



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

GILSON BRANDÃO COSTA

A FESTA É DE MARACATU
CULTURA E PERFORMANCE NO MARACATU CEARENSE
1980-2002

FORTALEZA - CE
2009

GILSON BRANDÃO COSTA

A FESTA É DE MARACATU
CULTURA E PERFORMANCE NO MARACATU CEARENSE
1980-2002

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em História Social.

Orientador: Franck Pierre Gilbert Ribard

FORTALEZA - CE
2009

GILSON BRANDÃO COSTA

**A FESTA É DE MARACATU
CULTURA E PERFORMANCE NO MARACATU CEARENSE
1980-2002**

Esta dissertação foi julgada e aprovada, em sua forma final, no dia 29 de outubro de 2009, pelo orientador e membros da banca examinadora, composta pelos professores:

Data da aprovação: ___/___/_____

Prof. Dr. Franck Pierre Gilbert Ribard (Orientador)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Almir Leal de Oliveira
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Erick Assis de Araújo
Universidade Estadual do Ceará - UECE

FORTALEZA - CE
2009

Aos meus pais, amigos e a todos os grupos e brincantes de maracatus que me motivaram à concretização da pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa é um processo que extrapola a individualidade do pesquisador, visto que está em permanente relação, seja com suas fontes ou com os parceiros, fundamentais para a investigação tomar forma e sentido. Agradecer, então, torna-se mais que uma mera lembrança, ao contrário é a certeza da cumplicidade partilhada, das mediações de saberes, que se coletivizam, necessárias para a dinâmica da vida social. No decorrer dos últimos dois anos, através de leituras e escritas, dediquei parte da minha vida à construção desse estudo. Durante esse tempo, muitas foram as colaborações de pessoas e instituições que me ajudaram. Listar todos a quem sou grato pelo apoio recebido nesse trajeto é uma tarefa difícil, pois corro o risco de esquecer alguém que me auxiliou em momentos fundamentais. Desse modo, desde já gostaria de agradecer a vocês que sabem que tiveram participação nessa caminhada. Para isso apresento o elenco de pessoas que me possibilitaram atravessar o caudaloso rio da história:

Primeiramente a Franck Ribard, que através da orientação soube compreender minha tempestuosa inquietude diante de um objeto complexo e da descoberta da História, enquanto paradigma científico. Orientou esse estudo e com dedicação, constância, sabedoria e perspicácia soube me instigar academicamente, de modo que juntos trabalhamos com cumplicidade e espírito dialógico na construção e resultado desse trabalho, um agradecimento muito especial

Aos professores do mestrado com quem tive a oportunidade de conviver em sala de aula, trocar experiências e que me auxiliaram no caminho a ser seguido na pesquisa: Régis Lopes, Meize Lucas, Frederico de Castro Neves, Marilda Santana, Gilberto Ramos, Kênia Rios, Adelaide Gonçalves, e sobretudo a Eurípedes Funes e Almir Leal, cujas contribuições na Banca de Qualificação foram imprescindíveis.

A todos os colegas de mestrado pelos valorosos debates, conversas e sugestões, ajudando-me a crescer, crescendo junto comigo: Patricia Maciel, Raimundo Hélio, Renato Rios, Nilton Almeida, Bárbara, Henry, Cleiton, Clicia, Ana Cristina, Raul, Raquel e especialmente ao grande amigo Mário Martins e à guerreira Elisgardênia.

Aos entrevistados e brincantes dos maracatus Az de Ouro, Rei de Paus, Vozes da África, Nação Baobab, Nação Iracema, Nação Kizomba, Nação Fortaleza,

Nação Solar e Nação Axé de Oxossi, sujeitos que cada vez mais vem afirmando o maracatu no Ceará, tendo Fortaleza como principal espaço de ação.

E aos grandes parceiros samurais dessa travessia que num processo dialógico contribuíram e muito para a ativação do pensamento e da linguagem: Karlo Kardozo, Rosália Menezes e Orlando Luiz de Araújo. Aos amigos Chicão Oliveira, Cícero Teixeira Lopes, Tito Freire, João Andrade Joca, Eugênia Siebra, Clauber Mateus, que muitas vezes nas rodas de poesia e encontros dionisiacos tiveram a paciência de tantas vezes me ouvir falar de Maracatu. E ao grande mestre do Teatro Radical Ricardo Guilherme que como um grande e belo pai “simbólico”, tem me possibilitado grandes vôos artísticos

Às secretárias do Mestrado, Dona Regina e Sílvia, pessoas maravilhosas, pela disponibilidade e empenho a meu favor. Agradecimentos ainda aos funcionários do NUDOC, bem como da Biblioteca de Humanidades.

À Universidade Federal do Ceará, através do Curso de Arte Dramática e Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, que me possibilitou esses anos de estudo e aprendizagem. Aos servidores Álvaro de Alencar Neto Brasil, Chico Leite, Edmilson e Fernando

A SECULTFOR pelo prêmio, na categoria Formação e Pesquisa, no II Edital das Artes, cujo trabalho é também retorno ao respectivo incentivo.

A toda minha família, minha base, especialmente a minha mãe Francisca Brandão Costa, pelo sorriso largo, o amor sincero, por toda ajuda, compreensão e apoio, a Sebastião Paulo Costa, meu pai e todos os irmãos: William Brandão Costa, Aila Brandão Costa, Silvana Brandão Costa, Gildo Brandão Costa e Aline Brandão Costa

RESUMO

O maracatu fortalezense, encenação dramática multicultural, tem como substrato histórico e antropológico os rituais de coroação dos Reis de Congo que aconteciam no século XIX. Foi incorporado ao carnaval de rua em 1937, através do maracatu Az de Ouro. No contexto da festa, o cortejo performativo constituiu-se como complexo fenômeno cultural pelas criações e recriações processadas pelos corpos e vozes dos brincantes. Entre 1980 e 2002, agregaram-se aos grupos existentes, novas “nações” que, a partir das matrizes fundamentais expressas na oralidade e gestualidade, demarcaram significativas re-elaborações. O presente estudo objetiva analisar e compreender a inscrição social dos grupos na “avenida” e na cidade, bem como as modificações que se deram na “performance”, impulsionada pelas loas, os cantos, a “máscara negra tismada”, os actantes matriciais (a Calunga e a Rainha) e que foram significadas a partir das noções de “tradição” e de “modernidade”. Estes elementos adquirem relevo particular na ação dramática de coroação da rainha negra. Abordando os significados envolvidos em torno da figura da matriarca real na composição dramática e no contexto da cultura local, a análise volta-se para os motivos que levaram os sujeitos-brincantes masculinos e femininos, no período estudado, a rivalizarem, a se colocarem em posições conflitantes sobre a questão da legitimidade de cada sexo a representar o personagem da rainha. Os discursos dos brincantes, configuradores da memória social desta prática, norteiam, em particular, o foco interpretativo desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Maracatu. Cultura. Performance.

RESUMÉ

Le maracatu de Fortaleza, mise en scène dramatique multiculturelle, a comme substrat historique et anthropologique les rituels de couronnement des Rois de Congo qui se déroulaient au XIX^{ème} siècle. Il a été incorporé au carnaval de rue en 1937, avec le maracatu Az de Ouro. Dans le contexte de la fête, le cortège performatif se constitue en tant que phénomène culturel complexe, au travers des créations et des re-créations développées par les corps et les voix des interprètes. Entre 1980 et 2002, se joignirent aux groupes déjà existant, de nouvelles « nations » qui, à partir des matrices fondamentales exprimées par l'oralité et la gestualité, démarquèrent des réélaborations significatives. Cette recherche a pour objectif d'analyser et de comprendre l'inscription sociale des groupes dans l'« avenue » et dans la ville, ainsi que les modifications qui eurent lieu dans la « performance », stimulée par les compositions, les chants, le « masque noir grimé » et les actants matriciels (la Calunga et la Reine), et qui ont été signifiées à partir des notions de « tradition » et « modernité ». Ces éléments acquièrent une importance particulière dans l'action dramatique du couronnement de la reine noire. Abordant les significations liées à la figure de la matriarche royale, dans la composition dramatique et dans le contexte de la culture locale, l'analyse se tourne vers les motifs qui ont amené les sujets-interprètes masculins et féminins, durant la période étudiée, à rivaliser, à se mettre en positions de conflit sur la question de la légitimité de chaque sexe à représenter le personnage de la reine. Les discours des interprètes, qui configurent la mémoire sociale de cette pratique, directionnent, en particulier, la focalisation interprétative de cette recherche.

MOTS-CLÉS: Maracatu. Culture. Performance.

LISTA DE SIGLAS

CIC	Centro Industrial Cearense
FACC	Federação das Agremiações Carnavalescas Cearenses
FBCC	Federação dos Blocos Carnavalescos Cearenses
FUNCET	Fundação Cearense de Cultura, Esporte e Turismo
SECULT-CE	Secretaria de Cultura e Turismo do Ceará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O MOVIMENTO DA PESQUISA.....	12
CAPÍTULO 1: O CARNAVAL DE FORTALEZA E A PRÁTICA DO MARACATU.....	22
1.1 MULTIPLAS FORMAS E SENTIDOS NO CARNAVAL DE RUA EM FORTALEZA.....	26
1.2 MARACATU, PRESENÇA E SINGULARIDADE: RITMOS, LOAS, MÁSCARAS E VOZES.....	38
1.2.1 As células rítmicas: as pulsações do movimento.....	42
1.2.2 Ecoa a loa do maracatu! Loas ou macumbas, a tematização da cultura afro-brasileira.....	47
1.2.3 A máscara negra tismada: os múltiplos significados.....	54
CAPÍTULO 2: FORTALEZA, CIDADE DOS MARACATUS: GRUPOS, EXPERIÊNCIAS E POLIFONIAS NA ERA DO ESPETÁCULO - 1980-2002.....	66
2.1 A CIDADE NO TEMPO DA “MODERNIDADE TARDIA” E OS PROCESSOS DE RE-ELABORAÇÃO DA PRÁTICA DO MARACATU.....	66
2.1.1 O vácuo de políticas culturais para a festa: o papel das instituições.....	71
2.2 MARACATUS EM AÇÃO NA CARTOGRAFIA DA CIDADE: TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM TRÂNSITO.....	76
2.2.1 Vozes da África: mantendo e inovando formas e conteúdo.....	84
2.2.2 Az de Ouro: elo com a ancestralidade, nascedouro de maracatus.....	92
2.2.3 Rei de Paus, fincando raízes.....	107
2.2.4 Nação Baobab: em busca da diferença.....	111
2.2.5 Nação Iracema: em busca da inserção social no mundo globalizado..	117
2.3 O TEMPO-ESPAÇO DA PREPARAÇÃO: OS ENSAIOS NO PROCESSO DA CRIAÇÃO E SOCIALIZAÇÃO DO SABER-FAZER MARACATU.....	125

CAPÍTULO 3: RITUAL E PERFORMANCE NA AVENIDA ILUMINADA.....	135
3.1 ESTRUTURANDO A AÇÃO DO CORTEJO: O ESPAÇO-TEMPO, AS ALAS, OS ACTANTES, O CANTO, A DANÇA, A RECEPÇÃO.....	136
3.2 OS SIGNIFICADOS PRODUZIDOS EM TORNO DA RAINHA: O MITO E O VIVIDO.....	151
3.2.1 A figuração do corpo da rainha em disputa.....	159
3.3 COROAÇÃO DA RAINHA NEGRA: ECOS DA REALEZA NEGRA NA CENA DO CARNAVAL DE RUA.....	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
FONTES.....	179
REFERÊNCIAS.....	183

INTRODUÇÃO

Mais que das intenções, eu gostaria de apresentar a paisagem de uma pesquisa, e por esta composição de lugar, indicar os pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação. O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou ziguezagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo (CERTEAU, 2005b, p. 35)

O estudo das práticas multiculturais na contemporaneidade, tem se manifestado como um fértil campo a ser pesquisado. Impulsionados por variados temas e suas problemáticas, pesquisadores das ciências humanas e sociais vêm aprofundando as investigações e interpretações que emergem da complexidade dos fenômenos ditos “populares”. Na procura de vir a somar com essas abordagens, o presente estudo recortou dentro da pluralidade dos folguedos cearenses, o maracatu, que configura substancial e profundo manancial cultural. No horizonte dessa escolha estou procurando verticalizar o olhar interpretativo para a referida prática performativa, cujas matrizes revelam complexas questões estéticas, de gênero e de identidades étnicas.

A motivação pelo objeto deve-se às experiências como brincante nos cortejos de 2001 a 2007, no Az de Ouro e Nação Solar, e atualmente como pesquisador acadêmico ao perceber no ato investigativo uma pluralidade de formas e conteúdos presentes na performance, o que me tem estimulado à procura não só de compreender, mas de interpretar os significativos elementos que emergem da oralidade e gestualidade. Elementos estes que no processo histórico da prática, vem se configurando como categorias polifônicas, matizadas de significados históricos e antropológicos, me desafiando a pensá-los.

Os fenômenos culturais no horizonte da história são construções, processando-se no tempo, em contraposição a uma visão focada na essência, que muitas vezes sem intencionalidade, mas corroborando com um modo de ver intenta congelar, eternizar as práticas, prendendo-se num modelo de “tradição”, primando pelo saudosismo e pela idealização. Pouco explorada até recentemente, o estudo acerca das práticas no maracatu em Fortaleza (Ceará), ganha reforço teórico, num diálogo com conceitos e categorias acerca da performance e da cultura. No que concerne ao conceito de performance nos esclarece Zumthor:

Termo antropológico e não histórico, relativo por um lado, às condições de expressão e da percepção, por outro performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (ZUMTHOR, 2008, p. 50)

O conceito de performance tão heterogêneo quanto o de cultura, no Brasil até a década de sessenta e setenta esteve sempre mais associado às artes visuais e cênicas, focando e aprofundando conceitualmente as ditas expressões de vanguarda, que emergiam no contexto da indústria cultural e estabeleciam interface com as mídias; os signos audiovisuais. Uma profusão de artistas e acadêmicos passou a operacionalizar em suas pesquisas e criações. Contudo essa ação provocou um distanciamento do olhar, ao que estava se processando nas práticas cotidianas, relegadas como expressões “folclóricas”, que para muitos “intelectuais” eram ingênuas e exóticas.

Nos anos oitenta houve novas reviravoltas e o conceito ampliou-se, fruto das pesquisas e experimentações muito bem abordadas por Renato Cohen¹, assim como a descoberta de novos pesquisadores, então desconhecidos no Brasil como Paul Zumthor,² (2008, p. 30-31) que assinala:

Muitas culturas do mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como um *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas encarnada em um corpo vivo.

¹ Do autor temos “Performance como Linguagem” (2006), dissertação de mestrado defendida na USP e posteriormente transformada em livro pela editora Perspectiva (2007), onde o autor aborda o surgimento das primeiras experimentações nas artes visuais e cênicas que nortearão um novo caminho de criação, que passaram a ser conhecidas como performances, visto que os artistas passam a romper com a dramaturgia literária, bem como incorporam às criações os suportes audiovisuais. Do mesmo autor temos *Working In Progress na Cena Contemporânea* (Tese de Doutorado), São Paulo: Perspectiva, 2006.

² O autor tem uma significativa obra que operacionaliza o conceito de performance como a *Letra e a Voz*, estudo dos poetas, trovadores, atores e recitadores medievais, bem como “Recepção, Performance e Leitura”, Cosacnaif, 2008, uma síntese de suas investigações sobre o sentido e o uso do conceito no universo da performance poética.

A partir dos anos dois mil, o maracatu cearense vem motivando e suscitando inéditos estudos acadêmicos, possibilitando, assim conhecê-lo por abordagens até, então, inexploradas, o que tem contribuído para compor uma necessária historiografia do fenômeno. Os pesquisadores têm trazido à lume questões, que manifestam a polissemia e riqueza cultural do objeto, no contexto da cultura nordestina e cearense. Dentre os trabalhos já defendidos: *Vamos Maracatucá*³, de Ana Cláudia Rodrigues da Silva. Na Pós-Graduação de Sociologia, da UFC, em 2007, foi defendida a tese de doutorado, de Vanda Lúcia Souza Borges, com o tema Carnaval: *Tradição e Mutações*⁴, no contexto do carnaval cearense. Dentre as múltiplas formas carnavalescas postas em análise temos o maracatu.

Já no campo da Educação, em 2007, foi defendida a dissertação: *Reis, Rainhas, Calungas, Balaio e Batuques: Imagens do Maracatu Az de Ouro e suas Práticas Educacionais*⁵, de Mário Henrique Thé Mota Carneiro. Em 2008, Danielle Maia Cruz no mestrado em Ciências Sociais da UFC, abordou o tema na dissertação: *Sentidos e Significados da Negritude no Maracatu Nação Iracema*⁶.

Ultimamente, fora do contexto acadêmico, o maracatu tem sido matriz multicultural impulsionadora de artistas, que vem criando e elaborando relevantes produções, ampliando os modos de ver e re-significando o fenômeno. Neste movimento, num processo dialógico com as matrizes estéticas, variados artistas da música, da poesia, da dança e do teatro têm buscado aprofundar formas e conteúdos, visto que ritmos, danças, imagens plásticas, ações dramáticas e composições de loas manifestam a singularidade da performance.

³ Estudo antropológico, defendido na Universidade Federal de Pernambuco, em 2004, tem como foco específico de análise os maracatus cearenses Rei de Paus e Nação Baobab. A autora aborda questões relacionadas à identidade, no tocante à presença do negro na cultura cearense, bem como a tensão entre tradição e modernidade presente nos respectivos maracatus.

⁴ Tese defendida, no Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Federal do Ceará, em 2007. No presente estudo a autora focaliza o Carnaval em Fortaleza, tendo como recorte a década de trinta a oitenta. Aborda, na perspectiva de analisar os aspectos sociais, econômicos e culturais, que contribuíram para a construção do mito de que não existe carnaval em Fortaleza. Dentre os vários temas abordados no corpo da tese, a autora dedica um tópico ao maracatu local.

⁵ Dissertação defendida no programa de Pós- Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. A pesquisa focaliza os processos de construção do maracatu Az de Ouro, no tempo de preparação para o carnaval. O autor usa como pressuposto os parâmetros metodológicos que norteiam o sentido de um processo educativo e pedagógico informal.

⁶ Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, na Universidade Federal do Ceará, em 2008, tendo como foco os significados da negritude, no Maracatu Nação Iracema, cujos realizadores foram impulsionadores da organização do Movimento Negro Cearense.

No que tange às experimentações musicais, o cantor e compositor Ednardo já tinha tornado nacionalmente conhecida a batida cadenciada, com sua célebre composição *O Romance do Pavão Misteriozo*.⁷ O álbum provocou efusivamente o interesse de músicos de diferentes gerações, que no processo da década de oitenta e noventa criaram álbuns musicais, inspirados nos ritmos e temas. Nos anos oitenta e noventa surgiram novos compositores e cantores, impulsionando novos modos de experimentação: Descartes Gadelha, Calé Alencar, Pingo de Fortaleza, Dilson Pinheiro, Adriano Giffony, Ângela Linhares, Guaracy Rodrigues, Inês Mapurunga, Késia, Manasés, Décio Brandão e tantos outros.⁸ Nos anos dois mil o grupo Vigna Vulgares, tendo à frente o músico Brenner Paixão vem manifestando um diferencial em suas performances, ao amalgamar vários gêneros: música, dança e teatro.

Já no campo específico da dança e do teatro, motivados pelas matrizes estéticas surgiram os espetáculos de dança *Catu Maçã*, de Anália Timbó, *Auto do Rei Lear*⁹, de Francisco Wellington, *Merda*¹⁰ de Ricardo Guilherme, *Ghil Brandão*, Eugênia Siebra e *Karlo Kardozo e Ramadança*¹¹ de Ricardo Guilherme. Provocando intersemioses e significativas leituras, em vários domínios do conhecimento, o maracatu cearense vem demarcando seu lugar próprio, gerando expressivas criações.

Todavia é no tempo-espaço do carnaval que epifaniza sua força, enquanto performance multicultural. Os atuantes compromissados com certo modo do fazer desenvolvem e reconstroem simultaneamente, através da voz e do corpo a comunicação com o público, no instante efêmero da cena carnavalesca. Estendem a prática no curso do ano, como atuação social, junto à comunidade e à cidade.

⁷ EDNARDO. *O Romance do Pavão Misteriozo*. Álbum, RCA VIK, c1974. 1 CD.

⁸ ALENCAR, Calé. *Origem e Evolução do Maracatu no Ceará*. Fortaleza: Edições BNB, 2008.

⁹ Texto do dramaturgo cearense José de Mapurunga, a partir da adaptação e contextualização para a cultura local de *Rei Lear*, de Shakespeare. Última encenação, do saudoso Diretor e ator Francisco Wellington, foi construída a partir de personas do maracatu cearense como o rei, o balaieiro, as negras, bem como a utilização da máscara tismada. O espetáculo foi apresentado em vários Festivais de Teatro, entre eles o de Guaramiranga, onde ganhou os prêmios de direção, figurino, atores, etc.

¹⁰ “Merda” é uma saudação ao teatro, texto de Ricardo Guilherme, tem como temática a cultura cearense em seus múltiplos aspectos religiosos, políticos e culturais. O espetáculo, criado em 2001 é uma celebração ao teatro, ressignificou elementos matriciais do maracatu, tendo como base de construção o *Az de Ouro*. A partir das vivências incorporamos ao espetáculo a máscara tismada e o ritmo lento.

¹¹ Texto de Ricardo Guilherme que apresenta a Rainha do Maracatu como uma espécie de mãe primordial. Fala em tom de oração sobre a guerra e a paz.

Tendo em vista a multiplicidade de estudos, pesquisas e experimentações evidenciadas com o objeto maracatu, nas duas últimas décadas do século XX, a presente dissertação: *A Festa é de Maracatu: Cultura e Performance*, desenvolvida no contexto acadêmico, especificamente no Departamento de História Social, objetiva somar vertical e qualitativamente com as pesquisas realizadas, bem como abrir outros olhares e abordagens do fenômeno, visto que as possibilidades de leituras são múltiplas e necessárias.

Na procura contínua de apreender, adentrar nos sentidos da encenação e de suas implicações no campo social, foco o meu olhar não somente na forma-força, que institui a performance, mas nas experiências dos sujeitos que constroem suas expectativas e ações na relação com o fenômeno. No processo de tessitura da escrita e da análise soma-se como suporte teórico e conceitual a noção de cultura:

Por cultura a prática própria a um grupo humano em todos os domínios que implicam conhecimento. Compreendida assim a cultura constitui o fundamento da vida em sociedade e, inversamente a vida social implica necessariamente cultura. (ZUMTHOR, 2007, p. 46)

A cultura aqui é vista como modo de vida e princípio ativo, fazendo-se na prática de homens e mulheres que, na dinâmica do cotidiano, das trocas simbólicas, acionam saberes, bem como agem a partir de escolhas individuais e coletivas.

