Elias. “A nós, cabe a disposição para o acolhimento. Cabe a sensibilidade para enxergar as descon continuidades. Como escutar uma música. Identificar notas não basta” (Gonçalves, p. 4).

Outras pessoas de outros locais modificados pelo Projeto Prosamim foram trazidas para ocupar os prédios de apartamentos, numa lógica inversa do projeto, de realocar as famílias no mesmo espaço mas aparelhado com imóveis de alvenaria, rede de esgotos, etc.; muitos moradores do Bariri foram deslocados para o Conjunto Viver Melhor II. A modificação urbanística foi radical no espaço onde ficava o antigo Bariri (ou Igapó, ou Bodozal), assim como na beira-rio do bairro de São Raimundo, onde a retirada dos moradores também ocorreu dando origem ao Parque Rio Negro. Seguem imagens do antes e depois registradas no banco de dados do Projeto Prosamim:

IMAGEM 15 - Bariri da Glória (Bariri) e fundos da comunidade da Matinha



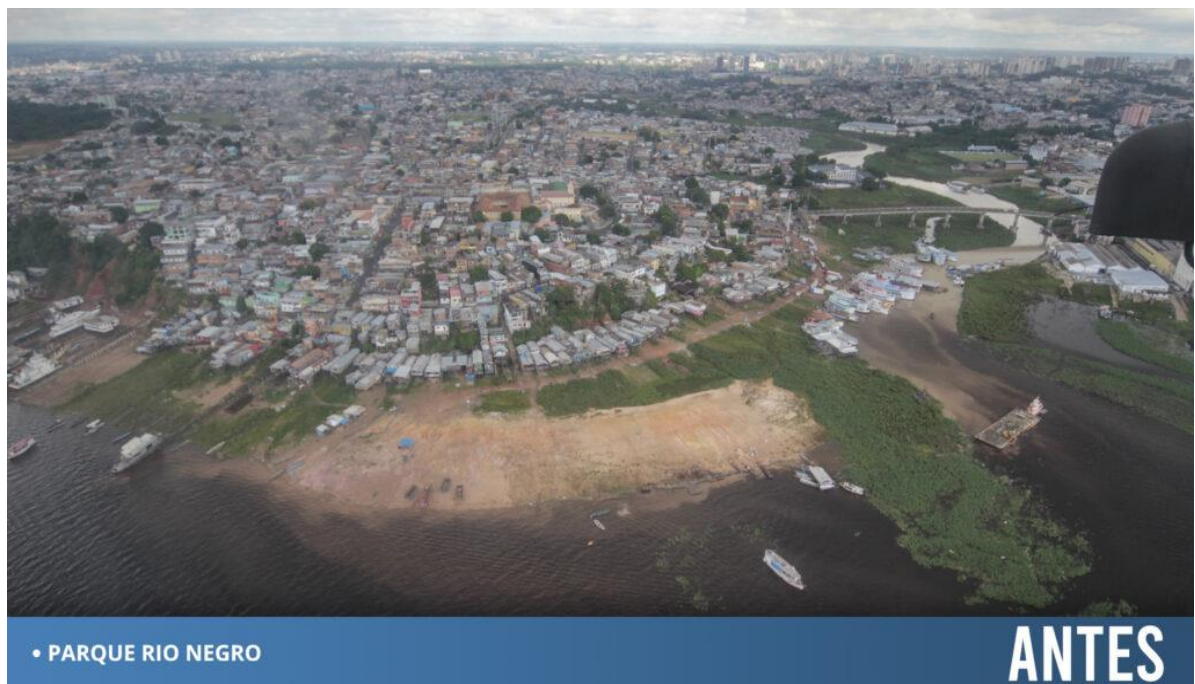
Fonte: Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus (Prosamim) - UGPE.

IMAGEM16 - Bariri da Glória (Bariri) e fundos da comunidade da Matinha



Fonte: Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus (Prosamim) - UGPE.

IMAGEM 17 - BACIA DO SÃO RAIMUNDO – BEIRA RIO



Fonte: Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus (Prosamim) - UGPE.

IMAGEM 18 - BACIA DO SÃO RAIMUNDO – BEIRA RIO



Fonte: Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus (Prosamim) - UGPE.

Essas alterações no ambiente físico, acompanhadas do deslocamento de centenas de famílias de moradores para outras regiões e da vinda de outras famílias de diferentes locais - também alvos do Projeto Prosamim - para os bairros de São Raimundo e Glória certamente tiveram impacto também sobre as questões sociais e culturais relativas à comunidade e aos laços de décadas construídos na convivência partilhada de uma mesma tradição cultural e festejos no microcosmo dos bairros de São Raimundo e Glória. Ao mesmo tempo também é preciso vislumbrar o processo de troca cultural (hibridização cultural) que teve lugar a partir do Projeto Prosamim, com a chegada de pessoas que carregam outras vivências e experiências no campo da cultura e implementam dessa forma, a partir da oportunidade de inserção na comunidade e, por conseguinte, nas manifestações artísticas locais pelos seguintes canais:

- 1) das escolas;
- 2) da convivência com pessoas que participam de grupos de dança e associações culturais de ambos os bairros;
- 3) das associações religiosas católicas não-radicais, abertas ao FFM e manifestações culturais relacionadas aos cultos católicos tradicionais como São João.

Aliás, o fator religioso, em se tratando da alteração urbanística, também chama a atenção, e esse fenômeno não é exclusivo do microcosmo São Raimundo – Glória. Manaus, de forma comparativa, é a maior capital evangélica do Brasil, seguramente desde a 2ª década do

século XXI (2011 – 2020), conforme dados do IBGE divulgados pelo Portal G1: Manaus é a maior capital evangélica do Brasil, com 8,5 mil igrejas evangélicas³. O estado do Amazonas tem mais estabelecimentos religiosos do que o total somado de instituições de ensino e unidades de saúde, com mais de 19 mil templos em todo o estado (<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2024/02/02/amazonas-tem-mais-templos-religiosos-do-que-escolas-e-hospitais-aponta-censo.ghtml> - acesso em 03/03/2025).

Essa realidade pode se configurar preocupante a partir do ponto em que não há clareza do posicionamento de tantos diferentes olhares religiosos e de crença a respeito da cultura e da arte popular. Como diferentes doutrinas religiosas, especialmente as que tem maior crescimento ao longo das últimas décadas, vêm e se posicionam política e socialmente em relação à cultura e arte popular? Trataremos desse assunto a partir do item 3.2., próximo ponto da dissertação.

3.2 Demonização da arte, da cultura e do corpo: religiões, crenças e mudança de mentalidade na Manaus da virada dos anos 1980/90

Propomos aqui discutir as relações complexas e, para dizer o mínimo, tensas, entre os trinômios arte/corpo/cultura e religiões/crenças/mentalidade num momento entendido como crucial na história do Brasil, do Amazonas e da cidade de Manaus: a virada para a década de 1990 e os desdobramentos dessa trajetória. Essa discussão tem o fito de abastecer e discutir com dados a percepção cada vez mais acentuada de que algumas expressões religiosas, a partir da década de 1990 e de um substancial crescimento das mesmas, passam a assumir um caráter cada vez mais vigilante sobre as expressões culturais populares, principalmente aquelas dissonantes das expressões entendidas como corretas dentro de suas concepções religiosas particulares, não diferenciando, portanto, expressões culturais populares – em si seculares - de religiosas.

A princípio, sabe-se que há por parte de determinadas representações religiosas uma concreta hostilidade “a tudo que não venha do altar”, preocupadas estão essas instituições em reproduzir nele e, a partir dele, na vida secular, uma série de representações, inclusive artísticas e musicais, que emulem as experiências do mundo secular, mas numa vertente religiosa, através de louvores, cânticos e até bandas de rock:

Em 1990, com a abertura política, econômica, e social, também houve abertura do mercado religioso, ou seja, algumas igrejas inovaram em suas ofertas de bens religiosos simbólicos, a fim de sobreviver num mercado religioso altamente competitivo. Essa liberalização das igrejas evangélicas pode ser principalmente visualizada na criação de bandas de *rock* evangélico (a primeira igreja que introduziu essas inovações foi a Renascer em Cristo) e suas variações (Nascimento, 2015, p. 42).