O conceito de cultura dinamizou-se na contemporaneidade, com a operacionalização, entre outros e de maneiras diferenciadas, de Raymond Williams¹² e Michel de Certeau.¹³ Ultrapassou a mera dicotomia entre erudito e popular, princípio norteador de uma separação, que colocava de um lado a cultura clássica e letrada das elites e de outra a cultura do povo, produzida pelas pessoas “comuns”, anônimas. Certeau em parceria com seu grupo de pesquisa ampliou radicalmente os estudos, dando relevância, por exemplo, aos folhetos da chamada literatura de Cordel, e aos modos de fazer expressos na ação de cozinhar, andar, tecer e olhar. Práticas que

¹² Para um aprofundamento do conceito temos do autor significativas obras: WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹³ O autor verticalizou a interpretação e o uso do conceito a partir de obras como CERTEAU, Michel. **Cultura no Plural**. Campinas (SP): Papyrus, 2005. E, sobretudo: _____. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. São Paulo: Vozes, 2005. Onde o autor dar uma significativa relevância às produções das pessoas ditas comuns e constrói a noção de tática e estratégia, na perspectiva de operacionalização das práticas, dos fazeres.

passaram a ser estudadas como experiências vivas, dinâmicas, processadas no cotidiano.

A operacionalização da noção de Festa também é relevante para o presente estudo, visto que é no contexto festivo do Carnaval, que o maracatu adquire sua mais singular expressão, enquanto fenômeno social coletivo. Nele, alargam-se as margens para os sujeitos demarcarem, inscreverem suas ações sócio-culturais e artísticas. Na perspectiva de nortear a análise dialógica teoricamente com os estudos de Jean Duvignaud, Norberto Luiz Guarinello, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Roberto Damatta, Muniz Sodré, Dilmar Miranda e Franck Ribard. Para Guarinello (*apud* OLIVEIRA, E., 2008, p. 79) a festa:

[...] é parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais [...] um tempo de exaltação dos sentidos sociais regido por regras que regulam as disputas simbólicas em seu interior e que podem, por vezes, ser bastante agudas. A festa unifica, mas também diferencia, tanto interna, quanto internamente.¹⁴

Como pesquisador, me vejo num território múltiplo, num labirinto em que é necessário um fio que possa tecer a trama de investigação diante de um objeto polissêmico, que abre vários caminhos interpretativos. A complexidade do objeto revela-se numa profusão polifônica, cujos elementos vocais e gestuais, em movência nos ritmos, nas loas, na máscara, na figuração da rainha, na dança dos múltiplos actantes, e na ação dramática de coroação, torna-se matéria substancial para um vôo interpretativo, tendo como impulso epistemológico a História.

Ao interpretar o maracatu cearense me deparo com uma prática popular criativa e singular, no contexto das representações culturais carnavalescas de Fortaleza, visto que ultrapassa o tempo do rito festivo, apresentando-se no curso do ano em vários lugares da cidade, ou ultrapassando fronteiras locais, em viagens pelo Brasil e outros países. Contudo, seu ápice de enunciação dramática e simbólica enuncia-se no domingo de carnaval. Esse é o dia em que todas as nações se encontram para

¹⁴ GUARINELLO *apud*, OLIVEIRA, Érico José Souza de. A Roda do Cavalo Marinho: Espaço para uma Memória Espetacular de uma Ancestralidade Festiva. **Gipe-Cit** (UFBA), Salvador, n. 20, p. 78-93, 2008.

apresentação junto ao público, provocando a comunicação e fazendo da prática um ato sócio-cultural.

A presente dissertação estruturada em três capítulos, teve como procedimento metodológico de primeiro plano a história oral, focada na análise do discurso, processada em entrevistas com os sujeitos, que no ato de enunciar suas experiências configuram a memória social da prática. Os brincantes de várias nações maracatuenses, através da relação com o folguedo constituem a historicidade do fenômeno. Sujeitos que se preparam no curso do ano, articulando e criando táticas para dar conta da produção cênica. Disseminam seus saberes para os mais novos, provocando no tempo a continuidade do rito. Como se fala no jargão artístico “passa-se o bastão” para as gerações futuras. Na busca pela compreensão do objeto, para assim estabelecer a comunicação com o leitor, o discurso dos sujeitos históricos tem sido a mola propulsora e essencial para conhecer e compreender a produção cultural que, no processo histórico, é passível de modificações, incorporando novos significados, a partir dos múltiplos sujeitos, que demarcam sua inscrição social. As loas e as fotografias; imagens captadas nos barracões, ensaios e cortejo constituam outras fontes essenciais para pensar o processo de construção da encenação

Compreender e Interpretar um determinado objeto, constitutivo de uma historicidade complexa como o maracatu é uma tarefa, que ao mesmo tempo nos espanta pela densidade, mas também nos fascina pela riqueza e variações polifônicas. Vê-lo no tempo com suas mutações provoca e instiga a busca de aprofundar os significados, expressos em temas, imagens, signos, vozes, gestos e ações, tendo como impulso substancial a cultura de matriz africana.

Fruto da dinâmica do tempo, compreendo que o maracatu manifesta em cada período suas especificidades. Nesse sentido desde a entrada na cena do carnaval de rua, em 1937, aos anos dois mil passou por várias alterações, assim como preservou vários aspectos necessários para a sobrevivência e continuidade do cortejo. O recorte temporal, que privilegia como linha cronológica o período de 1980-2002, está ligado às questões que se tornam relevantes para a problemática, posto que nesta temporalidade verificamos o dimensionamento dos elementos da oralidade, com as loas, que

passaram a dar ênfase a temas sociais, impulsionados pela dinamização do movimento negro na cidade.

Em 1981 o maracatu Vozes da África, com um projeto de modernização e espetacularização, incorporou à encenação elementos visuais, plásticos, das escolas de samba cariocas, sobretudo da Beija-Flor, onde se apresentavam estilistas do grupo Vozes da África. Depois desta renovação, em 1988, tornou-se visível a participação social das mulheres, rompendo os preconceitos ao saírem dos bastidores e entrarem para compor a ala das negras, e, sobretudo a da Corte, rompendo com a “tradição inventada”, onde somente brincantes masculinos assumiam, na encenação, a figuração da rainha. No horizonte das questões de gênero, na década de noventa houve a intensificação da presença feminina com o surgimento do Nação Baobab, que viu a primeira mulher a assumir oficialmente o papel de presidente do grupo, visto que a liderança das instituições maracatuenses eram exclusivas dos homens. Fruto dessas alterações nos anos dois mil a participação feminina alargou-se para além dos bastidores, tornando-se acentuada não somente na Corte como em várias alas, inclusive no Batuque, outro espaço de poder exclusivo, em várias épocas, dos brincantes masculinos.

O maracatu, enquanto prática e objeto dinamizados pela manutenção do poder simbólico pelos grupos maracatuenses não esteve, no período, incólume ao conflito. De um lado estavam grupos que supostamente não admitiam mudanças em sua composição de encenação, prendendo-se ao conceito de tradição, existindo outros, mais propensos às “inovações”. Nessa tensão dialética, os conflitos se acentuaram. Mais do que demarcar e revelar produções opostas, ancoradas na noção de tradição e modernidade, os grupos absorveram e reprocessaram formas e conteúdos que apontam, muitas vezes de maneira simultânea, para as duas categorias. Categorias estas que na prática desconstruem a mera dicotomia e se revelam complementares ou em tensão, mas nunca exclusivas.

O capítulo primeiro, além de contextualizar o maracatu no carnaval de rua, focaliza e interpreta os elementos constituintes e matriciais da performance: ritmos, loas, a Calunga e a máscara tisonada. A partir desses signos estruturantes da forma-força da performance o leitor poderá compreender de onde se origina a

problematização. Os respectivos signos não estão isolados das experiências dos sujeitos, homens e mulheres brincantes que lhes atribuem significados, valor cultural e poder simbólico.

No segundo capítulo, abordo o maracatu na cartografia da cidade de Fortaleza, tendo como recorte temporal as duas últimas décadas do século XX e analisando as linguagens estéticas, os temas, as loas, as questões etno-religiosas e de gênero, manifestados pelos vários grupos, tanto os que já estavam em cena quanto os que foram surgindo, e que tensionaram as referências às noções de tradição e de modernidade. Apresento os maracatus, nos seus lugares, elaborando-se a partir dos encontros, nos barracões, de variados sujeitos que se juntam para a construção da encenação. Situados em diversos bairros da cidade, os grupos, através do compromisso social dos brincantes, articulam seus projetos, intercambiam saberes, demarcam seus territórios, na perspectiva de um projeto: construir a encenação, torná-la viva, enquanto performance no tempo-espço do carnaval de rua. Para isso, organizam os elementos da composição, provocam a produção e efetivam, no ato festivo, sua enunciação.

No capítulo terceiro apreendo e interpreto o Cortejo em ação no tempo da festa, onde o público espectador assume papel preponderante na recepção. Descrevo e analiso as alas, os actantes, signos dramáticos da composição arquitetônica e os intérpretes que personificam e se metamorfoseiam em figuras. Todavia focalizo e coloco em relevo, de maneira privilegiada, a representação do corpo da rainha. No horizonte de nossa problematização, a Rainha torna-se símbolo, dilata-se, provocando-me pensá-la com mais ênfase na escrita deste terceiro capítulo da dissertação, posto que se tornou o vetor da representação, motivo de disputas entre brincantes masculinos e femininos. Proponho-me, então, interpretar os significados simbólicos do corpo da realeza, tendo como metodologia o discurso dos sujeitos, construtor da “tradição inventada”. A análise dos significados atribuídos pelos brincantes e pelo público ao corpo da realeza na performance encontra um sentido particular no exame do ritual da coroação da rainha, momento de clímax do desfile e ação dramática por excelência do cortejo. Através dela, deflagram-se os sentidos simbólicos do ritual. A coroação constrói-se como elemento dramático que cristaliza a relação com a ancestralidade do

cortejo. Instante privilegiado do rito carnavalesco do maracatu, quando no campo da representação a figura feminina assume o poder e a soberania no cortejo. Todos esses elementos constituintes da performance do maracatu, no contexto do carnaval de rua, adquire seu “poder” de comunicação e dilata seus sentidos na relação dialógica com o público. Nesse sentido o público é parte essencial e significativa na constituição do evento, visto que no instante do acontecimento, o processo de enunciação se consubstancia com sua presença total.

Nesse horizonte, a presente pesquisa vem se construindo a partir do diálogo com os brincantes que fazem a prática tomar corpo e vida na cidade. Nesse encontro, o pesquisador torna-se partícipe, visto que ouvindo e vendo o processo de construção da prática, aciona as percepções, marcando presença nos barracões, nos ensaios, observando o ritmo do batuque, a oralidade expressa no canto das loas, a dança, a gestualidade significativa, o jogo, a brincadeira e a dedicação dos diversos sujeitos em ação, brincantes que se entregam à criação.

Estes elementos fazem o meu coração pulsar e as sensações fluírem. Na pluralidade de percepções acionadas, a subjetividade entranha-se nos fluxos do lampejo das idéias, da objetividade, na procura em dar conta do desconhecido, visto que o ato epistemológico acadêmico prima e opera no distanciamento crítico, mas provoca também no pesquisador as sensações, as emoções inerentes ao ato de procura do conhecimento. Acredito, assim, que o processo de efetivação de toda pesquisa é uma constante espiral, em que sempre haverá novos sentidos emergindo, frutos da dinâmica do tempo.

CAPÍTULO 1: O CARNAVAL DE FORTALEZA E A PRÁTICA DO MARACATU

No Ceará, variadas manifestações da cultura de matrizes africanas, trazidas e reelaboradas pelos povos negros durante o processo histórico da colonização, foram sempre marginalizadas pelas nossas elites. Tal ação gerou no curso do tempo, um profundo desconhecimento da relevância e importância das práticas multiculturais, oriundas dessas matrizes, que contribuíram significativamente para a construção da cultura local. Agrava-se ainda mais esse desconhecimento, quando, intencionalmente ou não, propagou-se pelos quatro cantos do estado que o Ceará não foi lugar de negros, sob o prisma quantitativo. Relegando-se, assim, a presença de etnias africanas na “terra do sol”.

Essa idéia calcada mais em números, do que na relevância sócio-cultural dos povos afro-descendentes em terras cearenses, contribuiu de forma perversa para a construção do mito de não-presença do negro, que ainda perdura no senso comum, norteando visões discriminatórias; tentativa de minimizar a significativa ação de sujeitos, que na rota da diáspora e no convívio brasileiro, foram ativos no processo de construção da cultura cearense.

Na contramão dessa tese de desvalorização é inquestionável no contexto local, a presença de múltiplas práticas culturais na contemporaneidade, fruto da criação e reinvenções dos povos afro-descendentes. Em se tratando da perenidade destas práticas, suas marcas no campo da música, da dança, das artes performativas, tais como: bandas cabaçais, reisados, sambas, pastoris, maracatus e tantas outras são mais do que a confirmação de um patrimônio material e imaterial existente. Várias dessas práticas encontraram no espaço-tempo do Carnaval, a possibilidade de invenção e reinvenções. Nele, constituíram suas formas-forças, ressignificando elementos, inscrevendo sua dinâmica, através das experiências de homens e mulheres negros e mestiços.

Proponho iniciar esse estudo apresentando ao leitor um recorte histórico, um breve passeio iniciando pelo Entrudo, passando pelo Carnaval Veneziano, até o Carnaval popular, na perspectiva de compreensão do contexto, onde se desenvolveu e

se reinventou o maracatu. Essa breve incursão objetiva historicizar as várias formas e conteúdos da expressão festiva, perspectivando as especificidades do maracatu e estabelecendo as diferenças, para que então, dentro desse contexto maior, possa provocar e explicitar os recortes da análise.

O espaço-tempo da cidade é o lugar por excelência de ações culturais (MAIOL, 1997, p. 40). É nela que a vida urbana se constrói e se desconstrói, é nela que as pessoas realizam ou intencionam realizar, individual ou coletivamente suas buscas, conquistas, resistências e utopias. Concretiza-se, então, a cidade, como espaço singular da Festa, enquanto acontecimento social, âmago das experiências coletivas, bem como lugar de interações, de disputas e de conflitos, visto que está em jogo: “o poder simbólico, como o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e de fazer crer, de confirmar ou transformar a visão de mundo e, deste modo a ação sobre o mundo.” (BOURDIEU, 2007, p. 14)

Minha análise intenta, no presente capítulo, possibilitar uma interpretação do Carnaval de rua em Fortaleza, procurando na ampla pluralidade das práticas performativas culturais focalizar o maracatu. Objetivo, assim, construir uma narrativa histórica, tendo como enfoque as duas últimas décadas do século XX. Este recorte temporal deve-se a vários marcos que me instigam à reflexão: inicialmente, o surgimento do maracatu Vozes da África, no dia 20 de novembro 1980, por ocasião da semana de discussão sobre o Movimento Negro na cidade. Essa agremiação foi responsável por experimentações na estruturação da performance, como a experimentação rítmica, na procura de aproximar a polirritmia dos batuques de matrizes africanas, de novas formas de teatralização das alas, da espetacularização das vestimentas, na procura de acentuar a gestualidade da corte.

Contra-pondo-se à “tradição inventada”, em somente os homens representarem a realeza feminina, em 1988, entrou em cena a primeira rainha representada por uma brincante, uma mulher. Na década de noventa os discursos que vinham sendo proferidos por diversos sujeitos e organizações desde a década passada intensificaram-se, culminando com a criação do maracatu Nação Baobab em 1994. Em seus discursos esses atores, os quais continuam ativos no espaço social da agremiação, objetivavam uma ligação do maracatu com as manifestações religiosas de matriz afro, e através

desta o desenvolvimento de uma certa consciência de africanidade. No aspecto estético-musical propuseram, através do maestro Descartes Gadelha, uma radicalização na experimentação, aproximando-se da polirritmia de matriz afro-brasileira, adicionando uma estrutura percussiva chamada chocalheira.

Nos anos dois mil, precisamente em 2002, foi criada a Associação Cultural e Educacional Afro-brasileira Maracatu Nação Iracema, marco que escolhi como outro marco do recorte temporal privilegiado. Sua emergência refletiu a atualização e aprofundamento do discurso, cada vez mais presente, do movimento negro, de inserção social de afro-descendentes. Somou-se a esses fatores a discussão acerca da negritude, a participação social junto à comunidade circundante, bem como a descentralização territorial, visto que a maioria das “nações” tinham suas sedes e atuações no Centro de Fortaleza ou bairros próximos à este como Joaquim Távora, Benfica, Jardim América, Bairro de Fátima e Aldeota.

No respectivo período (1980-2002), verifica-se, nas experimentações e no discurso dos brincantes, a manutenção das noções de tradição e modernidade, no tocante à caracterização de seus respectivos maracatus, gerando tensões e contradições nas formas de concepção ou de criações, enquanto prática cultural cearense. Nesta temporalidade fica evidente a expansão do terceiro setor e a proliferação de ONG'S e associações de produção cultural, quando dissemina-se o sentido do maracatu enquanto espetáculo, produto cultural e turístico. Compreendido como mercadoria, intensificou-se sua circulação através de apresentações em escolas, aeroportos, viagens nacionais e internacionais, fora do tempo do carnaval.

Problematizando o maracatu nesse intervalo cronológico, analiso a configuração de uma memória social, baseada nas experiências vividas por sujeitos, historicamente situados, cujas ações sociais têm fecunda relação com o passado e o devir. Nesse sentido a história oral se constitui significativa metodologia para a pesquisa:

O uso sistemático do testemunho oral possibilita à história oral esclarecer trajetórias individuais, eventos ou processos que às vezes não têm como ser entendidos ou elucidados de outra forma: são depoimentos de analfabetos, rebeldes, crianças, miseráveis, prisioneiros, loucos. São histórias de movimentos sociais populares, de lutas cotidianas encobertas ou esquecidas de versões menosprezadas [...] (AMADO; FERREIRA, 2002, p. 15)

Nesse movimento, o maracatu aparece como complexa experiência social. Formas e discursos emergem, provocando pontos de vista plurais e contrários, configurando o “local da cultura” que não é visto como uma “tradição transmissível de comportamentos apreendidos, mas (como) um complexo diferenciado de relações de sentido, explícitas e implícitas, concretizadas em modos de pensar, agir e sentir” (SODRÉ, 2005, p. 12).

Minha perspectiva interpretativa, ao focalizar fatores culturais, históricos, étnicos, estéticos, pauta-se na abordagem dos sujeitos enquanto presença ativa, articuladores de socialização da prática:

[...] prático, no sentido do quem vem a ser aquilo que é decisivo para a identidade de um usuário ou de um grupo, na medida em que essa identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente (MAIOL, 1997, p.40).

Assim, aponto para os sentidos que configuram o maracatu como performance, tendo como foco a oralidade e a gestualidade, cujo eixo é sustentado pelas loas em complementaridade com o ritmo, que demarcam temas, com enfoque na cultura de matriz africana ou afro-brasileira. Neste universo, privilegio também a Calunga e a máscara negra tismada, esta última provocando, sobretudo nos anos dois mil, uma aquecida discussão acerca dos significados da negritude no contexto da cultura cearense.

Performance multicultural complexa, a encenação traz à cena da rua uma pluralidade de sujeitos, brincantes que, através de seus actantes¹⁵, dentre eles índios, negras, preto-velhos, balaieiro, calunga, reis, rainhas, orixás, e batuqueiros, fazem emergir diversas vocalidades enunciativas de símbolos, arquétipos da híbrida cultura brasileira, afro-brasileira e cearense. Meu intuito é refletir sobre os discursos, interpretar as vozes dos sujeitos envolvidos no processo de produção e que mesmo tentando cristalizar formas e conteúdos, são afetados pela dinâmica do tempo e da cultura. A performance abordada, mesmo tendo suas bases matriciais, genealógicas e históricas presentes pelo menos desde o século XIX, não se constitui, todavia, como uma prática

¹⁵ “O termo actante serve para designar os diferentes participantes que estão implicados em uma ação e que tem nela um papel ativo ou passivo” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 33).

congelada, mas ao contrário, vem sendo constantemente reinventada durante o processo histórico do Carnaval de rua.

1.1 MÚLTIPLAS FORMAS E SENTIDOS DO CARNAVAL DE RUA EM FORTALEZA

O carnaval, verdadeira instituição e cartão-postal brasileiro incontornável é o motivo de infinitos comentários, discussões e representações que, no fogo da paixão ou na seriedade da análise acadêmica, soam como o eco de infinitas possibilidades de projeção e de participação, linguagens, códigos, símbolos e de níveis de experiência individual e coletiva que possibilitam os desenvolvimentos localizados dessa festa (RIBARD, 2002, p. 24).

Adentrar no universo do maracatu, enquanto prática performativa, torna-se relevante uma compreensão do Carnaval brasileiro. Como trampolim para dar os primeiros passos desse processo investigativo, tomo de empréstimo para abertura da análise a contundente reflexão de Ribard enunciada acima. Movido pela “seriedade acadêmica”, quanto pelo “fogo da paixão”, abro os caminhos para enveredar na análise do maracatu cearense. Adiciono para ampliação das questões apontadas a noção de festa, que segundo Gomes (2008, p. 45) é onde:

O curso da vida cotidiana dá lugar a uma experiência estética que enseja outras formas de representação social; o corpo se prepara com figurino e gestual apropriado, se metamorfoseando para construir cenas que denotam certa ruptura com o contexto do dia-a-dia. Essas representações encontram-se no limiar entre a realidade e a imaginação. O real não é um dado sensível nem um dado intelectual, mas um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, como os homens relacionam entre si e com o contexto em que vivem. [...] Por tratar-se de espaço de encontro, celebração, compartilhamento e cumplicidade, palco de atualização da memória coletiva, a festa torna-se realidade comum a todos, outorgando um sentido ao grupo e em última instância à vida.

Festa das inversões, cujas bases históricas estão ligadas ao continente europeu, o Carnaval adaptou-se aos trópicos e neles conheceu uma expansão que não alcançou em suas regiões de origem. O Brasil absorveu efusivamente o ritual de Momo, tornando-se no tempo da globalização, com o impacto midiático das escolas de samba, conhecido como o “País do Carnaval” (QUEIROZ, 1999, p. 12). O enunciado tornou-se emblemático da festa dionisíaca, todavia corroborou para a construção de um exotismo

exacerbado do país diante do mundo, do olhar estrangeiro. O Brasil configura-se como um caso singular, visto que o hibridismo cultural provocou uma diversidade significativa de formas. Para isso a cultura de matriz africana, com as “quizombas”, cerimônias festivas, com festas da umbigada, batuques e danças, ativaram em terras brasileiras o calundu ou lundu, que teve um papel significativo para o que viria a ser o samba:

O que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer. Quando afinal, pelo correr do século XVIII, as autoridades começaram a distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era cultura religiosa daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os campos começaram a ser delimitados. (TINHORÃO, 1988, p. 45)

Queiroz (1999) classifica o Carnaval, encontrado em todos os povoados e cidades do Brasil, em três fases: Entrudo, que chega com os colonizadores no século XVII, e mantêm-se até meados do século XIX, o grande Carnaval Veneziano, 1850 a 1950 e Carnaval Popular, a partir de 1950. Toda classificação procura dar conta do todo, contudo às vezes negligencia costumes relevantes no corpo da cultura. Além do estudo de Queiroz, dada a relevância de sua historiografia no contexto nacional, na perspectiva local dialogo com as pesquisas de Oliveira (1997), Barbosa (2007) e Pires (2008). Todavia apontarei caminhos próprios, visto que minha análise do Carnaval de rua focaliza especificamente o maracatu.