Essas próprias bandas de rock buscavam emular as bandas seculares, com uma apresentação mais atual, mas preservando essência e objetivos alinhados com interesses religiosos estritos. Para Cunha,

“essas bandas inauguraram uma nova linha de desenvolvimento da música evangélica, com novos estilos de apresentação (espetáculos e não cultos ou programas evangelísticos), elaboração de letras mais ‘irreverentes’ e exploração de temas mais relacionados ao cotidiano da juventude”. “O conteúdo continuava preservando o núcleo conversionista e negador do mundo”, mas agora com um estilo mais jovem e baseado em um discurso supostamente mais liberal (Cunha, 2004, p. 137 apud Nascimento, 2015, p. 42).

A tentativa de assimilação cultural de outras expressões culturais por parte de alguns movimentos religiosos demonstrou, ao longo do tempo, que a estratégia havia se modificado: não era mais uma questão de “negar o mundo”, mas de converter as “coisas do mundo”, tais como elementos culturais seculares, “à luz e visão do altar” quando possível. Pois bem, mas e quando não é possível, como tantas vezes no caso da cultura popular, por sua espontaneidade característica? Aí temos variação das estratégias, desde a já surrada “negação das coisas do mundo” – que conduz a uma postura isolacionista - ou tentativas de substituição cultural, como os retiros espirituais no período de carnaval.

Dentre as situações geradas por esses movimentos religiosos no âmbito da esfera pública, temos relato, no próprio FFM, a partir de entrevista, da perda devido a descaso e/ou talvez até mesmo destruição intencional, de registros importantes da história material do Festival Marquesiano, aparentemente relacionados a ódio religioso, envolvendo arquivos imagéticos e documentais importantes, conforme cita o diretor do colégio Marquês quando questionado sobre o estado dos registros e materiais que contam a história do FFM:

Infelizmente muito do que existia em relação à história documental do FFM foi destruído por uma gestão anterior, de forte inclinação evangélica; A partir de 2019 tomei o cuidado de reunir e separar por ano de realização todo o registro documental do FFM, principalmente a documentação gerada a partir da minha gestão à frente da escola, que já é maior que toda a documentação anterior – e que remonta de algumas décadas (Silva, 2025, p. 02).

Assim, a partir de um depoimento do gestor do Colégio Marquês, alguém envolvido com a arte e cultura populares, temos um retrato de ações danosas de pessoa que, em contato com o bem público e sua História, causa deliberadamente prejuízo à causa da cultura popular e imaterial, além da memória coletiva de toda uma comunidade, conforme a declaração em

entrevista, destruindo materiais históricos muito importantes. A seguir, a própria gestão escolar, questionada sobre os prejuízos do fanatismo religioso, reitera:

Essa visão de mundo, fanática religiosa, na arte e em outros campos, e com poder decisório, influi negativamente em relação à arte com certeza; a política também é parte disso, veja a nossa câmara de vereadores, ela é reflexo dessas questões. Tivemos apoio em 2024 do William Alemão, vereador eleito e envolvido com arte, cultura e comportamento na cidade de Manaus, que colaborou muito para a realização do FFM 2024, mas o restante dos vereadores só nos deu “não” sobre solicitações de apoio ao FFM (Silva, 2025, p. 02).

Logo, a partir do depoimento supracitado, podemos questionar a partir de que caminhos pessoas aparentemente intencionadas a destruir a memória coletiva, naquilo que se relaciona à arte e cultura populares, chegam a cargos importantes, como gestões escolares, e até mais altos? É preciso levar em consideração que, a partir de dado momento, algumas vertentes religiosas se pretendem representar na vida pública através de candidatos ao legislativo e executivo, constituindo para si projetos de poder com recortes messiânicos e especial interesse na educação e cultura. Quais as influências desse processo político – religioso e suas nem tão óbvias consequências/impactos na construção social da cultura popular? Conforme nos indica Cláudio Nogueira do Nascimento, há especialmente em algumas vertentes religiosas uma tendência de acentuado conservadorismo em alguns campos, dentre eles o cultural:

Contudo, convém ressaltar que os pentecostais chamaram a atenção da mídia, da cúpula da Igreja Católica, da academia e da sociedade, não só por seu crescimento numérico, mas, sobretudo, por causa da participação da “bancada evangélica” na Constituinte. A imagem veiculada foi de acentuado conservadorismo nos campos econômico, político e cultural, além do despreparo para a vida pública (Freston, 1993, p. 07). No entanto, o destaque principal foi a compra da Rede Record, em 1989, pela Igreja Universal do Reino de Deus (Nascimento, 2015, p. 41).

Quase 40 anos após a Constituinte, o citado despreparo para a vida pública parece dar lugar a projetos político - religiosos que visam implantar controle social e da mentalidade coletiva através de diferentes estratégias, que resumidamente recebem o título de “teologia do domínio”. Sobre a teologia do domínio, Cláudio Nogueira do Nascimento em seu “Bem-vindo à igreja do avivamento: um estudo do neopentecostalismo a partir do Ministério Internacional da Restauração” abordando a realidade de uma igreja em particular, cita, no ano de 2015, elementos aplicados por esse ideário, desenvolvido pensando formas de dominação:

A escolha do nome e do local para realização do Congresso de Resgate da Nação, promovido pelo MIR, está vinculada à adoção dos pressupostos da Teologia do Domínio, amplamente divulgados e aceitos como verdade inquestionável entre os

grupos neopentecostais, como demonstrou Ricardo Mariano (2005) e que, portanto, as igrejas deveriam gerar uma ação espiritual (atos proféticos) que promovesse um clima favorável à ação divina na esfera material ou física, e que trouxesse mudanças na realidade social, política, econômica e religiosa do Brasil (...) (Nascimento, 2015, p. 101).

A compra de redes de televisão, jornais e outros veículos de informação de massa faz parte da estratégia de controle social, apta para amplificação do trabalho com a mentalidade coletiva. Também a representação na vida pública através de candidatos ao legislativo e executivo, portadores de projetos de poder com recortes messiânicos, é fator fundamental na construção e aprovação de leis que permitam que os ideários concernentes à “Teologia do Domínio” e em linha com um pensamento evangélico genérico se estabeleçam juridicamente, o que se justifica e retroalimenta no apelo à capacidade crescente de poder de voto direcionado a partir dos altares, conforme explicitado a partir do trabalho de Renata Medeiros e José Vianna. Para o teólogo, professor de filosofia e escritor Edjar Dias de Vasconcelos (2019), “a TD é uma interpretação ou hermenêutica política da Bíblia associada à Teologia da Prosperidade, cuja identidade política e de reconstrução social afilia-se ao neoliberalismo”. Nessa perspectiva o “neopentecostalismo” se constitui como base de sustentação da TD, que também se afirma com o projeto de ocupação do Estado por via eleitoral (Medeiros, 2022, p. 06).

Outro elemento importante por parte de setores evangélicos na busca de efetivação de um projeto como a teologia do domínio e, por conseguinte, novos entraves nas relações sociais no campo cultural, é o avanço e acesso, até mesmo antes do fim da Ditadura e com a vinda de missões americanas de diferentes congregações, a formas de reprodução do capital, como os negócios supracitados e outros, recebendo também doações e tendo outras formas de captação, assim promovendo uma nova era de monetização da fé e abertura do mercado religioso expandido e por conseguinte da concorrência de mercado no campo da fé. Esse avanço possibilitou o “arrebanhamento” de novos contingentes de fiéis que passam a financiar as iniciativas e a corroborar dos pontos de vista e ideários conservadores das lideranças, especialmente os mais radicais, geralmente partícipes do desenvolvimento de interpretações simbólicas muito particulares – interpretações *sui generis* - sobre expressões da arte e da cultura popular, por vezes recaindo em processos de demonização da cultura e das expressões populares, onde interessa para lideranças religiosas adeptas da teologia do domínio controlar alguns elementos fundamentais da vida humana moderna, sendo um desses elementos o “monte das artes e entretenimento”, que, conforme a visão de Fernando Guillen, autor do livro “Os sete montes”, esses dois elementos, artes e entretenimento, estão literalmente “tomados pelas trevas”:

Para Guillen (2009), este monte tem como foco todas as formas de manifestação artística: música, pintura, dança, fotografia, literatura, teatro, filmes, moda, design etc. Ele entende que as artes vêm sendo usadas pelas “forças das trevas”, e que elas, tais como se apresentam, corrompem gerações através de prazeres efêmeros e do entretenimento. A produção artística e cultural, sustenta Guillen, está contaminada pelo pecado e por princípios heteronormativos deturpados, e tais princípios devem ser resgatados a fim de garantir a continuidade da família “verdadeira” (Medeiros, 2022, p. 13).

As tentativas de avanço e domínio sobre formas discursivas de interpretação simbólica relacionadas a um livro sagrado como a Bíblia, com pesquisa, sofisticação linguística e adaptação à realidade local, cumprem objetivos no sentido de um “diálogo de fê”, mas também ensinam muitas vezes ideias negativas a partir da realidade cultural secular vivida e das expressões diárias e especiais da cultura, posto que geralmente muitas interpretações incorporadas por revisionismos evangélicos sobre os simbolismos bíblicos abordam situações e narrativas da antiguidade, que tendem por vezes ao anacronismo e podem, a partir de uma interpretação inviesada, incitar ao conservadorismo e até mesmo ao radicalismo cultural, já citado aqui e manifesto em atitudes tais como “negação do mundo” e “substituição cultural”.

Aqui temos o problema melhor formulado, pois no domínio de determinadas condições temos certas consequências:

2.5.1 Formas de comunicação de massa - meios de trabalho e amplificação das mensagens de interesse para com a mentalidade coletiva: “Tais representantes se apresentam, por vezes, como vozes inquestionáveis desses segmentos, em lugares de destaque, onde devem ser ouvidos e seguidos por fiéis que buscam uma vida de prosperidade e realização espiritual” (Medeiros, 2022, p. 02).

2.5.2 Acesso a uma população com baixa formação escolar média --- tendência à baixa criticidade;

tais condutas apresentam posturas ideológicas complexas e que devem ter uma análise mais apurada, como a de nomear um Ministro do STF escolhido por ser “terrivelmente evangélico”, defender interesses pessoais em detrimento dos interesses público e coletivo, e, não menos importante, a perseguição de minorias (como LGBTQIA+, negros, mulheres). A defesa de políticas que freiam o acesso da maioria da população (pobre e preta) a uma educação igualitária e que promova, no conjunto da sociedade, reflexões e questionamentos. Como tais questões se apresentam no campo discursivo do segmento evangélico? De que forma, neste campo ideológico, impacta as políticas públicas quanto, por exemplo, aos cuidados em relação a doenças sexualmente transmissíveis, concepção e contracepção, e diversas questões ligadas à sexualidade dos fiéis? (Medeiros, 2022, p. 02).

2.5.3 Projetos no campo político relacionados à capacidade de domínio do voto (voto direcionado e/ou nova forma de voto de cabresto, vinda dos altares) --- criação de leis de interesse, de características conservadoras:

Temos visto a Teologia do Domínio, ao qual passaremos a apresentar como TD, se apropriando da fé cristã em prol, unicamente, de instrumentalizar sua ideologia, atribuindo a pastores poderes ilimitados, fazendo deles autoridades sacramentais capazes de apontar ao crente como deve agir, como se comportar e principalmente em quem votar, com o intuito de perpetuar o poder dos líderes alinhados a tal perspectiva teológica (Medeiros, 2022, p. 02).

2.5.4 Avanço e domínio sobre formas discursivas de interpretação simbólica relacionadas a um livro sagrado e à sua retórica --- ditame de temas de interesse e nomes “ungidos” para governar. “Percebe-se que determinadas igrejas neopentecostais enunciam propostas ou reflexões enviesadas a partir da Bíblia, baseadas em interpretações literais ou mesmo falsificadoras do livro sagrado do cristianismo” (Medeiros, 2022, p. 02).

2.5.5 Acesso a formas de reprodução do capital --- possibilidade de financiamento de campanhas políticas.

Podemos apontar aqui, como exemplo, determinadas atitudes de líderes, tais como aqueles da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), Igreja Renascer em Cristo, Igreja Mundial do Poder de Deus, Igreja Batista da Lagoinha e tantos outros que especulam sobre morais e costumes individuais e coletivos como devendo ser guiados pelo ideário religioso, especialmente o que advém do discurso de cunho cristão protestante/evangélico ao qual estão absorvidos e guiados. (...) Certos noticiários têm veiculado, por exemplo, suspeitas de envolvimento das três primeiras igrejas citadas acima na exploração da fé de seus fiéis. Porém, não somente essas denominações se viram envolvidas em situações embaraçosas, mas também outras de raiz protestante, intituladas históricas, como a Igreja Batista e a Igreja Metodista, que também protagonizaram “escândalos midiáticos” envolvendo líderes e membros, nos quais se especulou e se aventou acerca de pedidos de propinas, lavagem de dinheiro etc. (Medeiros, 2022, p. 02/03).

Através deste panorama, podemos perceber que processos de formação artística providos principalmente por estruturas estatais, que possibilitem o fomento da cultura e arte popular, podem incomodar bastante o estabelecimento de qualquer projeto de poder de moldes autoritários como os acima descritos, em primeiro lugar devido ao fato desses processos estatais fomentarem, através de formas que só a arte é capaz, o que falta em aspectos de formação a populações com deficiências no sistema escolar - desde falta de professores e livros a barramento de processos artísticos e intelectuais - assim elevando a criticidade e afinando o senso estético.

A atual postura da Teologia do Domínio é não tender a atacar a arte popular a partir do

poderio político de seus representantes nas casas legislativas, com leis pensadas a partir de ideários conservadores. Até o momento. A arte popular é, como já citamos anteriormente e assim o entendemos, “**por definição livre e isenta de regras e formas aprisionantes do pensamento**” (grifo nosso). Ora, mas uma teologia do domínio em si já é uma forma aprisionante de pensamento, com regras próprias e específicas, claras sobre o que vem a ser lícito/permitido ou pecaminoso/proibido. Assim, denominações religiosas que se tornam partícipes de processos ideológicos que ensejam projetos de poder afinados nessa perspectiva – teologia do domínio – devem tender a se posicionar sempre de forma a opor-se à cultura popular e à arte popular, tendo-as como algo que “não é lícito, bom, verdadeiro e divino”, por “não partir do altar”.

Em Manaus e outros municípios do Amazonas o crescimento religioso de expressões sob o termo abrangente “evangélico” é notório. Segue quadro com população residente por região, incluindo Manaus, zona metropolitana e alguns municípios:

TABELA 01: POPULAÇÃO RESIDENTE, POR RELIGIÃO

Fonte: Tabela 137: População residente, por religião.

Tabela 137 - População residente, por religião						
Variável - População residente - percentual do total geral						
Microrregião Geográfica	Ano x Religião					
	1991		2000		2010	
	Total	Evangélicas	Total	Evangélicas	Total	Evangélicas
Tefé (AM)	100,00	...	100,00	23,41	100,00	31,93
Coari (AM)	100,00	...	100,00	22,16	100,00	29,10
Manaus (AM)	100,00	...	100,00	22,44	100,00	35,24
Rio Preto da Eva (AM)	100,00	...	100,00	23,35	100,00	33,60
Itacoatiara (AM)	100,00	...	100,00	19,18	100,00	28,81
Parintins (AM)	100,00	...	100,00	14,78	100,00	19,12
Boca do Acre (AM)	100,00	...	100,00	18,71	100,00	26,45
Purus (AM)	100,00	...	100,00	22,20	100,00	26,63
Madeira (AM)	100,00	...	100,00	12,98	100,00	19,89

Há nótavel expansão, conforme o quadro supracitado, do número de fiéis de denominações diversas, reunidos sob o termo abrangente “evangélicas”, tanto em Manaus como em municípios da zona metropolitana e outros até mais distantes. Por conseguinte, verificamos que o número de igrejas de diversas expressões religiosas sob esse mesmo termo genérico também teve grande expansão no microcosmo alvo desse estudo, bairros da Glória e de São

Raimundo, embora parte desses espaços de fé sejam ocupações anteriores ao fenômeno de expansão religiosa protestante de fins dos anos 1980. É importante citar que o bairro de São Raimundo tem histórico de presença de moradores desde os anos 1800, sem contar a presença de povos originários. Através de pesquisa via Googlemaps e visitas *in loco* contabilizamos uma quantidade excepcional de igrejas e templos de diferentes expressões religiosas em duas áreas bastante limitadas de território.