Os primeiros indícios da forma carnavalesca no Brasil devem-se ao Entrudo, termo que caracteriza o antigo Carnaval Português; significava “entrada”, para festejar a entrada da primavera; muito antes do cristianismo (QUEIROZ, 1999, p. 30). No caminho que aponta Oliveira (1997), as primeiras referências ao Entrudo, em Fortaleza constam na crônica histórica, nos comentários depreciativos de João Brígido (1829-1921) e de João Nogueira (1867-1947). A primeira referência ao Entrudo nos jornais por ela pesquisados data de 1868, todavia em sua análise, na narrativa dos cronistas já estava presente há três décadas. Fortaleza seguia a mesma linha dos festejos do Rio de Janeiro, dentre os quais destaco as seguintes características:

Celebração em meio simples, dominado por relações de parentesco e vizinhança (não eram invadidas casa de desconhecidos ou inimigos) conservação das barreiras étnicas (era inconcebível um escravo molhar um homem livre) e das sócio-econômicas; luta entre os sexos (as mulheres poderiam tomar a iniciativa de atirar água e farinha – práticas que permitiam ao namorado saber se o amor era ou não aceito). (OLIVEIRA, C., 1997, p. 31)

Nos festejos, eram utilizadas águas com cuias, tisna de panela, cheringas de longo alcance, alvaiade, pós de sapatos, zarcão e farinha de trigo em pó ou em papa nos transeuntes que passavam em baixo de janelas ou passavam pelas ruas (BARBOSA, C., 2007, p. 15). Eram freqüentes os banhos d'água à traição, das tinas às portas dos foliões para o “batismo”. Os festejos se concentravam na terça-feira gorda. A partir de 1870 o Entrudo tornou-se menos grosseiro pela substituição daqueles diversos pós por laranjinhas de borracha ou cera com água de cheiro (OLIVEIRA, C., 1997, p. 31). As marcas, embora mais amenas, do Entrudo, foram ressignificadas no Carnaval de rua do Ceará. Revelam-se, no presente, nos autênticos blocos de sujos, muito deles cobertos de maisena, pós, além de fazerem uso do mesmo material substanciado no corpo, lançado nos transeuntes, bem como em atividades conhecidas como mela-mela, que geram muitas vezes incômodo para os moços e moças avessos à festa.

As elites fortalezenses, adeptas do modelo civilizatório e cultural francês, neste período conhecido como “Belle Époque”, favoreceram o Carnaval Veneziano, que fazia sucesso em Paris, tomar forma e se impor diante do Entrudo, que expressava aspectos mais “primitivos” e irreverentes. Este novo modelo primava pelo estilo “elegante” e comportado, com *Pierrots*, *Arlequins* e *Colombinas*, personagens que foram representados, no contexto festivo com acentuados contornos românticos. Todavia na contramão da suavização das formas estrangeiras, os mascarados e papangus manifestavam uma prática que merece destaque pelo tom popular e o expressivo uso da máscara pelos foliões, os quais em tom de brincadeira e deboche abordavam as pessoas nas ruas indagando em falsete: “você me conhece?” (BARBOSA, C., 2007, p. 20) O respectivo enunciado tornou-se um jargão nacional, presente em diversas regiões brasileiras, como marca do carnaval de rua.

Já os sambas, auto dos Congos e coroações simbólicas de “reis negros”, negligenciados por cronistas, ou muitas vezes citados de uma forma preconceituosa,

tinham uma importância significativa como prática dos afro-descendentes, de povos, grupo sociais que tinham seus modos de socialização e ritualização de sua cultura:

É preciso considerar que tais práticas não ocorriam dissociadas das realidades nas quais seus sujeitos estavam inseridos. Para enfrentar o preconceito ou mesmo para atrair o público em geral, muitas vezes era preciso reinventar a festa, mantendo certas raízes africanas, mas, ao mesmo tempo, permitindo inúmeras reelaborações a partir de elementos presentes no contexto social do momento.

Nesse sentido reis negros eram eleitos e coroados numa irmandade (Nossa Senhora do Rosário), [...] Já nos autos de rei Congo, além de cantorias referentes às guerras congo-angolanas, também eram cantadas as experiências cotidianas, bem como quadras de crítica social. (MARQUES, 2008, p. 13)

A escrita histórica, no tempo presente, na perspectiva de tornar conhecidas essas experiências, visto que representam mais do que uma página na cultura local, nos traz à lume diversas dessas práticas, conforme pesquisa de Marques Pires (2008). O respectivo estudo nos tem possibilitado perceber a significativa presença dos ritos afro-brasileiros, nas três últimas décadas do século XIX, em diversos bairros da cidade, e em diferentes momentos do calendário.

A diminuição das práticas do Entrudo, em Fortaleza, considerado “bárbaro”, deve-se ao disciplinado Carnaval Veneziano, que esmeravam nos carros alegóricos, nas suntuosas fantasias e no uso intensivo de máscaras de *Pierrots*, *Colombinas*, *Arlequins*, personagens-arquétipos da Comédia Del’arte. Todos esses elementos não estavam dissociados de um ideal de modernização européia, que se disseminou pela América, no final do século XIX. Insufinou no Brasil a aspiração pela modernização e industrialização, cujo projeto se materializou nos planos urbanísticos das principais cidades brasileiras. Em Fortaleza além da promissora cultura do algodão, que tornou abastada um segmento social, na segunda metade do século XIX, o respectivo desenvolvimento estendeu-se para o plano urbanístico, onde tivemos, por exemplo, o projeto de Adolfo Herbster, inspirado no modelo francês de Haussman.

A influência européia, com contornos franceses na sociedade local foi notória com a criação de clubes recreativos, inspirados no Carnaval de Paris. Todavia segundo Oliveira (C., 1997, p. 49), em Fortaleza o período passa a ser marcado pela rua como centro da Festa, pelos préstitos e bailes das Sociedades Carnavalescas. Com o

crescimento da cidade, a rua constituiu-se, assim, o centro da festa, tendo a Praça do Ferreira como principal lugar dos acontecimentos. Projetou-se a rivalidade entre os grupos, que era constituída por políticos, comerciantes nacionais e estrangeiros e segmento da classe média. As principais agremiações que concorriam pela simpatia do público nas ruas eram ligadas aos Clubes Cearense e Iracema.

A rivalidade cotidiana entre os dois clubes acirrou a rivalidade no carnaval de seus respectivos blocos: Os Dragões de Averno, do Clube Cearense e os Conspiradores Infernais, do Clube Iracema. As representações sociais acerca do Carnaval das elites de Fortaleza, das grandes sociedades carnavalescas que saíam às ruas, e da participação das camadas populares nos festejos, seus personagens e expressões carnavalescas no século XIX e início do XX, marcaram o universo simbólico da cidade, influenciado o comportamento festivo das gerações posteriores.

Os suntuosos carros alegóricos, bem como as fantasias de veludo com personagens, sobretudo mimetizados do estilo europeu, tornava o carnaval das elites, que sonhavam e desejavam a modernização, a tentativa de incorporar o fazer da cultura importada, valorizando, assim, o modelo estrangeiro, por representar um ideal de luxo e riqueza. No rastro dessa expressão *Os Conspiradores Infernais* foram os que mais se destacaram, cujas manifestações ainda eram lembradas na década de 30.

A Crítica, os Assaltos e Batalhas de Confete configuram nas primeiras décadas do século XX, as variantes e força do que identifico como Carnaval Veneziano, presentes na província. Nos anos 20, uma outra prática que se destacava no Carnaval de Fortaleza era o curso de automóveis, que tornou-se a grande atração dos carnavais organizados pelas elites. Pelo requinte ganhavam extensos comentários dos jornais. O Centro da cidade, por ser o lugar tanto de comércio, quanto residência de famílias abonadas era o lugar privilegiado dos acontecimentos festivos, tendo como ponto central a Praça do Ferreira. Argumenta Barbosa:

Os carros muito bem ornamentados saíam percorrendo o itinerário que geralmente, tinha como ponto de partida a Praça do Ferreira, passando pelas principais ruas da cidade, como a Floriano Peixoto e a Major Facundo. Muitas vezes subia até o Passeio Público, onde fazia o percurso de volta para a praça do Ferreira. (BARBOSA, C., 2007, p. 22)

Todavia o Corso, como forma de expressão carnavalesca focada no luxo e na ostentação do poder econômico, excluía o povo, visto que desfilar em carros no respectivo período sinalizava posse e riqueza. Vale ressaltar que não intimidou os segmentos populares que agiram nas ruas, com seus batuques de tambores, com sambas e maracatus. Através de seus cantos, ritmos e danças driblaram o “requinte” e apresentaram as faces do carnaval popular. Segundo Barbosa (2007, p. 28) os sujeitos dessa prática expressavam suas marcas, através de batuques, ritmos afros, andavam, cantavam e dançavam em bloco pela Avenida Sete de Setembro, os quais deixavam as autoridades públicas bastante preocupadas.

Verifica-se um processo de mudança nos anos 20 e 30, no Carnaval de rua em Fortaleza com o decréscimo do Corso, em virtude da ausência cada vez mais acentuada das elites, que nesse período estão migrando para os clubes, bem como para novos espaços territoriais de moradia. O Centro da cidade vai mudando com a presença cada vez mais acentuada de moradores advindos de classes de baixa renda. São empregados do comércio, motoneiros, “chauffers”, marceneiros, padeiros, sapateiros, operários de fábricas, peixeiros, cozinheiras e muitos outros. Nos dias de Carnaval, nesse novo universo cotidiano, juntavam-se no tempo da festa de Momo, gerando a ocupação de espaços das ruas com maior propriedade. Barbosa assinala que:

Ao olhar a política cultural de Vargas encontram-se indícios para compreender esse processo, pois essa política apoiou-se na busca de uma ‘Identidade Nacional’ a partir do que era considerado ‘genuinamente brasileiro’. As manifestações culturais vilipendiadas, as identidades renegadas e os grupos marginalizados pelas velhas elites do país começaram a ser valorizados. É nesse momento que os festejos carnavalescos tornam-se símbolo nacional, tanto que Getúlio Vargas oficializa o Carnaval. (BARBOSA, C., 2007, p. 30)

O projeto de Vargas, focado na construção de uma identidade nacional fortaleceu a cooptação das manifestações culturais populares, em todo o contexto nacional. Todavia propagou-se pelo Brasil o modelo das Escolas de Samba Cariocas, consideradas produções do povo, dos bairros de classes menos favorecidas dos morros e favelas; visivelmente marginalizadas, fortaleceram-se, conforme Queiroz:

Ao Carnaval burguês vinha juntar-se um outro Carnaval, cujos participantes eram em sua maioria afro-brasileiros. As novas associações eram compostas pela fusão de pequenos grupos e vizinhos – vendedores ambulantes, engraxates, trabalhadores ocasionais de diversos tipos.

[...] O nascimento e o desenvolvimento das escolas de samba entre 1930 e 1950 coincidiu com um movimento de modificações políticas importantes para o país: três constituições (1933, 1937, 1946.) (QUEIROZ, 1999, p. 94-96).

Em Fortaleza, no mesmo período, as ressonâncias do Carnaval de rua revelavam a presença cada vez mais visível dos batuques de mestiços e afro-descendentes¹⁶. Surgiram os blocos como Prova de Fogo, 1935, e o maracatu Az de Ouro, em 1936, além da crescente participação dos “sujos” que expressavam sátiras políticas e sociais, com efusivo humor e irreverência. Depois da segunda mundial, em 1947, destacou-se o cordão das Coca-Colas:

[...] homens vestidos com saiotes, alguns grávidos [...] Era uma referência satírica às jovens que freqüentavam as vesperais na Vila Morena, depois Estoril, o velho casarão da Praia do Peixe, hoje Praia de Iracema, para dançar com os militares americanos durante a segunda guerra mundial (PIRES, 2004, p. 20).

O Vaçôra Xuja desfilou na década de cinqüenta, tendo como estandarte uma vassoura – na frente, orquestra na retaguarda, alguns foliões fantasiados de mulher, outros com saiotes de palha, só homens e todos protegidos por uma corda (PIRES, 2004, p. 25). A presença, então, acentuada e crescente dos segmentos populares, atrelada ao direito de uso mais aberto dos espaços do centro da cidade, possibilitou negros e mestiços expressarem suas práticas culturais, fortalecendo e impulsionando o ressurgimento do maracatu, ainda que soassem vozes contrárias:

[...] Ressuscitar o que devia ficar esquecido como atentatório ao belo (**Os Congos**), quando a tendência é aperfeiçoar, não é razoável, bastando para desmoralização nossa os rimadores do Morro do Pinto e da Favela que perpetram em linguagem urunga e bantu os sambas carnavalescos e não-carnavalescos (CORREIO DO CEARÁ *apud* BARBOSA, C., 2007, p. 78, grifo nosso).

¹⁶ A propósito dos batuques fortalezenses, é bom lembrar da presença, desde o século XIX, do samba nas ruas da capital cearense. Sobre o assunto, ver Marques, 2008.

Em 1937, a convite do rei momo Ponce de Leon o Áz de Ouro entrou em cena com 17 brincantes, todos homens, que representavam tanto as personagens masculinas quanto femininas, visto que às mulheres era impedido dançar maracatu. Cabiam, assim, aos homens a soberania da representação. Logo em sua entrada, conforme os jornais do período O Áz de Ouro obteve uma efusiva receptividade e a cada ano incorporava novos brincantes, que representavam a corte dos reis de Congo. Com sua forma de organização, criatividade estética, e singularidade na performance, o maracatu redimensionou no Carnaval de rua a musicalidade afro-descendente:

*Lá na Praia do Pirambu
Lá na praia do Pirambu*

*Todo mundo na macumba
No passo do maracatu*

*Quem é que vem requebrar nessa macumba
Quem é que vem requebrar nessa macumba*

*É a preta da Conga
Ela vem de cacunda*

*É a preta da Conga
Ela vem de cacunda*

(JORNAL O POVO *apud* BORGES, 2007, p. 85)

A presença do Az de Ouro, com seu batuque e figural, revelou inovações, no tocante tanto aos aspectos dramáticos, quanto antropológicos, pois o negro, que era e permaneceu por várias décadas, sendo discriminado e impedido de entrar nos salões dos clubes da cidade até os anos setenta, apareceu de forma coletiva, trazendo seu maracatu para o carnaval de onde não mais saiu (BORGES, 2007, p. 85). A crescente recepção estimulou a criação de novos maracatus na década de cinquenta: Ás de Espadas, 1950, Estrela Brilhante, 1951 e Leão Coroado, 1958, inspirados em cartas de baralho, para estimular a noção de jogo, competição, assim como aludir a nomes de animais totêmicos africanos, presentes nos maracatus pernambucanos. Logo em 1960 surge o Ás de Paus, que depois modificou o nome de batismo, em 1964, para Rei de Paus. Temos, assim, cinco maracatus revelando para a cidade os “ecos” da cultura de matriz africana.

Com as atividades carnavalescas se popularizando, nos grandes centros urbanos, Fortaleza, configurou-se, no estado do Ceará como o lugar das diversidades de práticas carnavalescas. Mantinha ligações com o Rio de Janeiro, cujos sujeitos eram atraídos pelas marchinhas e os sambas produzidos pelas escolas de samba dos morros. No fluxo da década a produção carioca começava a tornar-se nítida produção mercadológica, na crescente e emergente sociedade do espetáculo, respaldada pela mídia televisiva, que se acentuou nos anos sessenta e setenta, durante o regime militar.

Em 1969, quando o Brasil vivia em pleno processo ditatorial, com forte repressão espalhada pelo país, tempo do AI 5, de exílio, torturas, protestos e resistências, as escolas de samba cariocas passaram a configurar um modelo carnavalesco de identidade nacional, de brasilidade e tropicalismo. Através de um poder constituído, através de suas potentes produções espetaculares, construíram uma hegemonia e tornaram-se um paradigma carnavalesco no contexto brasileiro. Em Fortaleza, a concretização das influências provocou a importação de sambistas cariocas como aconteceu com o bloco Ispaia Brasa, que viria se tornar escola de samba. A presença dos ritmistas proporcionou à emergente escola, acentuada visibilidade no carnaval de rua, vindo a disputar com os maracatus os títulos de campeão geral. Segundo Pires, os dirigentes, na perspectiva de respaldar localmente a escola, patrocinaram a vinda de ritmistas da Acadêmicos do Salgueiro e Unidos do Lucas (PIRES, 2004. p. 34). Descartes Gadelha, músico e compositor da escola, analisa o modelo importado pela Ispaia Brasa:

[...] O Carnaval de Fortaleza pode ser dividido em duas fases: antes e depois da Ispaia Brasa. Antes, o fortalezense fazia um carnaval dentro da mais genuína espontaneidade, era tudo muito brejeiro e contagiante, e, o que é mais importante, um acontecimento e manifestação eminentemente da cidade. O povo ia às ruas ver ou brincar livremente. Daí serem usados os termos, 'Vou brincar no Prova de Fogo', 'brincante do maracatu', 'Brinco no Ispaia Brasa (em vez de eu sou sambista). [...] Assim aconteceu com nosso carnaval de rua com o advento do Ispaia: todos cederam ao impacto, à inovação, ao sucesso, à consagração do povo, à simplicidade de cantar, à promoção da liberdade criativa de figurinos entre os participantes, bem como a motivação para a elaboração de melodias, coreografia e cenografia e, principalmente, à oportunidade de desenvolvimento das aptidões percussivas da rica polirritmia do samba' (GADELHA *apud* PIRES, 2004, p. 29-32).

Na tentativa, então, de fazer jus às grandes produções carnavalescas, importou ritmistas, passistas, batalhou patrocínios e cobrou pelas fantasias dos brincantes. Agregava brincantes ávidos por aparecer na avenida, na escola que ganhava notoriedade junto à classe média. A *Ispaia Brasa* tornou-se, assim, o centro da ostentação no carnaval de rua cearense, durante a década de setenta. Numa realidade de escassos recursos para patrocínios a escola contraiu muitas dívidas, vindo a sair de cena em 1979.

No que tangia aos critérios e categorias de avaliação, no jogo competitivo, o regulamento instituído pela Federação dos Blocos Carnavalescos Cearenses, criada em 1948 seguia os mesmo padrões de normatização carioca. O regulamento do carnaval de rua, de 1975 institui:

Artigo 2 – Serão computados para efeito de julgamento os seguintes atributos: **Escolas de Samba:** Fantasia, Porta-Bandeira, Mestre-Sala, Abre alas, Samba-Enredo, Alegoria, Bateria. **Maracatus:** Fantasia, Estandarte, Macumba (Loa), Corte, Rainha, alegoria e Balaieiro. **Cordões:** Fantasia, Estandarte, Baliza, Orquestra e Alegoria (PIRES, 2004. p. 132, grifo nosso).

Vê-se, então, o Rio de Janeiro, ampliando seus tentáculos por diversas regiões do país, tanto por ser copiado, no que concerne aos atributos competitivos como nos mostra o regulamento, quanto por ser propulsor da construção de um Carnaval gerador de impactos pela efusiva criatividade, em consonância com o apelo ao grandioso, à visualidade, atributos redimensionados pela mídia. Construiu-se, então, como estandarte nacional, adquirindo força nas transmissões pela televisão. No tocante à força dominante que a televisão estava assumindo no Brasil, nos diz Ortiz (2006, p. 132) que:

Em 1970 existiam 4 milhões 259 mil domicílios com aparelhos de televisão, o que significa que 56% da população era atingida pelo veículo; em 1982 esse número passa para 15 milhões 855 mil, o que corresponde a 73% do total de domicílios existentes. Por outro lado, como mostram alguns estudos de mercado, o hábito de assistir televisão se consolida definitivamente, e se dissemina por todas as classes sociais.

Mesmo com o imperativo poder televisivo que disseminava pelo país a padronização das escolas de samba, respaldadas pela emergente indústria da cultura carnavalesca no Brasil, o Carnaval, como prática cultural, expressão plural e heterogênea, não se fixou nem se restringiu, no contexto nacional, a esse modelo. O multiculturalismo brasileiro re-significou formas, inventou novas e se alimentou do vasto repertório rítmico, plástico e cênico presente nas mais variadas regiões brasileiras, fruto da miscigenação, do hibridismo cultural e da capacidade de invenção do povo brasileiro. Na região nordestina, nos estados de Pernambuco, Bahia, Maranhão, Alagoas, Sergipe, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, não se renderam ao padrão carioca, visto que já tinham uma significativa e singular expressão desde o alvorecer do século XX com os afoxés, blocos de frevo, caboclinhos, maracatus, bumba-meu-boi, e também seus próprios tipos de samba.

Todavia, no tocante aos recursos materiais, se em Salvador e Recife houve uma crescente participação massiva, fortalecida pelos investimentos de empresas privadas e públicas para a produção da festa, no Ceará, sobretudo em Fortaleza, propagou-se na década de oitenta um discurso de esvaziamento da cidade. Somou-se a isso uma perversa falta de políticas públicas para o carnaval, fazendo com que em 1983, não houvesse o cortejo dito oficial. Face ao descaso, os grupos não se curvaram, continuaram produzindo em variados bairros da cidade. Tanto escolas, quanto cordões, ranchos e maracatus, tornaram-se concretamente práticas norteadoras da procura da originalidade e singularidade do fazer da cultura carnavalesca, revelando as variantes locais da festa.

Em Fortaleza desenhando os passos, a dança, os ritmos e movimentos, sobretudo pelas ruas do Centro da cidade, Duque de Caxias, Avenida da Universidade, Domingos Olímpio, o Carnaval de rua foi construindo suas formas e funções “ainda que o poder público municipal não tenha acompanhado o ritmo no mesmo diapasão, mercê de uma incipiente, quando não equivocada política cultural” (CARVALHO *apud* PIRES, 2004, p. 12).

Ao entrarmos nos anos oitenta, segundo o regulamento do carnaval das agremiações¹⁷ estão em cena: os blocos *Prova de Fogo*, o mais antigo, fundado em

¹⁷ Regulamento do Carnaval de Rua de 1980. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

1935, localizado na Rua Agapito dos Santos, Centro, *Garotos do Parque*, no bairro São José, *Enviados de Alá*, do Parque São José, *Amar é Viver*, Carlito Pamplona, *Bem-te-vi* e as *Bruxas*, no Benfica,

A possível força das escolas de samba, como produto da indústria cultural de massa, fortalecida pela transmissão televisiva, manifestou sua força, sobretudo nos anos setenta e oitenta. Em Fortaleza, houve uma ebulição, provocando um número maior de escolas no cortejo: *Império Ideal*, localizada na rua deputado Moreira da Rocha, Unedocas, *Leopoldina Show*, rua Jucás, praia de Iracema, *Corte no Samba*, rua Hermínio Barroso, Pio XII, *Unidos da Vila*, rua Esperanto, no Vila União, *Unidos do Pajeú*, *Unidos da Nova Assunção*, conjunto Nova Assunção, *Acadêmicos do Samba*, rua Professor Carvalho, *Mocidade Independente do Mucuripe*, Alameda do Borges, Mucuripe, *Girassol*, rua Patriolino Aguiar, Aldeota.¹⁸

Vale refletir acerca do que abordava o regulamento acerca do quesito macumba¹⁹, ou loa. Consta neste que as loas não deveriam ser “julgadas, nem entendidas como canto de terreiro de Umbanda”.²⁰ Mesmo assim, os maracatus não estavam incólumes a esse diálogo, revelando uma nítida influência da religiosidade e dos batuques afro-brasileiros e alimentando-se de temas, ritmos e formas que eram também presentes nos terreiros. Vários maracatus surgiram de terreiros ou tinham representantes que atuavam como pais de santo ou participavam dos batuques nas festas das entidades de umbanda. Nesse sentido como negar uma prática que era latente nessas manifestações culturais? O regulamento, ao mesmo tempo em que abre espaço, se contradiz e se fecha, ilustrando agressivamente o preconceito em relação à religiosidade de matriz africana.

Os maracatus em cena na cidade e no desfile nesse período são: *Àz de Ouro*, Jardim América, *Leão Coroado*, São Gerardo, *Rei de Paus*, Joaquim Távora, *Vozes da África*, bairro de Fátima, *Rei de Espadas*, *Nação Africana*, *Nação Verdes Mares*, *Bela Vista*, *Rei dos Palmares*, *Nação Gengibre*, o *Rancho Batuque de Ubajara*, esse último uma categoria que se apresentava junto aos maracatus, pelo enfoque na cultura

¹⁸ Regulamento do Carnaval de Rua. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

¹⁹ O termo macumba extrapola o sentido estritamente religioso no presente contexto, visto que intensifica o sentido dado as loas, composições que focalizam e tematizam sobretudo a cultura afro-brasileira.

²⁰ Regulamento do Carnaval de Rua. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

indígena, contudo não era julgado com os mesmos critérios daqueles. A presença mais acentuada das escolas de samba no cortejo momino gerava nos bastidores uma fervorosa discussão, visto que havia uma tensão que se acalorava, no período carnavalesco, pois muitos defensores do ritmo do samba não admitiam a presença do maracatu, pela expressão que pejorativamente era caracterizado como “fúnebre”. Na contramão dessa visão, os maracatus reinventaram-se. Inscreveram e vem inscrevendo sua participação, enquanto experiência social de homens e mulheres.

1.2 MARACATU, PRESENÇA E SINGULARIDADE: RITMOS, LOAS, MÁSCARAS E VOZES

Em Fortaleza, as práticas multiculturais de negros e mestiços, na contemporaneidade, tem no maracatu, herança dos ritos de Congo, um dos principais referenciais históricos e antropológicos. Todavia meu intuito com a presente pesquisa não é exaltar o maracatu, obscurecendo as outras manifestações, visto que no universo da festa carnavalesca as possibilidades de escolhas são múltiplas. A opção pelo respectivo objeto parte da identificação do maracatu como prática performativa social, complexa e polifônica, expressa nas imagens e vozes dos brincantes, além de conter singularidades, no que concerne à oralidade e gestualidade, motivando-me, assim, à investigação.

O maracatu, visível prática de negros e mestiços cearenses, construiu-se em vários bairros da cidade, através de homens e mulheres, advindos de várias classes sociais, sobretudo das menos favorecidas. Chegou aos anos dois mil, como uma prática cultural urbana, com projetos sociais, que se efetivam mesmo depois do ápice de realização no tempo efêmero dos desfiles, construindo, assim, relevante visibilidade face à produção e ao fazer das culturas populares.

Desde a sua entrada no Corso, em 1937, vem sendo reinventado, através de ousadas táticas²¹ dos brincantes, cheios de inventividade, originalidade e criatividade e que criaram novas formas e sentidos, superando a caracterização do maracatu

²¹ Conceito utilizado por historiador Michel de Certeau, na perspectiva de ampliar a operacionalização das práticas cotidianas como produções criativas, expressa em diversos modos de criar e fazer como: cozinhar, caminhar, cantar, tocar, poetizar, dentre outras.

fortalezense como mera imitação dos maracatus de Pernambuco. Alimentou-se tanto dos autos de Congos, quanto de elementos do maracatu pernambucano de baque virado, visto que Raimundo Alves Feitosa²², um dos mais expressivos precursores do folguedo, esteve na década de 30 em Recife, onde presenciou com ênfase os cortejos. Declara-nos:

[...] Eu criei o Às de Ouro, em 1936, logo que voltei. Um dia, era perto do Carnaval, saí do trabalho e vi as orquestras tocando. Estava com dois amigos que tinham ido comigo tomar umas cachaças. Eu disse prá eles: negrada, eu queria fazer um bloco aqui em Fortaleza, mas tinha que ser um bloco bem bonito, uma coisa que eu vi lá em Pernambuco e gostei muito. Eles aí perguntaram que tipo de bloco era. Eu respondi: Ma-ra-ca-tu Eles nem sabiam o que era isso.²³

A referência ao maracatu pernambucano não é de se estranhar visto que era notória a força e a riqueza desta manifestação, e de forma geral da cultura afro-brasileira, desde o período colonial. Lugar marcado pela expressiva presença de etnias africanas geradoras de múltiplas práticas culturais como o maracatu de baque virado, o bumba-meu-boi, além dos ritos afro-brasileiros como o Xangó, Catimbó e Umbanda (LIMA; GUILLEN, 2007. p. 47). Projetaram-se nacionalmente sujeitos, atuantes nos anos 1930 e que se tornaram símbolos da cultura popular tradicional, dentre eles o rei Eudes e a rainha Dona Santa, do Nação Elefante, a qual foi tema do cortejo do Az de Ouro, em 1978, com a loa: “Homenagem à Dona Santa, Rainha do Elefante.”²⁴

Nesse auspicioso contexto, compreende-se o entusiasmo de Feitosa, diante das experiências vivenciadas junto ao Carnaval pernambucano, fortalecendo-o e motivando-o para dar visibilidade ao maracatu local. Para além de tencionar com as peculiaridades de cada prática regional, muitas vezes podendo resvalar numa questão de valor e julgamento, o folguedo cearense deve ser visto, na atualidade, como ação

²² Raimundo Alves Feitosa, o Mundico ou Boca Aberta, cantor e compositor de loas e brincante de várias personagens. Criador do Az de Ouro, em 1936, após o regresso de Recife onde presenciou a força da prática no carnaval de rua, Em 1937 entrou em cena com 17 brincantes masculinos. Brincante que dedicou toda sua vida aos folguedos e manifestações performativas como os Fandangos, Marujada e Nau Catarineta, e principalmente Reisados e Congos.

²³ Jornal O Povo. Raimundo Alves Feitosa, fundador do Maracatu Az de Ouro. Fortaleza: 13 maio 1995, p. 06.

²⁴ FORTALEZA, Pingo de. Maracatu Az de Ouro: 70 Anos de memória, loas e batuques. Fortaleza (CE), 2007, p. 154.

cultural que através da inventividade dos brincantes, soube se recriar. Correspondendo assim ao que nos propõe Certeau em “A invenção do Cotidiano (2005, p. 41): “As mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural.”.

Se a década de 1930 demarcou oficialmente o maracatu, no contexto do Carnaval, a partir do que assinala Feitosa, entretanto suas matrizes estavam presentes na cidade desde as últimas décadas do século XIX. Conforme Janote Marques Pires (2008, p. 177), baseado na leitura dos memorialistas Gustavo Barroso e João Nogueira, existiam nesse período congos e maracatus como o do *Morro do Moinho* (área próxima ao atual bairro Arraial Moura Brasil, por trás da estação ferroviária João Filipe), do *Outeiro* (área a partir da Rua 25 de março, no sentido leste), *Maracatu da Rua de São Cosmo* (atual Rua Padre Mororó), *Maracatu do Beco da Apertada Hora* (área próxima à atual Rua Governador Sampaio). A voz de Feitosa fez ecoar a voz da ancestralidade, de mulheres e homens negros no Ceará, que já no referido tempo expressavam no corpo da cidade suas práticas.

Nesse horizonte, a construção de uma genealogia do maracatu em Fortaleza, na perspectiva de compreendê-lo, no tempo presente, tomo como referência inicial os autos dos Congos, os reisados e a coroação dos reis de Congo, do final do século XIX. Essas práticas, antes do processo de romanização, que as afastaram do âmbito das igrejas católicas, eram presentes como autênticas festas, em homenagem à padroeira Nossa Senhora do Rosário. Cabiam às Irmandades Religiosas dos Homens Pretos realizarem as festividades, que uniam religiosidade, batuque e cortejo pela cidade. Congregavam homens e mulheres negras, cativos e livres, proporcionando um momento de significativo encontro coletivo, a possibilidade de socialização, de consubstanciação da memória, de crenças e mitos, através da ritualização festiva.

Raimundo Alves Feitosa tornou-se, assim, o elo com a ancestralidade, através de sua inventividade (re)-criadora, ao fundar o Áz de Ouro, em 1936, conforme declaração enunciada. Brincante que conseguiu congrega diversos adeptos da prática. Compositor, cantor e brincante, por excelência, o Boca Aberta, como era comumente conhecido representa a memória coletiva, de uma prática cultural que precisava ser

(re)-conhecida na cidade. A festa de momo tornou-se, então o caminho, o vetor social de abertura para o maracatu se manter vivo e reinventar-se.

Instaurada a presença no Carnaval de rua, os sujeitos foram ganhando força e re-significando as formas e conteúdos, atraindo cada vez mais brincantes da cidade, gerando o surgimento de novas agremiações como o Ás de Espadas, em 1950, o Estrela Brilhante, em 1951, o Leão Coroado, em 1958 e o Ás de Paus, em 1960. Todavia o surgimento de novos grupos ativou as disputas, visto que estava em jogo a visibilidade. Os grupos que se destacavam e recebiam as principais premiações atraíam mais brincantes. Tal ação gerou no Àz de Ouro a fragmentação, provocando a migração dos brincantes para o Az de Espadas e o Estrela Brilhante, entre 1951 e 1957, que estavam em acentuada ascensão. No tocante a esse processo presente no Àz de Ouro, procurarei no segundo capítulo aprofundar a reflexão buscando compreender a historicidade, os projetos e a inscrição social deste e de outros maracatus na cidade.

No período de 1980 a 2000, novas articulações foram se evidenciando em torno da prática, sobretudo com o surgimento de “novas” agremiações, que já não traziam mais os nomes similares aos maracatus pernambucanos. Assinalavam “novas” formas de enunciar, abordar e dramatizar o folguedo, como aconteceu com o Vozes da África, criado por um grupo de professores, pesquisadores e brincantes, que objetivavam instaurar novos elementos na composição.

Surgiram nos estandartes dos maracatus o termo Nação, nos levando a pensá-lo como revelador de um sentimento de pertencimento à cultura afro-brasileira, visto que vinha se evidenciando de forma mais concreta no contexto nacional e local a discussão acerca do movimento negro. O termo Nação passou a ser utilizado e apropriado com o sentido de juntar, de agregar uma comunidade que se identificava com o folguedo como “sinônimo popular de grande grupo homogêneo” (CASCUDO, 1993).

Pertencer, então, ao maracatu, era aderir a uma “nação”, no sentido simbólico de experienciar a cultura de matriz africana, através do canto, da dança, do rito festivo. Essas vivências acentuaram a consciência dos movimentos organizados, as demandas sociais e políticas do movimento negro em processo no contexto da cultura local e nacional. Com essa proposta, surgiu o maracatu Vozes da África, justamente no dia 20

de novembro de 1980, por ocasião da celebração do aniversário da morte de Zumbi dos Palmares, dia da consciência negra no Brasil. No rastro do Vozes, nasceu na mesma década o Nação Verdes Mares, o Nação Gengibre, O Nação Zumbi dos Palmares. Já, em 1994, surgiu Nação Baobab, liderado por uma mulher, Eulina Moura, que tinha sido a primeira rainha do Verdes Mares, em 1988. Em 2002 foi criado o Nação Iracema, no bairro periférico Jardim Iracema, por William Augusto Pereira e sua esposa Lúcia Simão que haviam sido articuladores do movimento negro na década de oitenta. Ainda surgiram Nação Zumbi, 2001, Nação Fortaleza, 2005, Nação Kizomba, 2005, Nação Axé de Oxóssi, 2006 e Nação Solar, 2006. No presente, cada maracatu, de fato, constitui um projeto social próprio, com suas especificidades, a ser pensado, analisado e interpretado a partir do que cada um propõe.

Após a breve incursão histórica do Carnaval de rua em Fortaleza, e a focalização do maracatu, no respectivo contexto, na perspectiva de dar impulso ao primeiro movimento da análise, em diálogo com o leitor, vou me deter nas matrizes rítmicas, que emergem das experimentações dos batuques, em complementaridade com loas, ou macumbas. Nestas evidencio as tematizações da cultura de matriz africana, afro-brasileira e afro-cearense com imagens da Calunga, Orixás e heróis míticos como N'Jinga, Zumbi e Dragão do Mar. No segundo movimento abordarei, sobretudo a partir das fontes orais, um dos elementos paradoxais que envolvem o corpo do brincante do maracatu cearense, a máscara negra tisonada. A partir do enunciado “falso negrume”, popularizado na década de oitenta, tornou-se recorrente no discurso dos brincantes, a naturalização e a essencialização do seu uso. A utilização da máscara negra tisonada, no curso das duas últimas décadas tem provocado um aquecido debate, no tocante à identidade negra e ao processo de construção do discurso de invisibilidade do negro, no contexto local. Nessa perspectiva torna-se relevante discutir esse complexo significativo, expresso na composição dramática e inerente a minha problematização do maracatu fortalezense no recorte temporal privilegiado.

1.2.1 As células rítmicas: as pulsações do movimento

Uma das entradas possíveis para caracterizar o modo e a polifonia da performance do maracatu cearense é o estudo do ritmo. A palavra ritmo vem do verbo grego *rheo*, significando correr, fluir (BARBA, 1995. p. 211). Os sentidos desse fluir, em suas nuances, interessa na perspectiva da compreensão das matrizes rítmicas, fundamentais para a composição da performance. O ritmo ou os ritmos são impulsionados pelo batuque composto da zabumba, grande tambor; o pesado e singular triângulo, instrumento local diferenciador, as caixas e a voz do entoador-intérprete. Em ação e harmonia sonora provocam a dança dos brincantes no espaço da rua, na evolução do cortejo. Os músicos e os brincantes poetizam ao dizer que é o coração pulsante do maracatu, proporcionando vida aos movimentos. Na tradição afro como muito bem assinala Miranda (2002, p.13):

[...] O ritmo afro é dotado de uma circularidade mítica que o torna capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, em que todo fim é o retorno cíclico de um novo começo. O ritmo da música negra investe-se assim de uma junção mítica, em que o envolvimento comunal se faz pela integração de gestos, canto e música, em práticas ritualísticas.

Meu intuito, então, ao colocar em relevo o ritmo ou os ritmos, que emergem do maracatu como um dos pontos essenciais de instauração da performance, deve-se ao significativo sentido que adquire no corpo da encenação. Provoca a complementaridade de canto e dança, unindo elementos vocais e gestuais, que tem sido no processo histórico dos cortejos objeto de criativas experimentações. Para Ribard o ritmo, no contexto da festa negra é:

‘O movimento instaurado’ pelas percussões que ‘marcam’ a natureza do espaço-tempo, do momento vivido, da própria experiência orientada pelas dinâmicas coletivas, integrando a dimensão da consciência cultural, identitária e da memória corporal. Nessa ritualização do espaço-tempo, o ritmo aparece como um reflexo direto da natureza e do universo, a partir do qual o grupo, em sintonia, encontra-se em contato com a ‘fonte da força’, sinônimo de vida, num momento baseado na comunhão, na sincronia e na coesão instintiva dos corpos (RIBARD, p.130).

Nesse horizonte, ao me debruçar sobre as células rítmicas, abro caminhos para discussão histórica acerca não só da comprovação das variantes das batidas, ou sotaques presentes em cada grupo, mas de como se tornaram objetos de tensão entre

os grupos. As constituídas matrizes rítmicas motivam os brincantes a se colocarem em posições diferenciadas e conflitantes. Nas décadas de 1980 e 1990, a questão assumiu uma importância para a demarcação da linguagem do maracatu, no contexto carnavalesco. Os maracatus com proposta mais tradicionais como Áz de Ouro, Rei de Paus e Leão Coroado vinham praticando uma batida mais lenta, cadenciada, de tempo mais longo. Os brincantes e mestres de batuques defensores da forma afirmam ser a expressão da singularidade e por consequência da “tradição” do folguedo local. A aceitação não era de todo hegemônica pelos grupos nem pela imprensa, como indica esta manchete do Jornal O Povo: “ritmo lento do maracatu persiste no carnaval cearense”²⁵.

Todavia, numa visão histórica a batida lenta, “tradicional”, pode aparecer como uma criação relativamente recente, visto que as fontes sonoras, gravações de cantos e batuques realizadas, na década de quarenta, com Raimundo Alves Feitosa, evidenciam a presença de um batuque e canto acelerado, próximo dos ritmos dos sambas, candomblés e do baque virado.²⁶ Os defensores da polirritmia como Descartes Gadelha, que teve uma participação mais presente desde a década de 1960 e 1970 nas escolas de samba, coloca que o ritmo lento deve-se às vestimentas pesadas, criadas pelo Às de Espadas, as quais impossibilitavam a evolução dos personagens da corte, o que havia provocado a construção de uma dança mais lenta e que por sua vez influenciou a batida:

[...] Os ritmos dos nossos maracatus eram mais alegres, mais envolventes, **com o peso das fantasias, houve a necessidade de atrasar o ritmo, para as pessoas caminharem, atrasaram o ritmo, um passo lento assim tum tum tum tum**, a necessidade de atrasar o ritmo, torná-lo muito lento.²⁷ (Grifo nosso)

A hipótese de Descartes adquire relevância, no tocante ao processo mimético visual que os maracatus absorveram das escolas de samba, cujo dimensionamento das fantasias e indumentárias com o uso de materiais pesados pôde ter comprometido a dança, a soltura corporal acelerada, em alas como a da Corte. Todavia a hipótese nos

²⁵ Jornal Povo. Caderno Cidades, p. 5 A. 29 fev. 1992.

²⁶ ALENCAR, Cale; CARIRY, Rosembergue (prod.). **Maracatus e Batuques**. Fortaleza: Cariri Discos e Equatorial, p2001. 1 CD. (Coleção Memória do Povo Cearense – v. 5).

²⁷ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor, Fortaleza, (CE) out. 2007.

coloca num campo ambíguo de interpretação, visto que o ritmo mais cadenciado e lento era muito presente já nos préstitos dos reis de Congo, no final do século XIX, segundo a narrativa dos memorialistas Gustavo Barroso (1917, p. 204), e João Nogueira (1980, p.143 – 144). Infiro, então, que no processo de constante invenção e reinvenção musical os músicos, possam ter resemantizado os elementos do passado, e com o jogo das redefinições passaram a constituir este ritmo lento e solene como matriz da tradição.

No tocante ao ponto de vista de Descartes Gadelha acredito que não se trata de negar o ritmo cadenciado, mas de procurar aprofundar o debate e nos mostrar a polirritmia do maracatu local:

[...] Nosso maracatu aqui existe uma construção poética, nas loas, que são as canções, existe também uma diversidade rítmica muito grande. Existem maracatus que têm células rítmicas diferenciadas, aonde alguns trabalham no compasso quatro por quatro, um compasso mais lento, mais longo, os sons são mais longos, outros são dois por quatro e outros até seis por oito de cada. Isso matematicamente, a matemática da música, são diferenciações de construções rítmicas, esse compasso²⁸ (Grifo nosso)

Na década de oitenta, após quatro décadas de prática, a discussão volta à tona, ensejando-se mudanças e experimentações. Os maracatus tradicionais não abrem mão do ritmo cadenciado, num tempo mais pausado pela batida, argumentando que se trata da tradição, do maracatu de outrora e por isso deve ser preservado, inclusive na perspectiva de estabelecer um diferencial com o Baque Virado de Recife. No entanto, na procura de aproximar-se dos batuques afro-brasileiros, com pulsações mais aceleradas, o estatuto do Vozes da África, em 1981, revela indícios de novos experimentos:

[...] A proposta do maracatu Vozes da África, de voltar às raízes do autêntico maracatu cearense, vem ocorrendo. A batida e instrumentos tradicionais e totêmicos são nele incorporados não como inovações, mas como o ressurgir de algo que já existiu, numa volta às suas origens. Assim é que se nota na sua bateria um ritmo um tanto apressado e alegre, mas nem por isso, fugindo da autenticidade. Pelo contrário, fazendo um maracatu como

²⁸ Descartes Gadelha. Entrevista, concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

ele realmente é: vibrante, contagiante e muito belo, para animar cada vez mais o nosso Carnaval.²⁹ (Grifo nosso)

O Vozes da África associou o ritmo acelerado ao alegre, aproximando-o, sobretudo da matriz do samba, o que gerou um mal estar nos defensores de uma estética focada num ritmo mais lento. A dinâmica se estendeu nas décadas seguintes com o surgimento do Nação Baobab, em 1995, e, em 2006, com o Nação Solar; ambos sob a batuta do compositor e músico Descartes Gadelha. Os grupos optaram pela aceleração, colocando em prática a polirritmia das matrizes musicais afro-brasileira.

No curso de 1980 a 2002, sempre que surgia um “novo” maracatu, objetivando inovações, um dos principais aspectos a serem destacados tinha a matriz rítmica como elemento primário de experimentação e de identificação através do “toque”. Nesse sentido a tentativa de cimentar elementos sonoros como processo identitário de uma cultura, reforçando-se e sustentando-se no paradigma da tradição não conseguiu se manter, enquanto prática homogênea, visto que no processo histórico das culturas as tradições conforme aponta Hobsbawm podem ser inventadas :

[...] ‘Tradição inventada’ é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as ‘tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto às que surgem de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo.

[...] Entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 09.).

A busca da polirritmia que apontava para mudanças, sem um apego cego a um único e exclusivo modelo de criação, provocou nos grupos emergentes uma salutar vontade de descobertas. O Az de Ouro, já havia experimentado essa matriz, nos anos quarenta, o Vozes da África em 1981 indicia a retomada, e em 1994 o Nação Baobab aprofunda. Nos respectivos maracatus podemos ver de forma mais clara os frutos dessas descobertas, provocadoras de modificações estéticas, que podem ser observadas e sentidas, quando o público-espectador se encontra com os grupos no

²⁹ Maracatu Vozes da África. Histórico do Maracatu Vozes da África. In: Regulamento das Agremiações Carnavalescas. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1981.

cortejo, ou na reprodução fonográfica de músicos, cantores e batuqueiros. Desse modo, vejo-me diante de uma prática que não tem uma essência, sem a obrigatoriedade de ser preservada “para sempre”, visto que a cultura é também processadora de mudanças. A matriz sonora do maracatu cearense tem mostrado ser passível de invenções e re-invenções, conforme os interesses dos brincantes, a recepção e as ressonâncias no contexto cultural da cidade em cada momento.