No bairro de São Raimundo encontramos uma quantidade de 8 diferentes espaços de fé.

- ❖ Ministério Pentecostal Tabernáculo Amor de Cristo – rua Moura Tapajós;
- ❖ Igreja Adventista do Sétimo Dia – rua da Cachoeira;
- ❖ Comunidade Beata Maria Assunta – rua São Vicente;
- ❖ Igreja Evangélica Monte Horebe – rua São Sebastião;
- ❖ Igreja Batista Monte Ararate – rua São João c/ rua São Vicente de Paula;
- ❖ Igreja Católica de São Raimundo Nonato – rua Virgílio Ramos + campo do JAP;
- ❖ Igreja Pentecostal Deus é amor – rua do Rosário c/ rua 5 de setembro;
- ❖ Igreja do Evangelho Quadrangular – avenida Presidente Dutra;

Temos também no território do Bairro da Glória, que faz fronteira com São Raimundo, um total de 9 diferentes espaços religiosos, quais sejam:

- ❖ Igreja de Nossa Senhora da Glória – rua Lourival Muniz;
- ❖ Igreja Wesleyana – rua São José;
- ❖ Igreja Pentecostal Unida do Brasil – rua 05 de junho;
- ❖ Igreja Universal do Reino de Deus – rua da Glória;
- ❖ Tabernáculo da Glória de Deus – rua São Bento;
- ❖ Comunidade Cristã Ramá – rua São Bento;
- ❖ Casa de oração bairro da Glória – rua Oswaldo Cruz;
- ❖ Jeová Rafhá igreja em células – rua primeiro de julho;
- ❖ Igreja Assembléia de Deus – rua Sul América;

Assim, com 17 igrejas, comunidades religiosas ou outras formas de denominação religiosa, fora a existência de vários terreiros, como conta Lauro Apolônio (entrevistado em 15/03/25, artista e empresário, notório pintor e poeta, 60 anos), antigo morador de São Raimundo e atualmente residindo no bairro da Glória, quando perguntado sobre a existência de terreiros nas comunidades de São Raimundo e Glória:

Na Glória e em São Raimundo haviam vários terreiros, como o terreiro da dona Hilda,

minha mãe, que ficava no beco do Rosário, São Raimundo, quase em frente à casa do (professor) Nogueira. Também havia na Glória o terreiro da dona Fátima. Hoje toda essa “galera” (gíria) que fazia macumba nos terreiros está convertida, virou crente.

É importante ressaltar que era difícil localizar os terreiros devido ao clima hostil que enfrentavam nessas vizinhanças. Em relação ao número de igrejas e diferentes espaços de fé no microcosmo São Raimundo – Glória, nos importa compreender as formas pelas quais tantas diferentes visões religiosas enxergam a arte e a cultura popular, de forma específica nos bairros de São Raimundo e da Glória. Assim, em ambas as comunidades, divididas por fronteiras pouco perceptíveis em certas partes e unidas na partilha de uma mesma realidade, existem muitas diferentes vertentes religiosas, desde igrejas católicas (02 (duas)), além de comunidades cristãs, beatas e casas de oração (03 (três)), passando por igrejas e ministérios pentecostais (declaradamente 03 (três)) junto a um prisma maior de igrejas, ministérios e comunidades que podem ser descritos pelo termo abrangente “evangélico” (09 (nove) locais). Dessa forma, o caldo de cultura no âmbito da religião nas comunidades de São Raimundo e Glória é diverso. Logo, o efeito das mudanças que o próprio país e consequentemente o estado do Amazonas experimentaram desde fins dos anos 1980 no sentido de mudança de credo religioso pode ter sido decisivo também no sentido de uma abordagem bem mais conservadora na participação das comunidades no campo da cultura e da arte, materializadas no microcosmo dos bairros de São Raimundo e Glória ano a ano pelo Festival Marquesiano. Até que ponto a influência dessa alteração no campo da crença religiosa causou resultados na participação popular e importância comunitária num festival como o FFM, por décadas o baluarte cultural e artístico da zona centro-oeste da cidade de Manaus, é difícil precisar.

Buscamos via entrevistas semi-estruturadas a opinião de alguns dos representantes dessas igrejas, comunidades religiosas ou outras formas de denominação religiosa, alcançando 05 (cinco) lideranças religiosas, 02 (duas) católicas e 03 (três) evangélicas. Tivemos a devolutiva de apenas dois religiosos, um padre católico justamente da paróquia de São Raimundo e um pastor evangélico de uma igreja situada no bairro da Glória. Perguntado sobre como sua igreja em específico se posiciona diante de manifestações da cultura popular, como festivais de dança e feriados ligados à cultura, o padre católico apresentou alguns argumentos, sendo o primeiro já uma resposta direta à pergunta, situando não só a posição da paróquia de São Raimundo, mas da própria igreja católica em linhas gerais:

A Igreja considera as manifestações da cultura popular uma oportunidade valiosa de interação e engajamento com a comunidade, fortalecendo os laços entre a instituição e seus membros, além de promover um ambiente mais inclusivo. O povo é formado e

desenvolvido por sua cultura de origem, e em tudo o que fazemos há traços culturais ou tradições. A espiritualidade do povo está profundamente enraizada em sua própria cultura. (entrevista 4, 2025).

O discurso demonstra uma resposta positiva à participação religiosa em festas e outras manifestações da cultura popular. Saliente-se que a igreja católica de São Raimundo apoia o FFM todos os anos com a cessão do campo da amizade, pertencente à igreja, para realização do festival, solicitando apenas que a energia empregada seja paga pela comissão do FFM.

Como é de notório conhecimento histórico, ao longo das eras a igreja católica buscou influenciar as sociedades a partir de seu próprio ideário, desde o momento em que se consolidou como instituição, ainda no período romano. A partir de uma longa série de atos, a igreja alcançou uma situação de proeminência e ditou muitos dos rumos históricos da sociedade ocidental, agindo a partir do campo da fé em outros campos, como as mentalidades, o simbólico, a arte e cultura, o letramento e outros. A partir do início do século XX, com um cenário global tumultuado pelo recrudescimento do capitalismo e de duas guerras mundiais, além do surgimento de novas ideologias de caráter totalitário e da guerra fria, a igreja católica se utilizou de certo revisionismo sócio-histórico para se reposicionar a partir da percepção de quais poderes e heranças importantes permaneciam em seu domínio, não só nos países industrializados, mas também naqueles que foram colônias europeias como o Brasil. Assim, era evidente o **controle do calendário instituído** (grifo nosso) – Gregoriano, marcado pelas festas de caráter religioso ligadas a santos da tradição católica - algo que por si já abria a possibilidade do controle da esfera sociocultural. O próprio Festival Marquesiano tem essa marca, na associação a partir da data de realização sempre ao fim do mês de junho, que é mês das festividades ligadas a São João, santo padroeiro católico, como se percebe nas palavras do próprio clérigo da paróquia de São Raimundo:

Historicamente, a Igreja Católica é uma das principais incentivadoras das festas culturais, sendo os membros da própria comunidade os responsáveis por sustentar esses eventos. Por meio dessas festas, a fé e a esperança foram semeadas. A festa junina, por exemplo, ligada aos santos padroeiros São João Batista e Santo Antônio, celebrava a glória de Deus e Sua misericórdia ao povo, como demonstrado no olhar misericordioso de Deus sobre a vida de João Batista e sua família. Por isso, a Igreja incentiva amplamente as festas juninas e trabalha em conjunto com a cultura, pois em cada manifestação cultural há uma espiritualidade presente (entrevista 4, 2025).