1.2.2 Ecoa a loa do maracatu! Loas ou macumbas, tematizando a cultura afro-brasileira e cearense

*Oh Maria! chama o pessoal,
Que o nosso maracatu oh! Maria,
Já vai começar
O terreiro está em festa
Hoje é noite de luar
Quero ver você oh Maria!
Maracatucá³⁰*

A loa acima torna-se indicador importante da dinâmica da oralidade, visto que as loas ou macumbas são substanciais para a efetiva construção da memória social de negros e mestiços, que através da elaboração e reelaboração souberam tematizar a cultura de matriz africana e com peculiaridades cearenses. Ritmos e loas constituem-se como complementares, dilatando a vocalidade, que se estende no espaço-tempo da performance:

[...] Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento; é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. (ZUMTHOR, 2001. p. 21)

As loas ou macumbas são textos, composições poéticas, geralmente curtas, não estão dissociadas dos ritmos experimentados pelos maracatus. Enquanto composições se tornam narrativas, uma espécie de enredo que tematizam a cultura de matriz africana, afro-brasileira ou cearense. São fundamentais para configurar os múltiplos

³⁰ Maracatucá. Interprete: Mestre Juca do Balaio. In: ALENCAR, Cale; CARIRY, Rosebergue (prod.). **Maracatus e Batuques**. Fortaleza: Cariri Discos e Equatorial, p2001. 1 CD. (Coleção Memória do Povo Cearense – v. 5).

aspectos da cultura de matriz africana, no que concerne aos lugares de onde vieram os povos negros na rota da diáspora como Luanda, Congo, Cabinda, os mitos religiosos como a Calunga, recorrente nas nações maracatuenses e os preto velhos e orixás, arquétipos religiosos afro brasileiros, presentes na Umbanda e no Candomblé.

Dimensiona-se e ganha força comunicativa e vida, através da vocalidade, do canto entoado na cena carnavalesca pelos cantores ou macumbeiros, como são conhecidos no contexto local. Cantada e ouvida, mais do que lida, é uma verdadeira poesia oral na cultura dos maracatus, a representação simbólica da memória social dos grupos:

[...] A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo 'atual' das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra 'desloca' estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1999, p. 47).

O intérprete cantor torna-se uma voz em extensão, juntamente com o coro dos brincantes, que a dilata sonoramente no espaço da performance, provocando uma gama sonora que ecoa no espaço festivo, mediado pelo corpo-voz. O canto-narrativa das loas nos faz pensar a prática como expressão viva de negros, mestiços e caboclos cearenses. Através delas podemos adentrar nos universos da memória social e da ancestralidade africana no Ceará.

A loa *maracatucá* transcrita *acima*, de domínio público, soa como uma convocação social, um chamado para a festa, particularmente quando entoada por Mestre Juca do balaio, brincante que se movimentou em sua amplitude pelos maracatus da cidade, um "griot" simbólico³¹. Juca configurou-se enquanto memória social de toda uma comunidade de brincantes. Através de sua voz, no texto vocalizado, atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira. Voz esta cuja matéria sonora pode ser sentida no álbum *Maracatus e Batuques* citado anteriormente. Seu canto épico convoca o pessoal da

³¹ Mestre da oralidade na cultura africana, manancial do inconsciente coletivo de todo um povo, fonte de sabedoria ancestral.

cidade para entrar no rito, fazer a festa. A loa assinala que é necessária a presença dos brincantes, da coletividade para o rito se fazer vivo, para a festa acontecer. Na voz de Juca, a vocalidade soa como um canto épico:

[...] A palavra épica funda e cimenta a comunidade, no próprio momento em que é pronunciada e ouvida, engajando a totalidade dos corpos presentes nessa performance, e resultando, pelo menos virtualmente, em ação coletiva. (ZUMTHOR, 2001).

A voz torna-se enunciação concreta da ação de chamar, prólogo cantado ecoando pela cidade, convocando os brincantes para o rito festivo. As loas constroem um expressivo inventário simbólico e imaginário do que nos foi trazido dos mundos africanos. Adentrando nesse universo mítico e social, abrimos os caminhos interpretativos, após o canto-prólogo de Juca, tendo como referencial a Calunga, arquétipo fundante dos maracatus. Totem no cortejo, presentifica-se como representação da nação, do poder da realeza negra africana. A referência da boneca sempre foi recorrente em loas de diversos maracatus da cidade, arquétipo revelador da ancestralidade do cortejo. Por exemplo, a loa *Boneca Preta*, escrita e entoada por Feitosa, em 1942, evoca o mito, e foi retomada como tema no cortejo do Az de Ouro, em 1997:

Boneca preta do maracatu
Boneca preta do maracatu,
Boneca, preta do maracatu,
Boneca preta do maracatu

Ela vem de Luanda
De saia rodada
Pisou no terreiro,
Caiu na Congada

Boneca preta do maracatu,
Boneca, preta do maracatu,
Boneca preta do maracatu
*Boneca preta do maracatu,*³²

³² FEITOSA, Raimundo Alves. Boneca preta. In: ALENCAR, Calé; CARIRY, Rosembergue (prod.). **Maracatus e Batuques**. Fortaleza (CE): Cariri Discos e Equatorial, p2001. 1 CD. (Coleção Memória do Povo Cearense – v. 5).

A repetição intensiva do significante, que emana do texto, amplia-se ainda mais no canto de Raimundo Alves Feitosa, gerando, através da vocalidade do corpo-voz, uma espécie de transe sonoro. Evoca reiteradamente o arquétipo, o símbolo-força primordial da cultura de matriz africana. A Calunga, elo com a “Mãe África”, símbolo ritualístico da festa de maracatus, atravessou o Atlântico e foi incorporada e ressignificada nos maracatus brasileiros. Costa e Silva (1992, p. 489-490) argumenta que:

[...] As grandes águas podem e devem ter sido um dos afluentes do Zaire ou qualquer outro lago ou rio. **Os europeus, além disso, interpretaram Calunga como uma alta divindade e talvez tenham contagiado com este novo conceito as crenças abundas.**

Cada Calunga vivia num determinado curso d'água. E era guardada por uma linhagem, cujo chefe conhecia o segredo da comunicação com as forças espirituais que a boneca continha. [...] Estabeleceu-se também uma hierarquia entre os vários guardiões de calungas: o custódio da estatueta do rio principal era mais importante do que a dos riachos tributários, a graduação da autoridade fazendo-se conforme a hidrografia.

A calunga tornou-se assim, e desde há bastante tempo – a contar do fim do século XIII -, fonte de poder político e de uma organização social fundada na terra, num sítio preciso e não apenas numa situação de parentesco. Muito embora tenha sido depois suplantada, em quase toda parte, por novos símbolos da centralização estatal, persistiu como emblema dominante no baixo Lui e ligada ao nome de numerosos ancestrais e fundadores de reinos, bem como aos títulos de vários sobas. [...] **A boneca com o seu nome atravessou o atlântico e sobrevive nos maracatus brasileiros.** (Grifos nosso)

Raimundo Praxedes do maracatu Nação Baobab revelou através da narrativa oral, durante a entrevista, a peculiar relação que tem com a Calunga. A boneca adquire conotação religiosa no seu imaginário envolvendo, por extensão, a comunidade de brincantes e as “nações” de maracatu. Evoca a voz da ancestralidade, a memória perpassando o presente:

[...] **A Calunga, quero falar da Calunga**, do cortejo, uma nação visita a outra. Na África tinham as nações, as aldeias, você é do Maranguape, eu aqui da Bela Vista, você vai dar uma grande festa e convida meu pessoal, eu saia da minha casa, da minha aldeia prá visitar sua Nação, aí saia um camarada na frente com uma grande vara de bambu, na ponta com um pedaço de pano, qualquer coisa, que significava a sua Nação, assim fazia todas as Nações, aquele cortejo, com as batidas, e ali na vara de bambu ia Calunga, que era feita de pano, **na Calunga iam toda a sabedoria daquela aldeia, daquela Nação, tanto para o bem quanto para o mal, o feitiço ia na Calunga, tinha que ser uma menina, que não tivesse menstruada naquele dia, então ia com a Calunga**, fazendo a sua festa, se fosse bem recebido, na saída deixava tudo que era de bom, com a sua nação, de prosperidade, de saúde, tudo que era de

bom ele deixava na Calunga, mas se fosse mal recebido, as divergências ele deixava tudo que ele sabia de maldade, na sua aldeia, ele deixava, aí é o seguinte. **Quando se diz que a Calunga é de felicidade no carnaval, é porque ela tá ali num momento de alegria, de festa, então ela traz felicidade, amor, porque é momento de festa, de alegria, mas na realidade é a Calunga que carrega os feitiço, como se diz os ebó [...]** Aqui no Baobab, a Calunga sou que faço, sou eu que pinto, sou eu que costuro, sou eu que arrumo, que boto a roupa, as guias. A primeira coisa que “apronto”, e ela fica toda coberta, só mostro no dia.³³ (Grifos nosso)

Numa analogia com as nações africanas, Praxedes constrói simbolicamente uma relação, usando os territórios cearenses Maranguape e Bela Vista, para inferir as visitas que eram feitas pelos grupos em tempos de festa. Possibilita perceber, através de sua voz, a importância simbólica que a Calunga tem para as nações de maracatus. Ele reforça a relação ao ser sujeito do ato de preparar, aprontar a “boneca”. Em sua ação, o ritual é posto em segredo, como uma forma também de estabelecer um poder junto à comunidade, dando-lhe status religioso e político, visto que é o “mestre” do maracatu Baobab, o responsável maior pela nação. Resguardando-a, consegue manter, então, o respeito, revelando apenas no dia do ritual festivo, “um ato e hierarquia daquele que sabe “alguma coisa” – que o outro não sabe” (SODRÉ, 2005. p.103).

Nas duas últimas décadas verifiquei que, com a emergência do movimento negro organizado evidenciou-se as experimentações e renovações no campo dos temas, abrangendo para a história das lutas sociais e políticas, bem como a tentativa de tornar a cidade, como objeto temático. O maracatu Nação Africana, em 1980, já atentava para o processo de modificações que o dito progresso estava provocando na cidade como nos narra a loa:

*Eu já mandei avisar a Xangó
E a Ogum Beira-Mar
Que a grande Nação Africana
Nesta terra acabou de chegar*

*Recordando Fortaleza
E a Beleza que havia por lá
Eu trago o Nação Africana
Para poder te mostrar*

*O parque da Liberdade
É teimoso e insiste em ficar
E o Abrigo Central
O progresso veio arrancar*

³³ Raimundo Praxedes. Maracatu Nação Baobab. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 2007.

*As festas do Mucuripe
E as retretas lá da Lagoinha
Também quero recordar
Os Candangos do Levinha*

*A velha Praça do Ferreira
As serestas do Raimundo Cotoco
Também vou rememorar
As chegadas dos caboclos*

*Quermesses de São Gerardo
Tradição do tempo de outrora
Também levou o progresso
A nossa Coluna da Hora³⁴*

Como apontam as fontes, na década de noventa os temas passaram a variar. Dragão do Mar, mitificado como herói cearense, na luta pela libertação dos escravos tornou-se tema de carnaval de vários grupos. Evocado pelos poetas compositores, como forma de manifestar que em terras cearenses tivemos desbravadores, Dragão do Mar, aparece, por exemplo, na produção do Nação Baobab, nesta loa de 2002:

O Grito do Dragão

*Bendita seja a aurora
Bendita seja a luz
Bendito seja o povo de Angola
Na terra da Santa Cruz
Assim cantava minha gente tão sofrida
Vinda da África como mercadoria
Canto de lágrimas pedindo livramento
Tanta saudade formando um só coração
Ô ô ô ô
Ô ô ô ô
Ô ô ô ô
Ô ô ô ô
Há no meio do mar
Um grito pra sempre ecoado
A voz de Chico da Matilde
Ô glorioso Dragão
“A partir desta data
Jangadas não levarão
Negro acorrentado para a escravidão”
Até que o sol raiou
Trazendo nossa liberdade
O fim do grande suplício*

³⁴ Maracatu Nação Africana. In: Regulamento das Agremiações Carnavalescas: Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

*No dia 25 de março
 Hoje a festa continua
 Na dança do meu Baobab
 Negro é liberdade
 Negro é nosso cantar*³⁵

As loas, assim, tecem e constroem o imaginário das comunidades, tornando-se peças-chaves para a comunicação com o público e para a harmonia e força que a encenação assume ao ser vocalizada pelos brincantes. Nesse caminho os grupos optaram por diversificar suas propostas, incorporando para efeitos de teatralidade personagens como Iracema, Chica da Silva, ou figuras de destaque na memória social dos próprios maracatus como Benoir, célebre rainha do Áz de Espadas, mestre Juca do Balaio, do Áz de Ouro, dentre outros. Todavia a temática de cunho social se fez cada vez mais presente.

No alvorecer dos anos dois mil com a repercussão oficial das comemorações dos 500 anos de chegada dos portugueses ao Brasil, o Az de Ouro, através de Pingo de Fortaleza criou a loa *Outros 500*, composta para o cortejo de 2000. Ao contrário de enaltecer os feitos dos colonizadores, o compositor provocou contundente crítica e reflexão social, tendo como ponto de partida a historicização das lutas e movimentos sócio-políticos e religiosos, presentes no contexto da cultura cearense:

*Ecoa, ecoa a loa do maracatu
 Ecoa, ecoa a loa do maracatu
 Ecoa a loa do maracatu*

*Az de Ouro entrou na avenida
 São outros quinhentos
 Outros ventos falando da história desse nosso chão
 Que a ciência comprova que já existia há milhões de anos
 Com sua gente feliz a colher os seus frutos na palma da mão*

*Ecoa a loa do maracatu
 Ecoa, ecoa a loa do maracatu
 Ecoa, ecoa a loa do maracatu*

*Mas há quinhentos atrás chegou pelo mar outra gente
 Falando outra língua, pregando outro deus pregado na cruz
 Com suas armas de fogo e sua ganância de ouro, muitos índios matou
 E depois trouxe da África a raça negra prá escravizar*

³⁵ Descartes Gadelha. O Grito do Dragão. Maracatu Nação Baobab, 2002. Fortaleza (CE): Jornal O Povo, 17 fev. 2002, p. 04.

*Ecoa a loa do maracatu
Ecoa, ecoa a loa do maracatu
Ecoa a loa do maracatu*

*Muitos anos foram se passando
Esses povos lutando prá sua igualdade poder conquistar
Eram índios e pretos de muitas nações, cantos e orixás*

*Ecoa, ecoa a loa do maracatu
Ecoa, ecoa a loa do maracatu
Ecoa a loa do maracatu
Ecoa, ecoa a loa do maracatu*

*Cabanagem, Calderão Contestado, Quebra Quilo, Palmares, Pau de Colher
Confederação do Cariri e do Equador
Balaçada, Praiaira, Guerra dos Alfaiates, Canudos, Cangaço, Sem Terra
Quinhentos gritos de não, a submissão, de quem sabe o que quer*

*Ecoa, ecoa a loa do maracatu
Ecoa, ecoa a loa do maracatu
Ecoa a loa do maracatu
Ecoa, ecoa a loa do maracatu³⁶*

A matéria narrativa das loas, em sua amplitude temática, como um fio, percorrendo a trama da minha escrita me possibilita no fluxo e movência da dissertação, configurar e compreender os significados da complexidade da performance, que se revela em palavras, cantos, corpos dançantes em ação pelo espaço-tempo da cena carnavalesca.

1.2.3 A máscara negra tismada: Os múltiplos significados

Nos anos setenta, quando Ednardo lançou *Pavão Misterioso*, tornou conhecido para a cena musical brasileira o ritmo cadenciado, de tempo mais lento do maracatu cearense. Com a composição de 1978 o canto loa *Cauim*,³⁷ onde enunciou o termo *falso negrume*, impulsionou para que no curso dos anos oitenta o termo fosse

³⁶ FORTALEZA, Pingo de. Outros 500. Cortejo do Az de Ouro. Fortaleza (CE): Carnaval de 2000.

³⁷ Nossos Carnavais, Folder da FUNCET, Fortaleza, 1993, p. 15. Cauim, composição do cantor cearense Ednardo, escrita em 1978. A composição se tornou emblemática na construção do conceito de falso negrume, utilizado pelas comunidades de maracatus para respaldar a utilização da máscara tismada nos brincantes. Foi produzido um filme documentário com imagens do maracatu, com o mesmo título da letra-música. Apresentado nos shows do cantor-compositor, por ocasião do movimento Massafeira.

incorporado e recorrente nos discursos dos brincantes e nas matérias da imprensa local. Na perspectiva de abertura da análise apresento para o leitor a loa:

Rainha preta do maracatu
Nesse teu rosto de falso negrume
 Morre de gozo na renda do sol
 No pano feito pelos fios d'água
 Desse véu de noiva:bica do Ipú
 Como uma princesa sertaneja e aflita
 Num gosto vivo de suor e sal
 Te entregarás em meus braços rijos
 De sangue, luz e de sabor letal
 E eu um índio pronto para as flechas
 Dos arcos tesos de uma caçada incerta
 Monto no sopro do Aracati
 Tonto de espanto, de amor e cauim
 Sou nau sem rumo
 Em teu ardor imerso
 Eu serei cego, como um violeiro cego
 Que enxerga a vida sensitivamente
 E tem na pele um olho mais agudo
 Que o meu punhal de ponta
 Em teu corpo quente³⁸ (grifo nosso)

Com a força musical e da letra o termo “*falso negrume*”, popularizou-se, entre os grupos, tornando-se um enunciado emblemático. Foi incorporado e reproduzido por uma gama significativa de brincantes, que o utilizam para identificar e justificar a ação de pintar-se de preto e corporificar a máscara. Na década de oitenta tornou-se comum a defesa de voz em voz, com algumas exceções de que esta era mais uma distinção do maracatu local, em relação às práticas congêneres no nordeste. A Federação Cearense das Agremiações Carnavalescas oficializou em seu regulamento este item como elemento obrigatório. A emergência do movimento negro na cidade e seu impacto junto aos grupos provocou um efusivo questionamento, colocando em debate os significados do uso.

Tirar ou não tirar, usar ou não usar? Eis a questão que presentifico na prática e no discurso de grupos como o Vozes da África, Nação Baobab, Nação Iracema e Nação Solar. Procuro no processo da análise, compreender os motivos que levam os brincantes a construir os significados desse ambíguo signo, provocador de uma

³⁸ Ednardo. Cauim (Álbum). São Paulo: WARNER,1978.

visibilidade peculiar no maracatu cearense. A máscara negra tismada se amplia no corpo com a adição de luvas e camisas, que intentam manifestar artificialmente uma “pele negra”, através do uso intensivo da cor, possível busca de respaldar a presença do negro em terras cearenses.

Com a emergência do movimento negro, dentro dos grupos de maracatus, acirraram-se os pontos de vista contrários, ao que na tradição parecia uma aceitação coletiva, no que concerne os significados do uso da máscara tismada na performance, como símbolo identitário. Nas trilhas das fontes orais, é importante privilegiar os discursos, na perspectiva de compreender e debater os aspectos contraditórios desse signo-imagem, necessário de ser interpretado, no contexto da cultura cearense, onde se construiu um perverso discurso de invisibilidade do negro³⁹.

Na perspectiva de compor uma definição geral da simbologia da máscara, para então adentrarmos na discussão, enunciarei os significados, tendo como referência teórica Roberto Damatta, cuja análise do uso da máscara é norteadora de sentidos que ampliam a compreensão para além do Carnaval. Adereço ou símbolo paradoxal que encobre e manifesta, assinala o autor:

[...] ‘A máscara permite destotalizar o corpo, introduzindo um corpo no outro’ [...] A máscara permite igualmente transcender o nosso papel no mundo diário, ou melhor, os nossos papéis do mundo diário. Se todos os dias somos obrigados a ser homens, pais, irmãos, amigos, professores, operários, padeiros, costureiras, donas-de-casa, etc. Se todos os dias o nosso rosto no espelho não muda, se todos os dias somos a mesma coisa que acaba envelhecendo, com o uso da máscara, podemos experimentar novos seres e novas caras. Escondidos, podemos fingir e abrir espaço para uma enorme teatralização do mundo que vivemos. Por outro lado a máscara permite o nosso anonimato, daí certamente o uso deste tipo de fantasia em zonas periféricas do nosso mundo urbano, onde todos se conhecem e o controle social é exercido por meio de relações de vizinhança (DAMATA, 1981, p. 75).

³⁹ Os conceitos de invisibilidade e visibilização, amplamente utilizados pela Sociologia, podem ser compreendidos em nosso caso como estratégias de resistências sociais pela qual, segmentos discriminados da população agem de forma a não serem percebidos no tecido dessa sociedade e por outro lado, como tática pela qual a sociedade e o estado negam a presença do negro nesse estado e desobrigam-se de políticas e ações voltadas especificamente para essa parcela da população. Sobre o conceito veja as reflexões In caso propostas por Oliveira Júnior, Adolfo Neves de. A Invisibilidade Imposta e a estratégia da Invisibilidade entre negros e índios: Uma Comparação. In Brasil: **Um país de negros?** Rio de Janeiro: Ed Pallas, p.165-174.

No Carnaval o processo de feitura da máscara negra tsnada, muitas vezes acontece nas ruas próximas ao cortejo, lugares de concentração dos grupos, onde o público pode presenciar o ato.



Foto 1⁴⁰

Proponho, então, tecer uma breve descrição. Um brincante frente ao outro, atentamente com a tinta preta nas mãos mistura de fuligem de lamparina e vaselina⁴¹, sem o espelho, faz da rua um extenso camarim a céu aberto, tendo como luz o sol ou a lua, com suave e atento toque no rosto do comparsa dá início à transformação, ao processo ritual de metamorfose. A máscara negra tsnada aos poucos vai tomando forma, gerando uma expressiva plasticidade, constituindo-se signo, máscara. Para Huizinga (2007, p. 30): “O homem moderno tem uma aguda sensibilidade para tudo quanto é longínquo e estranho. Nada o ajuda a entender melhor as sociedades primitivas do que seu gosto pelas máscaras e disfarces”.

O ato de pintar-se ou pintar o outro imprime características ritualísticas peculiares aos ritos dramáticos, visto que indicia o ato de tornar-se outro, o brincante fundindo-se no personagem-símbolo da encenação. Argumentar acerca da máscara negra tsnada no maracatu cearense nos leva a adentrar num contexto matizado de significados que reverberam para uma reflexão acerca da presença de homens e mulheres afrodescendentes, que através da sua ação construíram um saber que não

⁴⁰ Jornal O Povo. Caderno cidades, p. 05. 29 fev. 1992.

⁴¹ Francisco Aderaldo. Maracatu Vozes da África. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

pode ser negligenciado ou camuflado. Analisar os sentidos atribuídos ao signo, nos coloca diante de uma problemática que não pode ser silenciada. A análise dos discursos contribui na possibilidade de compor a trama dos significados.

Ação lúdica, performática ou marca do sentimento de pertencimento a uma etnia? A ação de tisanar-se, no contexto da cultura cearense, extrapola a cena do carnaval e acirra o debate acerca dessa transformação e representação. Presente na quase totalidade das alas, fora a ala dos índios, a imagem-signo do rosto tisanado cria uma composição plástica homogeneizando o conjunto das alas do cortejo.

No maracatu cearense, a máscara adquiriu uma marca distintiva dentre as representações dos outros maracatus, no contexto nordestino e brasileiro. Possível herança dos reisados, cujos protagonistas Mateus e Catirina do Bumba-Meu-Boi, figuras cômicas manifestavam-se na cena com a máscara negra pintada no próprio rosto? Segundo Oswald Barroso “o rosto era pintado de preto, com tisma de panela e vaselina, mesmo que já seja negro” (BARROSO, 1996, p. 93).