O FFM se colocou ao longo das décadas como um festival cultural de apresentações de dança e não-religioso, mas sempre teve a chancela e o apoio da igreja católica. Assim, não espanta certa aversão de credos cristãos não católicos ao FFM, dada a forte ligação entre Festival Marquesiano e a Igreja Católica. Para os efeitos deste estudo, um de três representantes

ligados à expressão de fé evangélica se dispôs a participar das entrevistas. Dos três possíveis entrevistados evangélicos, um cedeu entrevista, mas recusou-se a assinar o termo de consentimento, inviabilizando o uso do material. O segundo sequer aceitou responder, assim dificultando sobremaneira a melhor percepção deste estudo sobre a visão destas vertentes religiosas reunidas sob o termo abrangente “evangélico” em relação às festas populares, como o FFM e outras. Apenas o terceiro pastor convidado se prontificou a participar. A negativa de duas das três representações evangélicas convidadas à entrevista também pode ser percebida como uma demonstração do desconforto dessas expressões de fé em relação à cultura popular, particularmente uma cultura popular onde a Igreja Católica buscou participar ativamente, seja com apoio material, cessão de espaço e outras medidas, seja com a própria interação entre seus representantes e aqueles que organizam as festas, vinculando as tradições religiosas propriamente católicas às tradições populares, numa hibridização cultural que torna quase impossível separar características seculares e religiosas no desenrolar das festividades:

Os festivais e feriados ligados à cultura popular, como festas juninas, carnaval, boi-bumbá e celebrações locais, como o Festival Marquesiano, servem como plataformas para que a Igreja se envolva em atividades que promovam valores cristãos, como união, solidariedade e alegria. Além disso, muitas vezes a Igreja organiza eventos que incorporam elementos culturais, como música, danças e comidas típicas, criando uma atmosfera festiva que atrai tanto as pastorais e comunidades quanto os visitantes (entrevista 4, 2025).

Assim, fica perceptível também um verdadeiro racha entre a própria comunidade, principalmente entre os católicos mais fervorosos que participam e se envolvem inclusive com a construção e realização do FFM de um lado, e os fiéis evangélicos mais fervorosos de outro, que percebem essa festa popular com um forte matiz de outra religião - ainda que cristã – mas que difere doutrinariamente da sua, levando a um distanciamento cultural que envolve um perpasso religioso-doutrinário. Curiosamente, visões de lideranças do lado evangélico do microcosmo São Raimundo – Glória leem a festa popular por vezes de maneira análoga às lideranças católicas, no que tange aos perigos relativos à sensualidade e imoralidade possivelmente presentes em festejos populares, como percebemos na entrevista do único pastor evangélico que aceitou responder sobre a posição de sua igreja em relação às festas populares:

A igreja não apóia festividades com sincretismo religioso (como festas de santos ou cultos folclóricos com base espiritualista), nem celebrações com apelo à sensualidade ou imoralidade. No entanto, há espaço para a participação em eventos culturais neutros e feriados cívicos, desde que com bom senso e testemunho cristão íntegro (Entrevista 6, 2025).

Em relação aos mesmos “perigos” relativos à sensualidade e imoralidade possivelmente presentes em festejos populares, a liderança católica entrevistada se pronuncia de maneira semelhante:

Embora algumas festas populares eventualmente percam seu sentido original, é essencial preservar um ambiente respeitoso e familiar, onde todos possam se divertir e celebrar em harmonia. Devemos lutar para manter a autenticidade das tradições, protegendo-as contra a violência e a imoralidade, pois uma festa que perde sua essência pode ser esquecida ou rejeitada (entrevista 4, 2025).

Chama atenção, embora não espante, a preocupação e o zelo para com a moral e os corpos das pessoas pertencentes à comunidade, o que pode envolver também questões relativas à violência sem dúvida, sendo no fim essas preocupações dos religiosos entrevistados dirigidas ao material e espiritual comunitário, num entendimento religioso da questão. É possível depreender dessas diferentes visões cristãs, muito semelhantes nesse ponto, um tema de particular preocupação e interesse da abordagem cristã no que toca às festas populares: o corpo e a sensualidade, e por que não também a sexualidade presente no movimento da expressão artística – e o Festival Marquesiano é um festival de dança, palco do corpo – onde o caráter sensual se faz presente em determinadas danças, e também diferentes orientações sexuais se manifestam, especialmente nas quadrilhas cômicas, e comumente da forma mais espalhafatosa possível, sem amarras ou vergonhas, num exemplo que rememora, na contemporaneidade, as festas na praça pública descritas por Bakhtin. Dessa forma, a partir da análise das entrevistas, especialmente em relação à percepção evangélica da festa popular, percebemos que será difícil o engajamento da expressão de fé evangélica (montante populacional hoje representativo no microcosmo Glória – São Raimundo) nos festejos alusivos ao FFM ou a qualquer outra festa popular: “Respeitamos a arte da dança como linguagem da alma, mas entendemos que algumas formas de dança podem comprometer a reverência cristã. Apoiamos expressões artísticas que promovem edificação, decência e ordem, sempre evitando exageros ou escândalos” (Entrevista 6, 2025).

O ponto é que, como inclusive antecipou Bakhtin, uma característica da festa popular é causar a inversão momentânea de toda a ordem instituída, e o exagero e o escândalo (no sentido da encenação e da brincadeira, da “galhofa”) não estão fora do rol de elementos que compõem a festa popular – no caso do FFM, quadrilhas cômicas em destaque - conforme percebemos em Bakhtin, com alguns caracteres referidos como relativos ao grotesco a partir de Möser:

Em seguida Möser revela certas particularidades do mundo grotesco: qualifica-o de “quimérico” por sua tendência para reunir o heterogêneo, (...), a presença do

caricaturesco e paródico. Enfim Möser sublinha o princípio cômico no grotesco, explicando o riso como uma necessidade de gozo e alegria da alma humana (Bakhtin, 1987, p. 31).

Ou seja, gozo, alegria e certa jocosidade são características da festa popular desde longos séculos. Isso caracteriza também o FFM, principalmente a partir do advento das Quadrilhas cômicas e sua mistura peculiar de divas LGBT, danças e encenações do cotidiano manauara. Novamente temos o corpo, junto à sexualidade e expressão artística, temas importantes a serem abordados nesta conjuntura.

3.3 Corpo, sexualidade e expressão artística numa realidade sacro-profana e suas tensões

Um tema inaudito, talvez até surpreendente ao figurar numa análise dissertativa sobre festivais e danças, mas sem dúvida pulsante e inquietante, é algo como o título dessa seção. Mas o que faz tema assim presente numa abordagem sobre educação, arte da dança, história, folclore?

Tive a iniciativa de incluir tema aparentemente tão estranho à lógica de festivais culturais formados a partir de escolas, envolvendo comunidades cristãs - em linhas gerais – devido a uma reunião *sui generis* a qual tive a oportunidade de presenciar, durante a segunda década do século XXI, no Colégio Marquês de Santa Cruz, tratando sobre a preparação do Festival Marquesiano daquele ano que se iniciava. Nessa reunião estavam presentes professores e a gestão escolar do Marquês naquele momento, numa prestação de contas do ano anterior e prognóstico do festival vindouro. A argumentação da gestão escolar era no sentido de não mais realizar o FFM, devido às dificuldades administrativas para sua concretização ano a ano, além da importância (e dificuldade) da administração de finanças em si. Mas o terceiro argumento trazido ao elenco de problemas pela gestão escolar chamou bastante atenção: o “mau exemplo” que o FMM estava incitando na comunidade, principalmente na juventude, devido “à forma e tamanho das vestimentas de apresentação das meninas e mulheres componentes das agremiações participantes, muitas vestindo microssaias que nada cobriam”. Esse argumento a princípio foi ouvido, em silêncio e sob certo choque, pela coordenação do FMM como um todo; depois foi rebatido com base nos regulamentos do próprio Festival e pela realidade de que todas as brincantes que se apresentam de saia usualmente utilizam shorts por baixo da vestimenta. Cabe aqui perguntar: configuraria esse posicionamento, ainda mais vindo de alguém responsável por gerir um festival folclórico, uma tentativa clara de demonizar aspectos da cultura popular via um discurso do sexo-pecado? Esse argumento moralizante é possível de se levar a sério para justificar o fim de um festival tão tradicional e longo? Esse argumento pode

ter muito mais questões em seu subterrâneo do que simplesmente um apavorado surto moral?