Na prática local, há controvérsias históricas. Argumenta-se em primeiro plano que se deve a Raimundo Alves Feitosa, o qual assimilou a forma em passagem pelo carnaval de Recife, nos primeiros anos da década de trinta, ao presentificar o cortejo das Cabindas⁴², em Pernambuco onde “homens fantasiados de negras, com rosto pintado de preto que desfilavam no Carnaval”,⁴³ ao contrário do maracatu de baque solto pernambucano que não utilizava a máscara negra. No processo de criação do Az de Ouro já aparecia a pintura no folgado, feita no próprio rosto do brincante com fuligem de lamparina, enunciando e ressaltando a plasticidade. No contexto local, todavia a presença da pintura negra no corpo já era utilizada, conforme relatos de cronistas, já no século XIX, nos relata Nogueira (1981, p. 138-149):

[...] Outro grupo que aparecia uma vez ou outra era a dos Maracatus. Formados só por homens vestidos de mulher, saias brancas, e cabeções de renda,

⁴² Dizem Cabinda no Brasil, região ao norte de Angola, entre o rio Zaire, o ex-Congo belga e o Atlântico. É de vastíssimo prestígio o vocábulo no Nordeste brasileiro [...] foi sinônimo de escravo africano. Cambindas eram também denominadas os grupos dançantes de negros que folgavam pelo Recife em préstito até a praça da matriz, depois convergindo funcionalmente para o carnaval, no ritmo solene, fascinante dos maracatus. Esses grupos distinguiram-se pelo nome evocador: Cambinda Estrela, Cambinda Leão Coroado, Cambinda Elefante, aclamados como glórias locais, nas ruas e pontes da capital pernambucana (CASCUDO, 1993, p. 164)

⁴³ Pingo de Fortaleza. 2007, p. 34.

traziam o corpo e o rosto pintado de negro. À simples vista pareciam africanos. Não dançavam, andavam lentamente, pelas ruas. (Grifo nosso)

Com a entrada do Az de Ouro, em 1937, no cortejo, a imagem da cor negra torna-se emblemática na performance, ganhando relevo na estética visual e na tentativa ambígua de configurar uma imagem do negro. Na procura de compreender as nuances que envolvem essa ação, prender-se a uma possível origem, na procura de elucidar o ato, no presente torna-se quase inoperante, posto que explicará apenas um dos pontos entre vários que envolvem os significados do signo-imagem.

No tempo presente, as vozes se pluralizam entre os que configuram a máscara tismada, reforçando a tese da “invisibilidade do negro” na cultura cearense, em virtude de um número menor de contingentes no tempo da Colônia e Império, comparando à Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco e Maranhão. Outros defendem a versão dela ter se popularizado através de Ednardo, que inventou o enunciado *falso negrume*, conforme já exposto na loa *Cauim*. Há ainda os que dizem usar por conta apenas da obrigatoriedade exigido pelo regulamento da Federação das Agremiações Carnavalescas: “É obrigatório o uso da tintura preta no rosto”.⁴⁴ Praxedes do Nação Baobab argumenta:⁴⁵ “[...] Rapaz, eu aqui particularmente, particularmente, eu só saio pintado de preto, porque há uma exigência muito grande, há uma exigência, porque se não sair pintado de preto não é maracatu.” A voz de Praxedes ecoa no presente, visto que os maracatus Nação Solar e Nação Iracema vêm discutindo o uso, na perspectiva de tirá-lo enquanto atributo obrigatório, para que as agremiações não sejam punidas pelo não uso. Todavia, esse tema é complexo, visto que os brincantes das mesmas instituições se dividem nas opiniões, gerando internamente um aquecido debate.

Em relação à rainha, o fato da máscara negra tismada ser um atributo obrigatório no regulamento da Federação das Agremiações Carnavalescas, nos colocaria diante de uma ação simbólica que demarcaria a negritude cearense? Contudo quando se indaga aos brincantes acerca dessa ação, percebemos contradições no processo de identificação com a imagem construída. A rainha do maracatu Reis de Paus enfatiza: “A questão do rosto de preto é porque a gente não tem negro mesmo de verdade, então

⁴⁴ Federação das Agremiações Carnavalescas. Fortaleza. Regulamento, carnaval, 2007. Normas do Desfile. Fortaleza (CE), Carnaval de 2007.

⁴⁵ Raimundo Praxedes. Maracatu Nação Baobab. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 2007.

para ser uma corte negra o rosto tinha que tá de preto” (RODRIGUES, 2005, p.119). A voz do brincante-rainha Claudemir encontra reforço quantitativo junto aos que fazem coro ao “falso negrume”, convergindo para o que afirma Correia:

[...] O falso negrume cantado pelo Ednardo diz muito bem, a gente não tinha no Ceará, não teve negro suficiente, necessário prá fazer um maracatu só de negro, eu achei uma idéia criativa do seu Raimundo Feitosa, em pintar esse povo, embora seja uma coisa que lambuze o rosto todo, mas é aquela estória [...] **se você ama o maracatu, vamos pintar a cara, vamos mostrar o nosso falso negrume**, prá pelo menos preservar a coisa do negro que existe dentro da gente [...] **o falso negrume** é necessário, acho que ele vai existir para sempre no maracatu [...] ⁴⁶ (Grifos nosso).

No intuito de afirmar um ponto de vista bastante presente na cultura local, enfatizando o fato de que o Ceará não foi terra de negros, apenas de caboclos e brancos, por não termos tido numa leitura quantitativa povos de origem africana no Ceará, o uso passa, na visão dos respectivos brincantes a ser legítimo. Configurar o negro como fator “ausente”, na sua representação através da máscara, corresponde à tentativa de fazer emergir um negro imaginariamente construído, inventado.

Cláudio Correia, presidente e brincante do maracatu Vozes da África, coloca que é preciso manter, como forma de preservar o negro que “existe dentro da gente” que se expressaria e se reforçaria através do “falso negrume”, da máscara tisonada, cristalizando-se para sempre como forma e signo representativo para preencher a ausência do negro no Ceará.

Mesmo com a popularização do “falso negrume”, o enunciado paradoxalmente norteia a negação da presença de etnias africanas e, em consequência, do maracatu como prática gerida e processada nas experiências culturais dos negros no Ceará. Dentre essas vozes dissonantes, Descartes Gadelha refuta e problematiza acerca da complexidade do conceito, argumentando que:

[...] Primeiro vou falar dessa palavra falso negrume é uma palavra que foi utilizada por um intelectual, alheio à cultura do maracatu. **É uma palavra lamentável para nós que somos negros, nós não aceitamos, nós rejeitamos essa colocação, um falso negro, porque nós vivemos da cultura negra, todas as pessoas do maracatu não aceitam essa colocação que não é sua.** Você está utilizando porque falam. **É uma forma**

⁴⁶ Cláudio Correia. Maracatu Vozes da África. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), jan. 2008.

preconceituosa, porque não existe o falso negrume, a negritude não está no tom da pele, ela não faz parte da pigmentação, na epiderme, a negritude é um sentimento, o negro tem seu sentimento, tem pessoas que tem pele branca, louras, mas que tem negritude nos seu sentimento, **ser negro é um estado de espírito, não é uma cor biológica. Nós não concordamos e ficamos muito tristes com essa colocação.** Não existe falso branco, não existe o falso ruivo, ou é ruivo ou não é ruivo, ou é negro ou não é negro. Essa é uma palavra que dói.⁴⁷ (Grifos nosso)

Descartes refuta intensivamente o termo, criticando a invenção como construção de um “intelectual”, mesmo sem afirmar quem foi o autor. Sua voz é veemente ao contestar. Em sua análise o uso não qualifica uma consciência étnica, uma perspectiva de pertencimento à etnia negra, à cultura africana. Em tom de indignação emerge de sua voz um sentimento de tristeza face ao problema, colocando que assim como não existe o “falso branco”, nem o “falso ruivo”, não deve haver o “falso negro”. Na perspectiva de “suavizar” o uso, defende a feitura do signo nos brincantes a partir dos atributos teatrais, do jogo performativo em tornar-se outro. Reforça sua argumentação, reportando-se à teatralidade expressa nas máscaras das culturas do mundo e como recurso utilizado nos rituais, estabelecendo, assim, simbolicamente uma relação com a cultura local dos maracatus:

[...] É só teatral, é só teatral, inclusive em alguns maracatus não utilizam essa máscara, alguns pintam, alguns fazem maquiagem como qualquer maquiagem. Agora a pintura totalmente preta em cima do preto, da pessoa negra, de pele escura. **A pintura tem uma função de máscara, porque os negros se pintavam para suas lutas, é uma simbologia ancestral, o índio se pinta para a guerra, o índio pinta o rosto de vermelho com preto para processar a sua guerra, isso é um teatro, é uma guerra, mas no fundo é um teatro.** Ele procura espantar o outro com a sua máscara. [...] O teatro maracatu é transformista, no sentido de teatralizar, interpretar determinadas situações, algumas situações, dentro dessas origens, dessa manifestação, dessa expressão artística, que é uma expressão artística, herança africana, dos aborígenes. Então, o maracatu nosso, local, tem essa conotação, esse gesto de fazer o espetáculo, inclusive existe um toque, um fator muito importante que é a coisa mística, ele procura anular o próprio indivíduo em função da negritude, em função daquilo que está sendo apresentado, do próprio maracatu, aonde, por exemplo, o professor Gil quando vai desfilar de príncipe, quando ele se transforma em príncipe ao pintar seu rosto de tinta preta, totalmente de preto anula a sua identificação, ele passa a ser um número, de ser um apenas a mais dentro do Quilombo, no Quilombo não existia a individualidade, quando se pinta a cara, o rosto e a mão também retira-se o indivíduo, retira-se a individualidade,

⁴⁷ Descartes Gadelha. Maracatu Vozes da África. Entrevista. Fortaleza (CE), out. 2007.

a identificação. **No geral a pintura é a cenografia, a representação teatral.**⁴⁸
(Grifo nosso)

O argumento da pintura como cenografia e representação teatral, em meio a esse contexto, se constitui como procura de uma saída face a uma construção que se cristalizou no imaginário da maioria dos brincantes. Descartes Gadelha, no contexto da comunidade dos brincantes reflete e procura uma interpretação, a partir das significações e do uso das máscaras em diversas práticas ritualísticas de negros e índios, bem como em tradições teatrais de outros contextos geográficos e culturais que a utilizavam em lutas e rituais. O argumento de Descartes tenta aprofundar a defesa de pertencimento étnico, quando reflete que seria uma forma de anular a individualidade do brincante, fazendo com que simbolicamente passasse a ser mais um dentro do “Quilombo” do maracatu, somando-se aos outros e, assim, constituindo uma “nação”, um grupo social.

As vozes, no corpo da presente reflexão evidenciam a complexidade do fenômeno da máscara tizada no contexto do maracatu cearense. Os brincantes entrevistados Correia e Aderaldo são membros do mesmo maracatu o Vozes da África. No âmago da instituição reverberam visões em contraposição, colocando o princípio da homogeneidade como algo que não responde aos sentidos e aos anseios do grupo. Francisco Aderaldo do respectivo maracatu, faz coro aos que defendem o termo:

[...] O falso negrume, né? O maracatu de Recife já eles não pinta o rosto, já no Ceará a gente já pinta o rosto, simbolizando o falso negrume, diz porque diz que no Ceará não tem negro, mas nós somos negros no sangue, na cor, da raça. Por sinal aqui no maracatu, aqui nós temos negros, pessoas da cor negra que eles quando se apresentam conosco, eles não pintam o rosto de negro, eles usam “mermo” a cor deles, porque eles acham que se pintarem o rosto de preto, eles estão se sentindo agredido, porque já tem a cor deles, porque tem que pintar de preto, aqui a gente já pinta o rosto de preto pra representar uma raça negra, uma raça toda, porque não é justo que a gente fale do maracatu uma coisa que veio da África, todo mundo de cara branca e aí quando veio para o Ceará a intenção foi essa, “vamos fazer um maracatu igual o povo da África, igual nossos irmão negros, como aqui não temos negros, negros, da cor morena, preta aquela coisa, vamos pintar o rosto foi quando surgiu, a criatividade de fazer com tinta de lamparina, vaselina, com óleo e talco sem cheiro, foi mexida, feito aquele material químico, aquela coisa toda, foi formada aquela tinta, quando nós pintamos o rosto nós “tamos” representando o negro afro, o negro brasileiro. E chegou e ficou, e por sinal quando a gente se apresenta.

⁴⁸ Descartes Gadelha. Maracatu Vozes da África. Entrevista. Fortaleza (CE), out. 2007.

Por sinal no regulamento de Fortaleza, tem uma tese que não pode sair de cara branca, não pode sair de cara branca, todo mundo no maracatu tem que sair de cara preta, tem um quesito do maracatu que diz faz parte do regulamento.-Temos que pintar o rosto de preto, porque o povo gosta, o povo acha lindo, diferente eu que já sai prá fora do Brasil, já fui prá outros país, o povo fica encantado, com a beleza das fantasias, o preto que a gente usa, é preto mesmo, é aquele preto mesmo se existe preto mesmo preto escuro não sei nem definir.⁴⁹ (Grifo nosso)

Aderaldo primeiramente coloca o sentido da utilização do “falso negrume”, reportando-se ao maracatu de Recife onde, segundo seu ponto de vista, se efetiva como expressão cultural dos negros, enquanto que no Ceará, por não termos tido, no processo histórico da colonização do território cearense, um contingente expressivo de negros, tornou-se necessária a utilização da pintura como forma de configurar a presença da etnia africana.

Contudo, sua perspectiva manifesta o que paira no bojo da problemática da presença negra na cultura cearense, no tocante à construção de uma ausência que não corresponde à realidade, visto que a cultura não deve ser analisada apenas pelo prisma do quantitativo ou do fenótipo. O respectivo ponto de vista distorceu e provocou um forte preconceito, quando os cearenses se reportam à “ausência” de etnias africanas na formação e construção da cultura local. A própria organização das irmandades religiosas dos homens pretos foi fruto de vários povos africanos das nações do Congo, Benguela, Angola, bem como crioulos, cabras e mestiços, que em terras cearenses se instalaram, promovendo e agindo através de suas variadas organizações sociais e rituais como os congos, reisados e pastoris.

Um diferencial em seu discurso nos aponta uma informação significativa, ao informar que no Vozes da África existem brincantes negros que não se pintam, acham-se agredidos quanto ao ato de sobrepor uma cor que já está em sua pele, para assim expressar sua negritude. No entanto, assim como vários brincantes que ocupam uma posição hierárquica considerada relevante na instituição, Aderaldo é enfático em defender o uso da máscara, e a idéia correspondente da ausência de negros no Ceará.

Na perspectiva de compreender e interpretar os significados presentes no signo da máscara, o rosto tismado de negro da corte, da rainha e da maioria das alas do

⁴⁹ Francisco Aderaldo. Maracatu Vozes da África. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

cortejo, implica sentidos plurais. No contexto da presente dissertação, o assunto não se esgota, trata-se de uma problemática complexa que aponta para vários pontos de vista, provocando aberturas e tensões, exigindo um aprofundamento histórico e antropológico. O intuito, no corpo da análise, volta-se e objetiva enunciar a multiplicidade de significações e como os brincantes acionam a forma, o signo e o uso enquanto performance, visto que tem se tornado um atributo necessário e obrigatório. Além de ter se constituído como elemento tradicional, e demarcador da distinção em relação ao maracatu de Recife.

O compositor e brincante Pingo de Fortaleza, do maracatu Nação Solar⁵⁰, em depoimento realizado em 2008 aponta três pontos que merecem ser pensados e analisados.

[...] Há três teses desse pintar-se: a razão desse pintar-se, prá mim é menos importante do que a magia da ancestralidade do geral. Se você tem uma rainha, se você tem um cortejo de coroação, se você tem um batuque, se você tem orixás, você pode tá pintado ou não, a magia é maior do que a pintura. Veja bem os primeiros pintavam-se, primeiro a idéia da máscara, eu acho interessante essa idéia do pintar-se para o lúdico, no Japão se pinta de branco, o índio se pinta de índio, o negro se pinta de negro, todo mundo se pinta para um ato que é um ritual, o que é o maracatu, não é um ritual? É um ritual, um cortejo de coroação de uma rainha, com uma calunga que representa o totem, o baliza e preto velho, mas todos estão ali, é um ritual, então para o maracatu se pinta de negro para o ritual, como o Mateus se pinta no bumba-meu-boi, num ritual do reisado e aí é uma máscara, não porque é negro e eu vou pintar de negro. Então uns defendem isso, já outros dos entrevistados mais antigos dizem do esconder-se, porque eram homem, na década de quarenta, cinqüenta, mulheres não participavam do carnaval de rua, elas assistiam o carnaval de rua, eram blocos de homens vestidos de mulheres, e os maracatus eram homens vestidos de mulheres e se pintavam também para esconder-se, você sabe perfeitamente quem se pinta, só reconhece, quem lhe conhece perfeitamente, porque seus traços mudam, então pintavam-se para também não ser reconhecido. Depois a tese que defendem do pintar-se como uma resistência, era o menos plausível, o de pintar-se porque eu sou negro, em oposição a idéia do branqueamento, de que dizia que no Ceará não tinha negro, na sua consolidação de povo, na sua configuração de etnia, dizer que o maracatu se pinta para reafirmar uma identidade não, também é uma coisa utilizada. [...] No caso do Solar, a gente tem tido essa discussão, tem mantido a pintura, e não acho que isso seja o mais importante, acho que o mais importante é o reconhecimento de nossa

⁵⁰ Fruto de uma aquecida discussão entre a comunidade dos brincantes acerca de tirar ou não tirar a máscara tismada, como representação da negritude cearense, verifiquei que no cortejo de 2009, o maracatu Nação Solar provocou um diferencial, ao abolir por completo, no conjunto cênico, o uso da máscara negra. Visível em todos as alas e brincantes. Essa atitude norteou um ponto de vista contrário ao que reza o estatuto da Federação, bem como tornou-se motivo gerador de conflitos entre os defensores do uso.

ancestralidade, o reconhecimento de nossa origem, da religiosidade afro, a presença dos orixás, o canto dos orixás.⁵¹(Grifos nosso)

A reflexão que proponho colocar para o leitor manifesta a problemática e sua complexidade, através das vozes que configuram um corpo heterogêneo de valores, visto que o maracatu é uma produção e construção coletiva, múltipla. Contudo no âmago do fazer, onde se presentificam os respectivos pontos de vista, os posicionamentos não nos isentam de uma interpretação.

Como uma dupla face de Janus, surgem de um lado as defesas do 'falso negrume', reveladoras de uma visão confortável, cimentada no imaginário da maioria dos brincantes e que intenta no âmago da subjetividade cristalizar e homogeneizar a forma. Na outra margem, as contestações que apontam para uma abertura, sem fixar o uso numa forma, com perspectiva e possibilidade de um distanciamento crítico, abrem caminhos para pensar a negritude cearense, numa visão afirmativa. Visão esta que não está desprovida de uma criticidade, no processo de consciência e construção de uma identidade étnica, a partir de uma prática cultural. Ouvir as narrativas, na perspectiva de compreendê-las e interpretá-las, enquanto produção histórica, passível de contradições, ambigüidades é um caminho tortuoso, porém necessário de ser trilhado.

A complexidade da performance do maracatu passa necessariamente pelos respectivos elementos postos em análise. Nas duas últimas décadas do século XX vários signos, entre eles a máscara tismada tem sido objeto de reflexão nos grupos, os quais se dividem ora apontando para uma tradição, em mantê-la, outros para neutralizá-la, colocando-se contrário à imposição do uso seja pela Federação, grupos ou instituições promotoras da Festa. Nesse sentido o presente estudo histórico, tem procurado vê-los como elementos, cujas formas e conteúdos não estão dissociados do tempo, ao contrário, na dinâmica do tempo são passíveis de um processo de modificação.

⁵¹ Pingo de Fortaleza. Maracatu Nação Solar. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 2008.

CAPÍTULO 2: FORTALEZA, CIDADE DOS MARACATUS: GRUPOS, EXPERIÊNCIAS E POLIFONIAS NA ERA DO ESPETÁCULO - 1980-2002

As práticas culturais não estão dissociadas do contexto onde se realizam e se efetivam. Ao contrário, são afetadas pelas pressões políticas, sociais, econômicas, que movimentam e interferem nas ações de homens e mulheres no fluxo das tramas da vida social. O maracatu, enquanto performance é um fenômeno que se instaura num tempo-espaço, em que as circunstâncias, o ambiente cultural, bem como as relações intersubjetivas são provocadoras da enunciação, do acontecimento. Assinala Zumthor (2007, p.31): “A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar”.

Pensar e analisar o contexto torna-se fundamental para compreendermos tanto a construção e a produção, quanto as modificações que se processaram nos maracatus em Fortaleza, entre as duas últimas décadas do século vinte e a virada do milênio. Para isso, inicio a análise no presente capítulo apresentando a cidade; seus aspectos sociais, históricos, econômicos que, em justaposição com os movimentos sociais, políticos, culturais, nortearam caminhos que deram sentidos aos processos criativos de grupos e indivíduos.

2.1 A CIDADE NO TEMPO DA “MODERNIDADE TARDIA” E OS PROCESSOS DE RE-ELABORAÇÃO DA PRÁTICA DO MARACATU

Para entendermos o acelerado desenvolvimento espacial e demográfico de Fortaleza é preciso compreender os fatores externos que determinaram esse processo. Do início do século XIX, quando da emancipação do Ceará da província de Pernambuco, Fortaleza não passava de um pequeno assentamento com pouco mais de uma centena de construções térreas perdidas no areal do litoral cearense. Em menos de cem anos tornava-se o principal centro econômico do estado, servido de luz elétrica, telégrafo e bonde (COSTA, 2007, p. 63).

Na virada do século Fortaleza aspirava ao ideal de progresso e civilização. Nascida no traçado do papel contava então, com 34 ruas alinhadas e 03 *boulevards*. O sonhado progresso instaurava-se com o desenvolvimento

econômico, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, provocando paulatinamente na cidade modificações em sua paisagem urbana.

O Centro, referência espacial onde se desenvolveu a cidade foi notoriamente afetado pelo “progresso”. O emergente desenvolvimento urbano dos anos 30 modificou a área central, provocando o deslocamento de grupos familiares para outros bairros, antes pequenos núcleos, como: Jacarecanga, Aldeota, Praia de Iracema, Benfica, corroborando, assim para o processo de abandono e esvaziamento, enquanto núcleo de moradias (GONDIM, 2006, p.107-108).

A cidade que entre 1940 e 1950, após a segunda guerra mundial tinha uma população em torno de 270 mil habitantes chegou aos anos oitenta a 1,3 milhão, expandindo-se demograficamente. As migrações ocasionadas por constantes secas, que atingiam, sobretudo o semi-árido cearense, atrelada à busca por melhores condições econômicas e sociais fez de Fortaleza um refúgio. Paralelo ao crescimento, ainda segundo Gondim, agravou-se os problemas sociais, tendo em vista a falta de políticas públicas, o que norteou o aumento de áreas de risco, “acentuando-se a segregação entre as partes oeste e leste”.

O Centro gradativamente foi perdendo o *status*, no curso das décadas de sessenta, setenta e oitenta, fazendo no presente sempre vir à tona a discussão, sobretudo nos jornais impressos de que é preciso “resgatar”, revitalizá-lo, como se este fosse destituído de movimento e história. As instituições municipais e estaduais, por sua vez, não criaram políticas específicas, levando em conta essas mudanças. Mesmo constituindo um significativo patrimônio material e imaterial: Theatro José de Alencar, Museu do Ceará, Passeio Público, Cine São Luiz, Praça do Ferreira, Igreja Nossa Senhora dos Rosários, dentre outros, tornou-se sobretudo nas últimas décadas do século, espaço mais voltado para comércios, do que residências.

O discurso da revitalização muitas vezes camufla a realidade, como se estivéssemos diante de um lugar que não tivesse mais vida. Certamente o que não tivemos foi uma política pública e social eficaz, compromissada com o respeito à cidadania, criando oportunidades afirmativas aos moradores que continuaram habitando, além da falta de otimização e preservação dos lugares de memória (NORA, 1981, p. 07), e dos vários espaços culturais de relevância histórica para a cidade.

Com o deslocamento dos segmentos abonados o descaso tornou-se cada vez mais visível, visto que o poder público passou a investir em áreas consideradas "nobres", e de apelo turístico com hotéis, *shoppings*, teatros, cinemas, universidades privadas, provocando um "esquecimento" do centro. Lugar que sempre foi e continua vivo. Principal espaço de entrada e saída cotidiana de cidadãos que trabalham, se divertem, flanam, criam e moram, mesmo diante de condições degradantes, no que tange à falta de segurança e de saneamento.

No tempo da modernidade tardia (HALL, 2002), de profunda fragmentação, de globalização e intensificação das experiências dos anos sessenta e setenta urgia organizar-se, na perspectiva de combater as ditaduras, fortemente presentes nos países da América Latina. No Brasil, a luta pela redemocratização acentuou-se nos anos oitenta, manifestando-se nas ruas pelas diretas-já. O movimento político objetivava destituir os militares, que desde o golpe de 1964 continuavam à frente do poder, e assim, readquirir o direito democrático em escolher pelo voto geral e irrestrito o presidente, conquista esta que viria se consolidar somente em 1989.

Os anos oitenta, principalmente durante sua segunda metade, vários acontecimentos políticos, econômicos e sociais efetivaram as transformações latentes gestadas com o declínio da ditadura militar. Em 1985, Maria Luiza Fontenelle, socióloga, professora universitária, líder de movimentos populares na capital, candidata do recém criado Partido dos Trabalhadores, emergiu como símbolo de avanços sociais, ao ser eleita para prefeita pelo voto direto e popular. Surpreendeu as forças hegemônicas, derrotando os candidatos da situação, representados tanto por forças militares, quanto pelos empresários. Em meio às crises econômicas e políticas, os movimentos sociais organizados dos negros, das feministas, dos homossexuais, dos sem-terra e dos ambientalistas ampliaram-se, na perspectiva de conquistas pelos direitos civis, humanitários e de respeito à cidadania. Em Fortaleza as mudanças atingiram a esfera política, visto que era administrada sob a égide dos coronéis, rescaldo do regime autoritário: "A rejeição popular a essa forma de fazer política favoreceu a inesperada vitória de Maria Luiza Fontenelle, candidata do partido dos trabalhadores (PT), nas eleições da prefeitura da capital em 1985" . (GONDIM,2006,P .131)

Todavia, a utopia por efetivas transformações, tornaram-se mais abstratas que viáveis diante da realidade circundante, configurada por sucessivas crises econômicas e sociais, visto que o poder municipal não tinha autonomia

orçamentária, dependendo da União e do Estado, opositores ao emergente projeto petista. A conjuntura completamente dependente tornou-se fator, que se não foi de todo determinante para os empecilhos administrativos, todavia corroborou para a fragilização do projeto de Maria Luiza. Diante de sucessivas greves de servidores, comprometeu drasticamente sua ascensão e do próprio partido para o cenário das eleições estaduais, de 1986. Diante desse cenário a classe emergente dos empresários na cena política cearense fortaleceu-se, tendo como principal representante o empresário Tasso Jereissati, que viria a suplantar o candidato dos coronéis: Adauto Bezerra e do partido dos trabalhadores, padre Haroldo.

A eleição de Tasso Jereissati, oriundo do Centro Industrial Cearense (CIC), e seu “Governo das Mudanças” norteou alterações sociais, políticas e econômicas que interferiram nas políticas públicas, culturais para o estado e a cidade, visto que o “novo” governo preconizava a modernização do estado. As mudanças ostentavam um projeto focado na industrialização, num modelo desenvolvimentista, capitalista, que provocou expressiva segregação social.

Na prática, o “novo” projeto progressista, evidenciou-se com um acentuado comprometimento com a classe empresarial, cujas metas subjacentes voltavam-se para a ampliação dos tentáculos de poder, num contexto de globalização, com acentuados investimentos midiáticos. Presentificaram-se, então, no plano social as contradições do “governo das mudanças”, construtor de uma oligarquia às avessas, cujo poder nortearia uma política de modernização, configuradora mais da exclusão, que da inclusão.

No que tangia a cultura o projeto de “modernização”, revelou-se a partir de investimentos em áreas turísticas, reforma da ponte dos ingleses e a construção do Dragão do Mar; equipamento cultural voltado mais para o segmento dos abonados, do que a efetiva consolidação de políticas culturais específicas para o estado e a cidade, com demandas para os menos favorecidos. Voltou-se mais para a tentativa de criação de um pólo de cinema. Segundo Barbalho (2003, p. 102):

[...] A área privilegiada do investimento publicitário da Secult foi o de políticas e ações para promover a implantação de uma indústria cultural no Ceará centrada no audiovisual, e mais especificamente com a promoção do Instituto Dragão do Mar.

Quanto ao município Juraci Magalhães, que assumira a Prefeitura com a saída de Ciro Gomes para o governo, após a gestão Tasso, sua forma de gerenciar não fez exceção à regra dos empresários. Seu grupo político ficou mais de dezesseis anos à frente do município, onde nunca concretizou uma política substancial voltada para a cultura, incluindo nesta o carnaval, ao contrário corroborou com o esvaziamento e a propagação da idéia de que Fortaleza o povo não era afeito à Festa.

Na contramão da política do “governo das mudanças” emergiram impetuosas ações culturais e sociais, de grupos excluídos e muitas vezes estigmatizados pelo preconceito racial e sexual, os quais indicaram caminhos e perspectivas de organização, passando a ser de suma importância para demarcar discussões contundentes junto à sociedade. Dentre os grupos tivemos o movimento negro na cidade, que se agruparam na luta contra o racismo, o preconceito étnico veementemente arraigado na cultura cearense. A organização e o debate instauraram-se na cidade, no respectivo período. Acerca do movimento assinala Sousa (2007, p. 38 – 39):

[...] A história do movimento negro institucionalizado no Ceará começa com a fundação do GRUCON, através dos contatos pessoais que Lúcia Simão mantinha, através de cartas, com articulação nacional desse grupo em São Paulo, que ainda em 1981 iniciou articulações por todo o país em busca de sua autonomia em relação à Igreja Católica.

Em maio de 1982 Lúcia fez seus primeiros contatos com os membros do GRUCON em São Paulo e em novembro deste ano viajou para participar da Semana da Consciência Negra e do Encontro Nacional do GRUCON, de onde retornou nomeada como articuladora local.

Moradora do bairro Bom Jardim, Lúcia Simão e seu marido William Augusto Pereira, tornaram-se em Fortaleza os agentes sociais do movimento. Tinham como principal meta organizar e provocar a discussão acerca dos direitos civis dos negros e o combate ao racismo. Com a tomada de consciência perceberam que no próprio bairro onde moravam havia um grande número de negros, descendentes diretamente da família dos Caetanos de Uruburetama (SOUSA, R. *op. cit.* p. 41).

Ressaltamos que o respectivo casal junto à comunidade em 2002 fundou a *Associação Cultural e Educacional Afro Brasileira Maracatu Nação Iracema*, com a perspectiva, segundo seu estatuto em disseminar junto aos moradores do bairro o maracatu, tendo como principais princípios:

IV-Valorizar a cultura afrodescendente resgatando a participação e contribuição da (o) negra (o) na história do Ceará.
 V-Contribuir para uma consciência pública de respeito ao povo afrodescendente e a outros grupos étnicos discriminados.⁵²

Ainda conforme o estatuto:

O maracatu Nação Iracema foi sendo construído ao longo da caminhada dos afrodescendentes em Fortaleza, marcando em sua criação os 20 anos do movimento negro no Ceará. Tem o objetivo de contribuir, resgatar e incentivar, além de preservar a cultura Banto, deixada como legado ao povo cearense.⁵³

No levantamento de Sousa (M. 2006, p. 46-47), registra-se também a criação na gestão da prefeita Maria Luiza Fontenele, (1985-1989) de um grupo voltado para as questões raciais, ligado ao Partido dos Trabalhadores, o qual promoveu intensa programação de discussão da problemática étnica nesta capital, tanto através de debates, quanto da publicação de um jornal tratando da questão racial no Brasil e no Ceará.

No curso das duas últimas décadas do século XX o movimento vigorou na cidade, estendeu-se pelo interior cearense, tendo os grupos organizados de militantes, estudantes e a universidade como disseminadores. Atuavam na perspectiva de consolidação de um projeto de desconstrução do discurso da invisibilidade do negro na cultura cearense, infelizmente ainda possível de ser percebido no tempo presente, em velhos e novos moradores da cidade e do estado.

2.1.1. O vácuo de políticas culturais para o Carnaval de rua: o papel das instituições

Como já foi demonstrado no primeiro capítulo, as elites econômicas, e, por conseguinte os governos, seus legítimos representantes, instituídos democraticamente ou não, sempre olharam as manifestações populares com desconfiança e desdém. Aqui no Ceará procuraram torná-las também invisíveis como intentaram fazer com os negros. Mesmo nos períodos ditatoriais, de estado de exceção, quando o pensamento fascista a usava para subvencionar seu nacionalismo, elas foram tratadas numa perspectiva folclorista, sendo cooptadas

⁵² Estatuto do Maracatu Nação Iracema. In: Regulamento das Agremiações Carnavalescas, 2007.

⁵³ *Idem*

para interesses políticos partidários. Em Fortaleza, o poder público municipal e estadual sempre tratou a festa carnavalesca de uma forma improvisada, momentânea; às vezes em proveito próprio com fins meramente eleitoreiros. Por falta de uma estratégia para além de uma gestão específica, pouco desenvolveu políticas públicas sócio-culturais, que possibilitassem às diversas agremiações condições econômicas para a realização de suas produções. Ao contrário corroborou para que na cidade se propagasse pelos quatro cantos que o fortalezense não gostava de carnaval, alegando que os que aderiam à festa deslocavam-se para Salvador, Recife, Olinda e as cidades litorâneas do estado como Paracuru, Aracati e Beberibe:

[...] A confluência de interesses econômicos e políticos levou à Paracuru, em 1983, dezoito mil foliões, inclusive o prefeito de Fortaleza, José Aragão, que não apoiou as agremiações de rua para o Carnaval de Fortaleza, e o deputado federal Lúcio Alcântara, que foi em caravana à cidade comemorar a eleição do prefeito local Ribeiro Batista, levando um trio elétrico que se juntou aos carros de som da cidade. No ano seguinte, em 1984 as dimensões mercadológicas conquistadas pelo Carnaval, em Paracuru, eram o exato oposto do que ocorria em Fortaleza [...] objetivando fundar uma 'nova Olinda', no Nordeste (BORGES, 2007, p. 216).

O carnaval de rua, em Fortaleza chegou nos anos oitenta, trazendo à tona toda uma problemática de descaso, com o poder oficial tentando colocar na sombra a pulsão dionisíaca do fortalezense. Numa efusão nostálgica e procura tardia de retomar os velhos carnavais venezianos a prefeitura realizou juntamente com a Federação dos Blocos Carnavalescos do Ceará, em 1980, a batalha de confetes, em vários bairros da cidade, onde se concentravam as sedes das escolas, blocos e maracatus, espécie de pré-carnaval, o que viria se repetir em 1982 ⁵⁴. A total desvalorização culminou em 1983, quando não houve carnaval oficial, em virtude de uma política de recursos para proporcionar a execução da produção das agremiações:

A década de oitenta foi uma década de grandes transformações no contexto carnavalesco de Fortaleza. Vimos a crise das modalidades que sustentavam o carnaval até então, que eram os bailes nos clubes, majoritários no âmbito da cidade e dos desfiles das agremiações no carnaval de rua. O declínio dos clubes e a grande instabilidade do desfile das agremiações de rua projetaram-se nos discursos veiculados pela mídia

⁵⁴ Federação dos Blocos Carnavalescos do Ceará. Regulamento do carnaval de Rua, Fortaleza (CE): Imprensa Oficial do Ceará, 1980-1982.

como a ausência do ‘espírito carnavalesco’, e da “morte” do carnaval na capital do estado. Mas, até que ponto o folião de Fortaleza ausentou-se do carnaval? (BORGES, 2007, p. 225).

A falta de políticas culturais se repetia ano após ano, colocando os brincantes numa posição difícil, sobretudo no que tangia aos recursos materiais, todavia não os intimidava nem era determinante para que irrompesse a vontade de criar, saber-fazer suas produções. O brincante Mestre Juca do balaio atento às questões circundantes argumentou acerca do descaso:

Sempre foi assim. Teve épocas aqui que a gente recebia esse dinheiro sexta-feira gorda, à noite. Aí, você tinha que correr, de manhã cedo pro comércio, ainda fechado, e você de porta em porta. Não tinha direito nem de pesquisar aonde podia encontrar uma coisa mais barata porque na porta que estivesse aberta, você tinha que correr e comprar porque o desfile já era no outro dia. **Quer dizer, a gente botava por causa do que a gente tem. É como um filho que a gente cria e não quer ver morrer, mesmo assim é o maracatu.**⁵⁵ (Grifo nosso)

As agremiações tinham como representação oficial a FBCC (Federação dos Blocos Carnavalescos Cearenses), entidade representativa das escolas de samba, blocos, cordões e maracatus, criada nos anos quarenta. Sempre agiu como mediadora entre os variados grupos e os órgãos públicos municipal e estadual. Na década de sessenta através do carnavalesco Luiz Derossy trouxe para Fortaleza membros das entidades do Carnaval do Rio de Janeiro para criar os regulamentos inspirados no modelo das escolas de samba. Significativa no ponto de vista de uma instituição representativa da classe, contudo em meio ao jogo de interesses, sobretudo no tocante aos recursos financeiros, pouco soube fazer diante dessa agressiva realidade. Na maioria das vezes estava mais preocupada com os poucos recursos econômicos que pingavam anualmente nos seus cofres e com as disputas internas, o que gerava dissidências e agressões entre blocos, escolas e maracatus, do que com uma estratégia efetiva, substancial para realização do carnaval de rua.

No citado ano de 1983, quando a prefeitura negligenciou os festejos ao não investir nenhum recurso para a montagem do espetáculo das escolas, cordões, blocos e maracatus, nem para a infra-estrutura da avenida, a estratégia da FBCC foi articular a assinatura das agremiações boicotando o cortejo oficial. As

⁵⁵ JUCA DO BALAIIO, Mestre. Entrevista concedida à Ana Mary Cavalcante. Jornal o Povo. Caderno Vida e Arte. Fortaleza (CE), 22 ago. 2000.

agregações que não cumprissem seriam punidas e afastadas da FBCC. A Escola de Samba Girassol se pronunciou dizendo que desfilaria. Evidenciou-se por parte da FBCC a cegueira de criatividade em articular junto aos grupos uma alternativa de apresentação, visto que muitas agregações estavam com o material pronto, tendo que engavetá-los para o ano seguinte. Ausentaram-se do principal espaço de protesto e reivindicação, a rua. Restou somente a voz do sambista Mazinho com os seguintes versos: “Vote no homem que você vai bem demais/ a triste alegria de três dias não têm mais/não vejo Maracatu/cadê a Escola de Samba/não vejo a Meninas da Lua/ Fortaleza é cidade nua”⁵⁶.

O carnaval, então, uma realização que se dar no espaço da cidade foi afetado pela ausência de projetos, programas efetivos e substanciais para se concretizar como produção cultural na cidade. O que evidenciamos através das fontes, no curso dos anos de 1980 e 2002 foi a construção ideológica dominante das estratégias dos órgãos oficiais em esvaziar Fortaleza no período momino, e por consequência o carnaval de rua. O ponto de vista dos que detinham o poder econômico objetivava enfraquecer o movimento e as agregações, ao transferir para o povo a responsabilidade pelo vazio das ruas, estratégia perversamente construída, atribuindo aos cidadãos fortalezenses a falta de espírito festivo. O jornal o povo enunciava: “com exceção de Fortaleza que fica praticamente deserta durante o período de carnaval, o Brasil é e continua como o país do carnaval, do samba e das mulatas”⁵⁷. No rastro do que propagava efusivamente a mídia impressa, os “militantes” e criadores do carnaval de rua também tiveram que driblar a ideologia dominante do discurso da morte do carnaval em Fortaleza, bem como da propagação do saudosismo de que sempre o carnaval do passado era melhor, em relação ao do tempo presente.

Todavia, mesmo diante de forças contrárias os diversos grupos de maracatus, blocos e escolas, dos mais variados segmentos sociais, com altos e baixos têm sobrevivido de forma criativa, colocando na rua suas produções, demarcando, através da presença ativa dos brincantes e do público o espírito telúrico, crítico e festivo dos brincantes cearenses. Tiveram mesmo que no improvisado ultrapassar o notório desprezo dos governantes pelo carnaval produzido pelos segmentos populares.

⁵⁶ Jornal O Povo. Caderno 2, Fortaleza (CE), 11 fev. 1983.

⁵⁷ _____. Caderno Domingo do Povo. Fortaleza (CE), 17 fev. 1987.

A falta de políticas para as manifestações culturais de grupos e brincantes, oriundos das classes economicamente desfavorecidas, se contrastava com investimentos em grande escala, que passou a ser dado ao emergente Fortal, criado em 1991, disseminador da cultura musical de massa, de acesso restrito, de clara matiz mercantilista e privatizador do espaço público. A forte expansão da indústria do entretenimento, aliado a um grupo de lobistas junto ao poder público de Fortaleza, favoreceram a construção do chamado carnaval fora de época, o Fortal, patrocinado por entidades públicas e privadas, criado intencionalmente para atrair turistas, homogeneizar as formas, através do forte uso das micaretas que colocavam tão somente em foco o axé, a música pasteurizada pela mídia. Assinala Borges (2007, p. 241):

O Fortal é realizado nos quatro últimos dias do mês de julho, com organização privada, mas, que ocupou a Avenida Beira-Mar, uma via pública da zona turística da cidade, e que tinha como atividade percorrer um trajeto da avenida, animado por trios elétricos ao som de bandas e cantores baianos. Os organizadores do Fortal obtiveram gratuitamente da Prefeitura exclusividade da Avenida Beira-Mar, assim como todos os serviços públicos necessários à realização do evento: bombeiros, salva-vidas, ambulâncias municipais, equipes médicas móveis, bem como o efetivo policial Militar do Ceará. [...] A *Click* produções demonstrou contar com o apoio incondicional das altas esferas municipais como também do Governo do estado.

Com visível intenção política de intensificar o apelo demagógico, a *Click* Promoções, em colaboração com o governo estadual e municipal lançaram o Carnababy, um mini Fortal para as crianças, argumenta Borges (2007, p. 243):

O governo exigiu como 'contrapartida' de seu apoio ao evento, a organização de um bloco formado por crianças pobres de suas instituições sociais, as quais teriam com isto, 'oportunidade de diversão'. No ano seguinte, foi a vez da PMF patrocinar o bloco 'Crianças da Cidade', com duas mil crianças carentes, ao lado de outros blocos, percorrendo 3,5 km, atrás de trios, expostos a volumes sonoros extremos e sob um sol escaldante, pois o evento realizava-se à tarde.

Em 1995, o governo do estado Tasso Jereissati, ostentando poder, sedento por visibilidade nacional patrocinou a Escola de Samba carioca Imperatriz Leopodinense, que tinha como enredo "*Mais vale um Jegue que me carregue, que um camelo que me derrube*". Consagrada campeã, a escola tornou-se uma estratégia comercial para o estado propagar o turismo, trazendo para a cidade 130 integrantes da escola para o Fortal. E em 1997, o Governo do Estado patrocinou o

Carnabeach, um evento semelhante à micareta, com grupos musicais baianos para promover o Ceará como destino turístico em *MiamiBeach*, na Flórida (EUA) (BORGES, *op. cit.*, p.168).

Em 1998, a prefeitura na gestão de Juraci Magalhães, em mais um ato de desdém com a Festa, não realizou o carnaval popular, demonstrando uma agressiva desconsideração para com os mais variados grupos, que vinham durante todo o curso do ano preparando suas produções sócio-culturais. Homens e mulheres brincantes que viam naquele instante efêmero do Carnaval a possibilidade de apresentar para a cidade suas criações. Todavia ao contrário de 1983, quando os maracatus silenciaram os tambores, em 1998, como forma de protesto, de resistência e afirmação o maracatu Nação Baobab desfilou sozinho na rua:

No ano de 98 não teve grana, aí o pessoal disse que se não tivesse grana, não ia ter carnaval, não tinha desfile. Aí eu peguei, se você viesse se escrever no maracatu pagava R\$ 5,00 e recebia uma camisa na hora com a logomarca do grupo esse dinheiro ajudou bastante, com esse dinheiro nós montamos um puta de maracatu, quando foi na hora mesmo decidiram que não iam desfilar, nós desfilamos os três dias sem arquibancadas, sem jurados, sem nada, e botamos o mesmo número de pessoas que se tivesse desfilado todo mundo. Mas aí nós procuramos ter a estrutura da polícia militar, do juizado de menor, a rádio Dragão do Mar, a rádio Uirapuru, **todo mundo foi prá avenida do mesmo jeito. No dia que não tiver desfile a gente faz do mesmo jeito** (PRAXEDES *apud* SILVA, A. 2004, p. 101, grifo nosso).

2.2 MARACATUS EM AÇÃO NA CARTOGRAFIA DA CIDADE: TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM TRÂNSITO

Cidade, corpo polifônico onde se processam as múltiplas práticas, as mais complexas e plurais ações, espaço das aberturas, entradas e saídas, onde os sujeitos manifestam suas experiências, constituem suas relações, provocam e são provocados, no processo ativo da vida, da história. O Centro da cidade de Fortaleza constituiu-se no curso do século vinte como o espaço privilegiado para o surgimento de maracatus, visto que no período do carnaval a Praça do Ferreira, o Passeio Público, o Parque da Criança, a Praça José de Alencar, Praça da Bandeira ou Clóvis Beviláqua, bem como as principais ruas e avenidas: Duque de Caxias, Senador

Pompeu, Avenida da Universidade, Domingos Olímpio, Heráclito Graça e Avenida Aguanambi foram os espaços praticados da festa. Mestre Juca do Balaio narra sua experiência como brincante:

O Carnaval mesmo, antigo, saía do Passeio Público. Pelo menos o Maracatu Az de Ouro, no primeiro ano, que desfilou, em 1937, já foi pela Senador Pompeu [...] Os blocos saíam do Passeio, desciam pela Senador Pompeu, atravessavam a Duque de Caxias, subiam na Floriano Peixoto, e terminavam na Praça do Ferreira na Coluna da Hora. E o pessoal se juntava para ver o carnaval. Nessa época, a maior atração que existia era o Carnaval. Aqui em Fortaleza mesmo na cidade. Porque ninguém saía, todo mundo ficava aqui. Na época existia uma população de 180 mil habitantes em Fortaleza, e se via mais gente na avenida [...] Terminava o desfile, ficava as radiadoras tocando nos pés de benjamim e o pessoal ficava passeando na Senador Pompeu.⁵⁸

Nesses espaços, por ocasião do acontecimento festivo carnavalesco, os maracatus foram constituindo sua historicidade. Demarcaram e vem demarcando sua prática política e sócio-cultural ao tematizarem e afirmarem a cultura de matriz africana, afro-brasileira e cearense. Reinventaram a prática como forma de “sobrevivência”, diante das transformações históricas que a “modernidade tardia” preconizava, e ao mesmo tempo mantiveram a utopia de uma “tradição”, que os fincava à terra, à religiosidade afro-brasileira, à construção de uma arqué imaginária sobre a África, onde evocavam e evocam sua ancestralidade, através de símbolos como a Calunga, os Orixás, heróis políticos como a rainha N’Jinga, Zumbi, bem como arquétipos e imagens simbólicas, oriundos das festas de coroação dos reis de Congo. Desde sua entrada no carnaval de rua, em 1937, já havia provocado uma significativa recepção, instigando a adesão, o compromisso social de brincantes, que se espalharam pela cidade, vindo a constituir vários maracatus.