Ao tratar do corpo, seja ele o corpo que dança e se expressa através da arte da dança, seja o corpo que canta ou toca para possibilitar a dança, ou os corpos que trabalham pensando e exemplificando os passos coreográficos, podemos dizer que todos esses corpos estão vivenciando uma experiência artística potente, transformadora e que proporciona o belo, e conforme Eagleton (2011, p. 144) *apud* Barros Júnior (2023, p. 06):

(desde que satisfeitas) determinadas necessidades naturais como alimento, sono, abrigo, integridade física, satisfação sexual, ausência de dor, de sofrimento e de opressão, entre outras, “[...] são necessidades que temos apenas em virtude do tipo de corpo que somos, não importando a miríade de formas culturais que eles podem assumir – são critérios de bem-estar político, no sentido de que as sociedades que as frustram deveriam ser politicamente rechaçadas”.

A partir dessas condições mínimas preenchidas, sublinhando-se a questão da não-opressão, temos que, ao mesmo tempo, a propiciação do belo também tem como um de seus elementos fundantes a busca do prazer, nesse caso o prazer de dançar ou de ver o outro dançar, onde o surgimento do belo é a concretização dos objetivos de alcance de determinado prazer, por exemplo um prazer estético. A expressão artística, desde sempre em seu caminhar, incita o humano à lida com o sentimento, na verdade com uma variedade de sentimentos, dentre os quais o desejo pelo prazer e o próprio prazer em si. A relação do desejo e do prazer envolvidos em todo o jogo que é a dança nos remete a pensar nas motivações ocultas de se elencar algo como o tamanho das saias de um traje de dança, em pleno século XXI, como razão para se encerrar uma festa folclórica rica e parte importante da identidade de toda uma comunidade. Recorrendo aos clássicos, o filósofo Michel Foucault em seu “Por uma vida não-fascista” nos apresenta alguns elementos para um início de reflexão:

Assim que comecei a estudar as regras, os deveres e as proibições da sexualidade, as proibições e as restrições que lhe são associadas, meu interesse foi levado não somente para os atos que eram permitidos e proibidos, mas também sobre os sentimentos que estavam representados, os pensamentos e os desejos que podiam ser suscitados, a inclinação a perscrutar no si todo sentimento escondido, todo movimento da alma, todo desejo travestido sob formas ilusórias (Foucault, 2004, p. 78).

Assim, a partir de Foucault, que “movimentos da alma” estariam a atormentar alguém que incomoda-se com o comprimento de saias de um grupo em um Festival Folclórico? Mais ainda, busca com isso justificar o fim do dito festival? Que sentimento escondido explicaria tal recurso de argumentação? Analisando a comunidade escolar do bairro de São Raimundo que presencia tal discurso, verificamos que trata-se de uma comunidade iminentemente cristã, inclusive em relação à autoria do argumento. Ora, como nos deixa entrever Foucault em seu

“Por uma vida não-fascista” (2004), o ocidente possui suas próprias verdades sobre o sexo. E esse ocidente, marcadamente judaico-cristão, constrói proibições sobre a verdade e proibições que pesam sobre a sexualidade. Se tomarmos como exemplo a liberdade do sexo feminino na posse de seu corpo, numa apresentação em festival aberto de dança, poder decidir por utilizar trajes fechados que escondem o corpo ou trajes abertos que o mostram, percebemos que essa é uma liberdade individual e coletiva que parece afetar sobremaneira uma determinada mentalidade constituída, de longa duração na História, para quem o corpo é a expressão material do comportamento sexual e portador de regras visíveis de conduta, mas também concernentes “às regras muito estritas do segredo, da decência e da modéstia” (Foucault, 2004, p. 78).

Notamos que questões relativas ao corpo e à sexualidade, envolvendo expressão artística numa sociedade que se pretende sacra em muitos aspectos e que, gradativamente, rejeita o corpo e desenvolve (ou volta a desenvolver) resistências a respeito da sexualidade, acabam por causar tensões que podem abalar inclusive a liberdade de expressão artística, fato que deve ser alvo de preocupação – e provavelmente sempre foi e o é – da comunidade artística em geral. Numa sociedade que se entende - ou pelo menos se pretende – cada vez mais sacra como a sociedade manauara, com projetos de poder que unem religião e política a a partir de algo como a teologia do domínio, a preocupação apenas aumenta com a excessiva moralização para com as rotinas do dia-a-dia e mesmo em relação à **arte popular, por definição livre e isenta de regras e formas aprisionantes do pensamento** (grifo nosso), campo que para os religiosos envolvidos com a supracitada teologia, é mais um apenas, pois:

(...) promovendo os princípios da chamada Teologia do Domínio. Essa teologia tem por objetivo a reconstrução do país mediante uma ampla intervenção na sociedade. Artes, política, educação, família etc., não há campos estranhos ao projeto desses religiosos. Essa teologia tem um plano de poder e seus defensores desejam o retorno de regimes autoritários e castradores das liberdades, apresentando pautas e estabelecendo regras, sem contestações (Medeiros, 2022, p. 01).

A partir do exemplo dado - o juízo de valor feito pela gestão do Colégio Marquês em meados da década de 2011-2020 sobre vestimentas utilizadas numa performance artística - notamos que a compreensão não só da realidade social, mas também e particularmente das ideias sobre sexualidade, liberdade de criação e execução artística que formam a visão daqueles que tem o poder de avançar ou breicar processos e expressões de arte popular são definidores das políticas exequíveis ou proibidas no campo da arte, de eras passadas e do momento presente. É chocante mas não raro o fato de mentes à frente de processos de organização de eventos artísticos, como no caso de festivais, não compreenderem a importância dessas expressões de

arte (popular, erudita ou outra) não estarem sujeitas ao julgamento moral de quem trabalha - ou deve trabalhar - para possibilitar a essas expressões artísticas as melhores formas de apresentação e exibição.

Preocupa muito perceber que avança em nossa sociedade, através de escolas e outras instituições que lidam com conhecimentos e artes, processos que muitas vezes estão voltados a desenvolver normatização social pura e simples, orientada para apenas ferramentar a massa estudantil em Língua Portuguesa para leitura e escrita básica, Matemática elementar (as quatro operações), deixando todo esse público carente de formas de expressão das emoções, formas de representação da realidade e, ao fim e ao cabo, formas de reflexão sobre a própria realidade.

O argumento das “saías curtas demais” utilizado pela gestão escolar como provocação para encerrar o FMM nos faz pensar que tipo de sociedade já foi construída e nos tem a reboque. Será que todas as ações prejudiciais à liberdade de pensamento e expressão são intencionais? Novamente Foucault nos traz elementos para compreender em linhas gerais a sociedade que o ocidente constituiu ao longo dos séculos, a partir da qual o tempo presente é a atual amostra: “O que não se disse sobre esta sociedade burguesa, hipócrita, pudica, avara de seus prazeres, teimosa em não querer nem reconhecer e nem a nomeá-los?” (Foucault, 2004, p. 107).

Vivemos em uma sociedade, falando da mentalidade ocidental enraizada, que olha os prazeres, mesmo alguns dos mais simples, como tabu, conforme já aponta a antropologia clássica. Uma sociedade que, na atualidade, vive espasmos de retorno a uma realidade pré-moderna, no sentido da negação do prazer, pelo menos ao nível da superfície, ao nível do que se alega publicamente. Ou seja, conforme acima afirmado pelo filósofo, eminentemente uma sociedade hipócrita, pois Foucault aponta a incapacidade da sociedade ocidental, de maneira geral, de assumir e lidar abertamente com um espectro amplo da sexualidade humana, assim como lidar às claras com as diferentes orientações e identidades sexuais, por exemplo. Como percebemos a partir da problemática trazida neste capítulo, muitas situações e abordagens que já deveriam ter sido ultrapassadas se mantém essencialmente como tabus para o ocidente e, mais ainda, para o microcosmo dos bairros aqui estudados, São Raimundo e Glória. Mas cabe perguntar: será que esse proceder social erige-se assim a partir do acaso ou por herança? Novamente Foucault ajuda a remexer as entranhas da história do homem no Ocidente:

O que não se tem dito sobre a mais pesada herança que ela (a sociedade burguesa) teria recebido do cristianismo – o sexo-pecado? E sobre a maneira como o séc. XIX utilizou esta herança para fins econômicos: o trabalho mais que o prazer, a reprodução das forças mais do que o puro gasto de energias? (Foucault, 2004, p. 107).

O peso de ideários negacionistas em relação ao prazer e ao desejo como herança do cristianismo são, alegadamente a partir de Foucault (2004), heranças que trabalham a nível inconsciente ou semi-consciente na mentalidade ocidental, trazendo então esses possíveis prejuízos ao avanço social no sentido de possibilidade de uma sociedade mais livre e feliz, onde trabalho e prazer poderiam estar melhor regulados, onde o “puro gasto das energias” (Foucault, 2004, p. 107) permitiria menos neurose no olhar, na mente, nos gestos e palavras, com a reprodução de forças medida pela necessidade real dos seres humanos e não por uma voluptuosa ganância.

Assim, claramente vivemos em uma sociedade tensionada, onde não se percebe – ou finge-se não perceber - que em seu meio também há, junto ao sacro, o profano, onde para Durkheim, a partir de Oliveira (s/d, p. 02):

(...) a vida religiosa e a vida profana não podem coexistir no mesmo espaço. Para que a primeira possa desenvolver-se, é preciso arranjar-lhe lugar especial do qual a segunda seja excluída. Vem daí a instituição dos templos e dos santuários: são parcelas de espaço reservadas às coisas e aos seres sagrados e que lhes servem de moradias; porque não podem se estabelecer em terra senão com a condição de se apropriar totalmente dela num raio determinado (Durkheim, 2008, p. 373).

O desejo e o prazer estão manifestos desde o movimento dos corpos até a luz que incide sobre o grupo de bailarinos e bailarinas, passando pelas vestimentas utilizadas, pela música escolhida. Destarte, são muitos elementos a convulsionar mentes preocupadas com medidas métricas de vestimentas de apresentação e festivais que “tendem a espalhar devassidão” nas comunidades manauaras, conforme citado pela gestão do Colégio Marquês. É fundamental cada vez mais discutir e refletir, ainda mais diante do aumento das tensões trazidas por movimentos religiosos de crescente radicalismo como, principalmente, o movimento neopentecostal sob a égide da Teologia do Domínio, as condições em que uma sociedade como a manauara e, mais ainda, o microcosmo dos bairros citados na pesquisa, tendo Glória e São Raimundo especificamente como um núcleo, desenvolve suas relações com o corpo, a arte, a sexualidade e os meios de expressão artística.

Considerações e reflexões III

Ao adentrarmos no Capítulo III procuramos desenvolver, por primeiro, uma análise do espaço urbano do microcosmo alvo deste estudo, posto que entendemos que o próprio espaço urbano influencia sobremaneira muitos aspectos da vida cotidiana e, para além disso no caso específico do microcosmo estudado, os bairros de São Raimundo e Glória, um evento de modificação radical do espaço urbano alterou o arranjo social existente: o projeto Prosamim,

que levou moradores do antigo “Bodozal” entre os bairros de São Raimundo e Glória para longe, em áreas de moradia como o Conjunto Cidadão Dois, próximo à barreira municipal, limite municipal, impactando em muitos aspectos, inclusive no fazer cultural, ambas as comunidades. Também a construção da ponte sobre a bacia do São Raimundo alterou, ainda na década de 1980, a relação dos moradores com o centro, tornando o ir e vir mais ágil e impactando de forma perceptível o custo de vida, barateando-o, além de permitir maior intercâmbio inclusive cultural com Aparecida e o centro da cidade.

No item 3.2. temos um levantamento dos espaços de fé presentes nos bairros de São Raimundo e Glória, levantamento esse feito no objetivo de compreender de forma abrangente o número desses espaços de fé, capturando assim a dimensão do alcance dos mesmos nas duas comunidades. E nisso o resultado foi surpreendente, pois havia apenas uma noção vaga da quantidade de igrejas e missões evangelísticas presentes, mas o trabalho de mapeamento utilizando GoogleMaps e visitas *in loco* mostrou um número inesperado para uma área tão pequena como a que configura os bairros de São Raimundo e Glória. Mais ainda, buscamos entrevistar algumas dessas lideranças religiosas na tentativa de saber como elas se posicionam (e por conseguinte compartilham dessa visão com seus fiéis) sobre a cultura popular e, especificamente, festas populares como o Festival Marquesiano. A adesão foi mínima, o que por si já demonstrou incômodo dessas lideranças, especialmente as de cunho evangélico, em compartilhar numa pesquisa suas impressões (e novamente, aquilo que compartilham enquanto visão de mundo com seus fiéis) sobre cultura e festas populares. As situações vividas durante o processo de pesquisa suscitaram mais algumas reflexões, basicamente sobre a demonização sofrida pela cultura popular a partir de religiões e crenças de tendências messiânicas radicais.

O item que finaliza esta dissertação propõe uma reflexão sobre a repressão sofrida pelo corpo e pela sexualidade no microcosmo alvo, bairro de São Raimundo e por extensão o bairro da Glória. Trazemos como exemplo um caso específico ocorrido no próprio Colégio Marquês de Santa Cruz, onde certa gestão escolar propôs encerrar o Festival Marquesiano alegando dificuldades administrativas no festival e “devassidão nas vestimentas femininas” utilizadas nas danças folclóricas. A partir daí buscamos articular através de Foucault e seu “Por uma vida não-fascista” algumas reflexões sobre as motivações cotidianas de tanta repressão ao corpo e à sexualidade no ocidente, um fato que se faz cada vez mais presente e cerceia não apenas liberdades individuais mas também pode encaminhar-se para um sufocamento crescente da cultura e da arte populares pela já citada via da demonização dos bens culturalmente produzidos pelo popular, fato já sentido na educação e por artistas com propostas mais populares e laicas de abordagem cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No curso desta dissertação de mestrado buscamos compreender a trajetória desenvolvida por um festival de cultura popular na cidade de Manaus, o Festival Folclórico Marquesiano (FFM). Primeiramente, tecemos uma apresentação com aspectos formais acadêmicos referentes à própria obra e que apoiam o trabalho de leitura e vistas da instituição formadora, UFAM. A seguir introduzimos a obra com uma referência muito importante e cara a nós enquanto autoria deste trabalho, uma obra pictórica intitulada “Miséria” do pintor Hanemann Bacelar, meu primo em segundo grau, que captura com exatidão o clima daquela Manaus sessentista (anos 1960), de uma forma que só a arte torna possível. Buscamos localizar também o microcosmo da pesquisa, o bairro de São Raimundo e uma expansão, o bairro da Glória, trazendo um mapa do território e elementos da história local que contextualizam aquelas comunidades, especialmente São Raimundo.

A partir da abordagem do contexto histórico de origem do Festival Marquesiano nos anos 1970, levando em conta o contexto de época marcado por um período de reconfigurações sociais consideráveis, que incluem o surgimento da Zona Franca de Manaus e a vivência cotidiana de uma ditadura instalada no país e suas implicações na esfera educacional de onde brota o festival. Nesse objetivo expectamos ter apontado caminhos, assim não tendo permitido que esse importante contexto passasse em brancas nuvens, como quase tudo que se refere à ditadura no estado do Amazonas. Rememorando essa questão, deixo aqui meu agradecimento ao professor César Bubols Queiróz pelo oportuno trabalho (não existem coincidências) organizado por ele e lançado no ano de 2024 tratando sobre aspectos da ditadura militar no Amazonas, “60 anos do golpe de 1964: o Amazonas em perspectiva”.

Buscamos também desenvolver a categorização das danças, símbolos e caracteres identitários presentes no FFM, através de entrevistas e pesquisa arquivística, principalmente. Esse contato com as danças trouxe uma outra perspectiva de análise, a partir da percepção da ausência da figura do indígena no FFM, o que nos levou a discutir caracteres simbólicos, étnicos e sócio-políticos no corpo do texto, além de basear pontos de vista a partir do olhar e contribuições de alguns teóricos como Bourdieu e Canclini, principalmente no âmbito dos debates sobre plano simbólico, hegemonia econômica e simbólica (Bourdieu), folclore, cultura, identidade e apropriações de bens culturais e históricos (Canclini).

Um privilégio deste trabalho, no início do segundo capítulo, foi podermos nos debruçar mais longamente sobre as trajetórias de dois excepcionais fazedores de cultura que, através de seus caminhos pela arte popular, enquanto indivíduos capazes de, como cita Canclini, “criar

situações mais ou menos propícias para que o homem participe de um comportamento folclórico” (Canclini, 2019, p. 220), nos apresentaram com a possibilidade de sentir a existência com mais magia, trazendo um encantamento do mundo em total verossimilhança com a realidade. José Nogueira e Celso da Silva, através de suas trajetórias, ajudam a contar boa parte da própria trajetória do Festival Marquesiano e, também por esse motivo, estão compondo dois itens do Capítulo II. Ainda buscamos no segundo capítulo trazer uma análise do binômio tradição – modernidade na cena do Festival Marquesiano e os embates de concepção artístico-cultural envolvidos, utilizando-se de entrevistas e dados obtidos mediante pesquisa arquivística. Está presente também, no item 2.3., uma análise comparativa entre os festivais Marquesiano e de Parintins, profícua na diferenciação das trajetórias de cada festa folclórica e exitosa, em nosso entender, ao apontar categorias e conceitos fundamentais para compreender o porquê da diferença de magnitude/proporção dos festivais citados. Por fim, perseguimos alguns dos motivos explícitos e implícitos de geração das festas folclóricas populares, no caso em específico a festa marquesiana ou Festival Marquesiano.

No Capítulo III foi nosso objetivo primário evidenciar a influência do espaço social na contribuição e participação efetivas da comunidade no fazer artístico do Festival, para tanto trazendo exemplos como a construção da ponte Fábio Lucena e do Projeto Prosamim e seus impactos na vida cotidiana, social e cultural da comunidade. Outra intenção preciosa para os objetivos dessa dissertação foi reunir, a partir do item 3.2., dados, fontes e autores que colaborassem na elucidação de caminhos explicativos para a possível influência religiosa/de crenças na mentalidade comunitária e no cerceamento (ou não) da participação da população em atividades artístico-culturais. Aí buscamos desenvolver coleta de dados como 1) quantidade de igrejas, terreiros e espaços de fé diversos no microcosmo alvo da pesquisa; 2) entrevista com representações religiosas de diferentes religiões/crenças percebidas no levantamento de espaços físicos de fé realizado; 3) análise dos resultados obtidos.

Por último, no item 3.3 é trabalhado um texto que traz um caso real onde fui, enquanto professor, testemunha ocular, acontecido na própria escola sede do Festival, o Colégio Marquês de Santa Cruz, que reproduz um perpasso da mentalidade social arraigada de que “festas populares em geral não são espaços familiares, mas espaços do pecado”. A partir desse evento articulamos junto ao teórico Michel Foucault algumas percepções mais gerais sobre o pano de fundo ocidental que exemplifica o elenco de repressões sobre o corpo e a sexualidade, alcançando a questão do sexo e a noção de pecado no ocidente, noções essas reverberantes até a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, Roosewelt. Depoimento transcrito. Manaus, março de 2025.

APOLÔNIO, Laurenilson. Depoimento transcrito. Manaus, março de 2025.

ARAÚJO, André Vidal de. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Andr%C3%A9_Vidal_de_Ara%C3%BAjo&oldid=67079136> acesso em 17 de mar de 2024.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. Hucitec, 1987.

BONATES, Carlos. Depoimento transcrito. Manaus, abril de 2024.

BOURDIEU, Pierre, O poder simbólico. DIFEL difusão e editorial ltda. Lisboa, 1989.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CENTRO POPULAR DE CULTURA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Centro_Popular_de_Cultura&oldid=66481739>. Acesso em: 25 de mar de 2024.

CORRÊA, Lionela e MORAIS, Letícia. PRODAGIN: história e produções acadêmicas [livro eletrônico], 1.ed. organização Lionela da Silva Corrêa, Evandro Jorge Souza Ribeiro Cabo Verde. – 1.ed. – Curitiba-PR: Editora Bagai, 2021.

COUTO, Lopes. Centenário. Catador de papéis, Manaus, 24 de setembro de 2012. Disponível em: Blog do Coronel Roberto: Couto Lopes: centenário (catadordepapeis.blogspot.com) – acesso em 17 de mar de 2024.

CRUZADA ABC – Ação Básica Cristã. Forum EJA. 2024. Disponível em: Cruzada ABC – Ação Básica Cristã | Fóruns EJA (forumeja.org.br). Acesso em 13 de mar de 2024.

DIAS, Tiago. Como a pornochanchada falou do Brasil sob ditadura militar entre cenas de sexo. UOL, 2018. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/09/18/como-a-pornochanchada-falou-do-brasil-sob-ditadura-militar-entre-cenas-de-sexo.htm>>. Acesso em: 05 de abr. de 2024.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Paulus, 2008.

FONSECA, Vania; CORRÊA, Cleusa. A evolução da população de Manaus: 1950 a 1970. Manaus: Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/aa/v2n3/1809-4392-aa-2-3-0059.pdf>>. Acesso em jan, 2024.

FOUCAULT, Michel. Por uma vida não-fascista. Coletivo Sabotagem, 2004.

GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

JOSÉ LINDOSO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9_Lindoso&oldid=67645287>. Acesso em: 17 mar. 2024.

MEDEIROS, Renata Gomes de; VIANNA, José Henrique Lobato. A teologia do domínio e alguns de seus desdobramentos psicológicos, sociais e políticos no Brasil. Universidade Santa Úrsula. 2022.

NASCIMENTO, Cláudio Nogueira do. Bem-vindo à igreja do avivamento: um estudo do neopentecostalismo em Manaus a partir do Ministério Internacional da Restauração. 2015.

NOGUEIRA, José Gomes. Depoimento transcrito. Manaus, março de 2024.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011.

PAULO, João. Depoimento transcrito. Manaus, março de 2025.

Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus (Prosamim) - UGPE – Disponível em <https://www.ugpe.am.gov.br/programas/prosamim/> . Acesso em 23/02/2025.

QUEIRÓS, César Augusto Bubolz (org.). 60 anos do golpe de 1964: o Amazonas em perspectiva / Orgs. César Augusto Bubolz Queirós. – Manaus (AM): Editora UEA, 2024.

RIBEIRO, Leandro Nieves. Zona Franca de Manaus. INFOESCOLA. 2016. Disponível em: <https://www.infoescola.com/economia/zona-franca-de-manaus/>. Acesso em 10 de jan de 2024.

SILVA, Crisanto Damião da. Depoimento transcrito. Manaus, janeiro de 2025.

SOUZA, Inéia Simas de. Festival Folclórico de Parintins: um olhar sociocultural e educacional. PPGE FAGED/UFAM, 2011.

SOUZA, Jucelino. Rev. prof. João Chrysóstomo, de Oliveira - uma vida inspiradora (meu primeiro pastor). YouTube, 13 de abr. de 2020. 56min57s. Disponível em <https://youtu.be/MDPU1qzyk9c?si=4x0Cy4xpsNItfQKE>. Acesso em 17 de mar de 2024
Superstição no Brasil. Itatiaia, São Paulo, 1985.

XAVIER, Adauto. Dançando conforme a música. Manaus. Editora Valer e Governo do Amazonas, 2002.

12 leituras urgentes sobre branquitude - Livro&Café. In:<https://livroecafe.com/> Acesso em 28/01/2025.