O toque agudo do ferro e a batida forte do tambor adquiriu efusiva recepção, expandindo-se, no contexto da cidade, numa relação dialética entre centro e periferia, durante as duas últimas décadas do século XX. Chegou aos anos dois mil como uma inventiva prática sócio-cultural, ampliando-se para além do tempo da carnavalização, através de “novas” nações maracatuenses, que colocam para suas comunidades a possibilidade de conhecer e praticar projetos de cunho artístico, social, crítico e político. O crescente número de grupos aliou-se às qualidades de produções, que para dar conta da complexidade da encenação, os brincantes

⁵⁸ JUCA DO BALAIIO, Mestre. Entrevista concedida à Ana Mary Cavalcante. Jornal o Povo. Caderno Vida e Arte. Fortaleza (CE), 22 ago 2000.

criadores construíram suas táticas como performances operacionais de saberes muito antigos (CERTEAU, 2005b, p. 47).

Ao mapear as agremiações carnavalescas em Fortaleza, a partir dos anos oitenta, evidencio um maior número das Escolas de samba, possível impacto de disseminação pela indústria cultural da produção carnavalesca carioca, que vinha se processando desde os anos sessenta, ultrapassando fronteiras nacionais e até internacionais, mediadas pela televisão, que se consolidava no cenário brasileiro como principal veículo de publicidade.

As ressonâncias do poder constituinte do samba carioca, enquanto espetacularização da festa e da imagem carnavalesca como um modelo nacional de produção se disseminou pelo Brasil, configurando fortes reflexos no carnaval nordestino, o que gerou incômodos, insatisfações nos defensores das culturas populares consideradas tradicionais: maracatus, caboclinhos, frevo, dentre outras. Pernambuco, através das vozes de Gilberto Freire e Ariano Suassuna, conforme estudo de Ivaldo Marciano de França Lima fizeram ecoar no cenário cultural recifense seus protestos (LIMA; GUILLEN, 2007, p. 47).

O Ceará não ficou incólume à hegemonia do samba carioca, visto que com a criação da Escola de samba Ispaia Brasa, outrora um bloco, corroborou para um visível crescimento do gênero, na década de setenta, além de provocar uma disputa acirrada entre sambistas e maracatuzeiros. Os primeiros proclamavam tirar os maracatus dos desfiles, por alegarem ser mais expressão "folclórica", do que carnavalesca, além de o caricaturarem como um cortejo triste, "fúnebre", pela batida lenta e com capciosos preconceitos com as expressões religiosas afro-brasileiras: "Os maracatus são os primeiros a descer na avenida; são muito lentos. As roupas e adereços são peças comuns dos terreiros de macumba ou candomblé"⁵⁹, o que Feitosa do Az de Ouro contestava: "Maracatu não é triste não. As minhas músicas não eram tristes. Eu fazia para o pessoal dançar. Tristeza prá mim foi só quando eu deixei de sair no Az de Ouro. Isso é que é tristeza."⁶⁰

No entanto, paradoxalmente, diante de uma efusiva busca pela exacerbação visual, os maracatus absorveram elementos cenográficos, plásticos da estética das escolas, visível, sobretudo, nas indumentárias e alegorias, na procura de se

⁵⁹ Jornal O Povo. Fortaleza (CE), 02 fev. 1989.

⁶⁰ FEITOSA. Raimundo Alves. Entrevista concedida a Lira Neto. Jornal O Povo. Caderno Vida e Arte. Fortaleza (CE), 13 maio. 1995.

colocarem no campo das disputas pelos desejados títulos de campeão geral do carnaval. Estilistas carnavalescos, que tinham visibilidade no carnaval, e transitavam muito bem entre as escolas de samba e os maracatus dentre eles Isidoro Santos, adaptaram elementos próprios dessa representação. As assimilações foram concretizadas no dimensionamento dos figurinos e indumentárias, que se tornaram uma espécie de alegoria grande e pesada conduzida pelo corpo do brincante. Acerca da estética visual mimetizada pelos estilistas argumenta Descartes:

Já em 1970, quando os desfiles passaram a ser coloridos na televisão [...] esses rapazes, dentre eles os quais Isidoro Santos, foi campioníssimo no Rio de Janeiro, nas Escolas de Samba e até fora do Brasil como carnavalesco de fantasia de luxo chamado, ele trouxe esse luxo, chamado luxo entre aspas, para dentro do maracatu, trouxeram. Ele trouxe essas matérias brilhantes para o maracatu, literalmente a renda foi anulada, a chita foi anulada, o morin também. Não quiseram mais, passaram a usar o veludo, passaram a usar o lamê que é um tecido francês [...] eles carregaram todo esse material, esses metalóides, esses brilhos prá dentro do maracatu. Isso fez com que o maracatu ficasse uma espécie de Maracatu Escola de Samba.⁶¹

As glamorosas fantasias, que tinham função nas escolas cariocas de dilatar a imagem visual, já transmitida em cores pela televisão no período em curso, passaram não somente serem desejadas como também experienciadas pelos carnavalescos do Vozes da África de forma mais concreta. Com toda uma comissão que incluía estilistas como Luiz Derossy, Isidoro Santos e Augusto Oliveira. Eram notoriamente reconhecidos nos bailes de fantasia local o “bal masqué”, nas categorias luxo e originalidade que aconteciam nos clubes: Náutico Atlético Cearense, BNB, Líbano, dos Diários e nos *shopping centers*, bem como em Recife e Rio de Janeiro. Tinham também espaço garantido nos cortejos da Beija-Flor, do carnavalesco Joãzinho Trinta, que no respectivo período já era detentora de um visível status, no contexto da indústria do carnaval pelos títulos conquistados⁶².

Num primeiro momento, a transposição desses elementos, incomodou alguns maracatus como o Rei de Paus, mais voltado para a simplicidade nas fantasias e alegorias, além de se colocar como guardião da “tradição”. Todavia, com o Vozes da África, recém nascido, ampliando espaço no jogo competitivo, conquistando sucessivos títulos nos anos oitenta à metade dos anos noventa, o Rei de Paus capitulou e também iniciou um processo de utilização de fantasias de luxo. Aderiu à

⁶¹ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

⁶² Jornal Diário do Nordeste. Fortaleza (CE), 12 fev. 1983.

forma visual, na perspectiva de estar em pé de igualdade com o rival, o que provocou a reconquista do título, em 1996: “Rei de Paus: luxo e beleza na fantasia que derruba o mito da pobreza⁶³”.

No campo das disputas os conceitos de tradição e modernidade fincaram-se nos discursos, a partir de diversos elementos: as experimentações rítmicas, os temas das loas, a estética visual, os signos etno-religiosos que apontavam para a incorporação do candomblé face à umbanda, e de gênero com a representação da rainha sendo disputada por homens e mulheres. As respectivas categorias tornaram-se comuns na medida que estava em jogo o capital simbólico de cada grupo. Assim, tanto a busca por inovações, quanto a afirmação do tradicional tornou-se mais que uma dicotomia, uma complementaridade. Nesse sentido os respectivos pares conceituais no processo da dinâmica do tempo foram cada vez mais sendo recorrentes nos variados modos de conceber a encenação. Vê-se então no processo histórico dos grupos que a operacionalização de tradição e modernidade, mais do que nortear caminhos em oposição, revelaram-se na prática intercambiáveis.

Estão em cena no respectivo período: Az de Ouro, Leão Coroado e Rei de Paus, três maracatus que vinham demarcando forte presença, desde a década de setenta. Surgiram nos anos oitenta o Nação Africana, Rei de Espadas, Vozes da África, Nação Verdes Mares, Zumbi dos Palmares e Nação Gengibre. Ao contrário dos outros grupos que foram criados, sobretudo a partir de núcleos familiares, com o emergente interesse de outros segmentos sociais, o Vozes da África veio à cena, tendo à frente jornalistas, professores, estilistas, artistas plásticos e, sobretudo músicos. Intentavam experimentar formas, bem como manter matrizes tradicionais, consideradas relevantes como expressão da singularidade. O Vozes da África foi criado em meio às controvérsias presentes no discurso pós-moderno. Tempo em que os “tradicionais”, quantos os “novos” maracatus estavam liquidificando o tradicional e o moderno, no próprio fazer. Urgia manter as formas como apontar diferenças, através da experimentação, diante de uma realidade que seduzia pela imagem.

Em Fortaleza, nesse período, em diversos pontos do mapa do centro à periferia os maracatus foram demarcando seus lugares, constituindo associações, dialogando com as comunidades e em meio às adversidades econômicas,

⁶³ Jornal O Povo. Fortaleza (CE), 21 fev.1996, p. 9D.

respirando e tornando vivo o folguedo. Ao mapearmos os maracatus na cidade, no curso histórico de 1980 a 2002 evidenciamos a presença de alguns grupos que saíram de cena por conta da falta de recursos ou da morte de suas lideranças, ou migração para outros maracatus.

Dentre os que tiveram presentes, mas que saíram de cena entre 1980 e 2002, conforme nosso estudo, estão o Leão Coroado, nome homônimo ao maracatu de Recife *Leão Coroado*. Foi institucionalizado por um grupo de brincantes, composto apenas por homens, em 1957, entrou na avenida em 1958. Coube ao Leão Coroado o uso das primeiras alegorias, visto que colocaram um carro alegórico conduzindo a imagem do Leão. Teve uma presença significativa atravessando mais de três décadas, tendo o mestre Paeteiro como guia:

A idéia de criar este maracatu partiu de José Pereira dos Santos e para concretizá-lo convidou os senhores José Bernardo da Silva, Estevão Barbosa Filho, Raimundo Rodrigues de Lima, Teleucy Lima, Joaquim Feitosa, Aloísio Batista Soares, João França Filho, Elizeu Pereira de Souza, José de Lima Castro, Bernardo Filho, Valdenísio da Silva, Valdeci de Alencar, Francisco Xavier Feitosa e José Rodrigues de Alencar. Toda essa equipe se reuniu pela primeira vez na noite de 27 de março de 1957, na Rua Gonçalves Dias.⁶⁴

A força do Maracatu Leão Coroado marcou presença na memória dos brincantes. O compositor de loa Calé Alencar rendeu-lhe homenagem nos anos dois mil com a loa Leão Coroado (ALENCAR, 2005b). Na perspectiva de fazer uma reverência à memória do Leão Coroado o maracatu Vozes da África, tematizou em 2004 o maracatu para o cortejo: “*Que Volte o Maracatu Leão Coroado*”, loa de Descartes Gadelha:

*Era tudo alegria
Na festa principal
O povo enfeitado
Bem preparado
Para o Carnaval*

*O Leão Coroado
No seu dia de glória
Hoje é saudade
No relicário
Da nossa História*

⁶⁴ Regulamento do Carnaval de rua, Prefeitura Municipal de Fortaleza, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura e Turismo, Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará, Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1982.

*Preta Velha me diga, ô, ô
Onde está o Leão
Com sua coroa
De ouro e prata
Brilho da ilusão*

*Vou abrir mesa branca
Prá Cosme e Damião
Com incenso e mirra
Para achar o Leão*

*Paeteiro, amigo
Paeteiro, vem cá
Traz o teu Leão
Todo coroadado
Para o povo alegrar
Iô, Iô, Iô, iô, iô, iô, iô, Ê, ê
Iô, Iô, Iô, iô, iô, iô, iô, Ê, ê, á*

*É o Vozes d'África
Trazendo a História
Pro povo cantar.⁶⁵*

Já o Nação Africana foi criado em 1978, mas só entrou no desfile em 1980, uma passagem efêmera, ficando apenas dois anos, desfilou em 1980 e 1981. O Nação Africana, nos faz atentar para a composição da diretoria, onde evidenciava-se a presença de duas mulheres, indiciando, então, sutis mudanças. Composta por José Adahi Mendes Lima e Silva, presidente, José Adamir Mendes Lima e Silva, Luciano Teixeira Rocha, Maria Liduína Ferreirta e Silva, segunda secretária, Maria do Socorro Araújo e Silva, tesoureira, José Olean e Silvam diretor artístico, Francisco Tarcísio Martins, diretor de bateria, José Licínio Bezerra e Antonio Melo de Freitas, diretor de evolução⁶⁶. Atento às mudanças que vinham se dando na cidade a loa do Nação Africana do Carnaval de 1980, nos traz uma sutil crítica ao ideal de modernidade expresso em supostos progressos, que vinham se manifestando-se na cidade de Fortaleza.⁶⁷

O maracatu Rei de Espadas, fundado em julho de 1979, teve sua sede localizada na rua moreninha Irineu, 300, no bairro São Gerardo. Desfilou pela primeira vez, em 1980. Composto por Antônio Ferreira Lima, presidente, José Wilfred Andrade Alcoforado, Antonio Sérgio Silva Ferreira, José Francisco Ribeiro,

⁶⁵ Descartes Gadelha. Que Volte o Maracatu Leão Coroado. Tema do maracatu Vozes da África, Fortaleza (CE): carnaval de 2004.

⁶⁶ Regulamento do Carnaval de rua, Prefeitura Municipal de Fortaleza, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura e Turismo, Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

⁶⁷ Maracatu Nação Africana, conferir loa no Cap 1, p.52.

Maria de Lourdes Silva Lima, Iramir Silva Lima, Vicente de Paulo Oliveira e Tarcísio Carvalho dos Santos.

O Nação Verdes Mares entrou em cena, em 1988, liderado pelo babalorixá Luis de Xangó⁶⁸, localizado na Rua 21 de abril, n 80 no bairro da Bela Vista, onde havia a sede do terreiro de candomblé de Luis de Xangó. O Verdes Mares, diferenciou-se dos demais ao colocar pela primeira vez uma mulher como rainha, ação que provocou desconfortos nos defensores da “tradição”, em somente brincantes masculinos serem os intérpretes da realeza feminina. Diante da emergente indústria cultural cearense o Verdes Mares na tentativa do reconhecimento, batizou o grupo numa alusão ao sistema Verdes Mares de Comunicação, que em alguns momentos o subvencionou⁶⁹:

O maracatu deveria se denominar, a princípio, Nação Afro-Brasileira. Com a mudança se determinando pela lembrança de alguns amigos sobre a 'força' que dava o empresário Edson Queiroz a Luis de Xangó para que ele criasse seu próprio bloco, o nome então ficou sendo Verdes Mares, pois era uma idéia simpática ao propositor - explica o umbandista, autor do enredo 'Raiz Afro Mãe', que lembra os 100 anos da abolição da Escravatura.⁷⁰

Todavia não conquistava junto ao público a mesma recepção do Az de Ouro, Rei de Paus e Vozes da África, o que gerava incômodo ao babalorixá Luis de Xangó, que em 1996 declarou ser seu último desfile⁷¹.

Quanto ao maracatu Rei dos Palmares⁷², foi criado a partir de membros do Às de Ouro, liderado por Jales, então presidente destituído. Nasceu em homenagem ao herói guerreiro. Contudo não teve um longo tempo de passagem pela avenida, saindo de cena na década de noventa. Diante da cidade que se expandia a favela do Gengibre criou o maracatu Nação Gengibre⁷³, por um grupo de representantes do movimento negro:

Devolver à comunidade aquilo que lhe pertence. Essa é a intenção alegada por Fabiani Cunha para a Idéia de criar o maracatu Nação Gengibre. Este é um dos três que pisa pela primeira vez, este ano na avenida Duque de

⁶⁸ Luis de Xangó, fundador do Maracatu Nação Verdes Mares, ficou conhecido na cidade pela forte presença na Umbanda e no Candomblé, nos anos setenta, oitenta e noventa. Participava do Maracatu Rei de Paus nos cortejos carnavalescos.

⁶⁹ Jornal O Povo. Caderno Cidades. Fortaleza (CE), 09 fev. 1988.

⁷⁰ *Idem, ibidem.*

⁷¹ Jornal O Povo. Fortaleza (CE), 21 fev. 1996, p. 9D.

⁷² *Idem.* Caderno Cidades. Fortaleza (CE), 09 fev. 1988.

⁷³ *Idem, ibidem.*

Caxias. A agremiação terá, entre seus membros, representantes da lagoa do Gengibre, Papicu e Parque do Cocó.⁷⁴

Nas duas últimas décadas, resistindo à escassez de políticas culturais para o Carnaval, ou para projetos junto às comunidades de cada agremiação, o Az de Ouro, o Rei de Paus, o Vozes da África, o Nação Baobab e o Nação Iracema vêm resistindo e procurando dimensionar a prática cultural do folguedo na cidade. Nossa análise, então, focalizará os respectivos grupos, na perspectiva de procurar compreender de forma mais profunda o modo de conceber, produzir e colocar em ação os variados elementos enunciados no presente tópico.

2.2.1 Vozes da África: mantendo e inovando formas e conteúdos

Gira a roda do tempo, Mãe África
Gira a Lua do Céu, Mãe África
Gira o Sol, o batuque,
Vozes da África, Maracatu⁷⁵

No início da década de oitenta o maracatu adentrou nas discussões acadêmicas, O Departamento de Ciências Sociais e Filosofia do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará promoveram, de 17 a 21 de novembro de 1980, a II Semana da Consciência Negra, realização do Museu Artur Ramos. Na oportunidade foi posto na ordem do dia o Movimento Negro Unificado contra a discriminação racial, a exemplo do que vinha se deflagrando, no contexto nacional, cujos sujeitos propuseram o dia 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra, num movimento contrário ao 13 de maio, oficializado pelo Estado, como data de libertação dos escravos⁷⁶. O dia 20 de novembro tornou-se também data comemorativa da morte de Zumbi dos Palmares, líder do Quilombo dos Palmares. Dia não só para reflexões, mas para por em ação uma agenda de lutas sobre a condição negra no país.

O Dia 20 de novembro espalhou-se pelo país, integrando-se aos movimentos sociais e políticos organizados, gerando diversas atividades e seminários, em prol

⁷⁴ Jornal O Povo. Caderno Cidades. Fortaleza (CE), 09 fev. 1988.

⁷⁵ ALENCAR, Calé. Mãe África. Maracatu Vozes da África. Fortaleza: Cortejo do Carnaval de rua de 1996, In: ____ Loas, Cantigas de Liberdade. Fortaleza: Equatorial Produções, 2005.

⁷⁶ Em 1978, em plena ditadura militar, o grupo Palmares de Porto Alegre, durante o Congresso do Movimento Negro Unificado declarou o Dia 20 de Novembro, dia em memória da morte de Zumbi dos Palmares, como o Dia Nacional da Consciência Negra.

dos negros, ao debaterem e agirem contra o preconceito e a discriminação racial, fortemente arraigada na sociedade brasileira. Participaram, em Fortaleza do respectivo evento um grupo de professores, ativistas das práticas culturais populares. Dentre eles estava Paulo Tadeu, jornalista e professor de Comunicação do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará. Impulsionados por Tadeu resolveram criar um maracatu teatralizado⁷⁷. Ensejava-se nesse momento a construção de uma “inovação” “consciente”, enxertando novos elementos na estrutura de composição cênica, numa perspectiva de construir o “novo”.

Face a esse contexto surgiu o Maracatu Vozes da África, em 20 de novembro de 1980, por ocasião das comemorações do dia da Consciência Negra. Entraram na cena do Carnaval de rua, em 1981. O nome aludia ao poema de Castro Alves, poeta baiano de meados do século XIX(1847-1871), que se celebrou pelos poemas: *O Navio Negreiro e Vozes da África*, em defesa do povo africano, afetados pelo tráfico escravo. Numa menção ao poeta, inspirador do nome do maracatu, Décio Brandão, compôs a loa *Navio Negreiro*, trazendo para a avenida o tema sobre a diáspora:

Navio Negreiro

*O negro é vida é raça
Acorrentado, cruzou o mar
Do seu povo sentindo saudade
Fez do coração o mais lindo altar*

*Joguem água de cheiro e rosa
Na avenida pro Negro passar
Contando histórias, encantos, magias
No esplendor deste Carnaval.*

*Castro Alves, assim diz:
Em versos, na poesia
A Força do candomblé
Os Orixás, Negro trazia*

*Bahia de Olodum,
De Castro Alves, do Acarajé,
Da Capoeira, do Berimbau
Pro mau olhado: Figa de Guiné,
Dos tumbeiros à liberdade
Prá todos vocês Axé⁷⁸*

O Maracatu Vozes da África, na década de oitenta mais do que trazer à tona os signos afros da cultura cearense, procurou exaltar o modelo de negritude baiana

⁷⁷ OLIVEIRA, Paulo Tadeu Sampaio de. Entrevista concedida ao autor em janeiro de 2009.

⁷⁸ BRANDÃO, Décio. *Navio Negreiro*. In: *Maracatu Vozes da África*. Fortaleza: Cortejo de 1988.

disseminada pela mídia. Vemos assim na loa na só à alusão ao poeta baiano, como os elementos demarcadores soteropolitanos: o acarajé, o berimbau, o Olodum e o Axé, que ficou conhecido Brasil adentro e afora. A inovação para o Vozes da África perpassava por esses temas efusivamente presentes na cultura de massa. Recorreu também no cortejo de 1986 a tipos femininos negros midiáticos como aconteceu com a exaltação à Xica da Silva, cuja imagem se popularizou no cinema, através do diretor Cacá Diegues e da singular interpretação de Zezé Mota, no papel-título. De modo que havia um interesse por temas e tipos exóticos massificados, na perspectiva de conquistar um público ávido pelo “novo”.

Já na perspectiva de expressar o compromisso com as questões do movimento negro organizado emergente no Ceará, quanto em “inovar” na estética visual e rítmica, através da junção de vários artistas, a composição heterogênea da diretoria passou a ser fundamental nesse processo. Tinham além de Paulo Tadeu, José Maria de Paula Almeida, que se tornou a rainha, o figurinista Isidoro dos Santos, Afrânio Rangel e Haroldo Rangel, compositores de loas e Luiz Alencar Rangel filho, José Nilton, músico, o aderecista Valmir Balaio, o artista plástico e ator Ivany Gomes e na equipe de apoio outros artistas e educadores como: Francisco Douglas de Paula, Airton Barbosa Luz, João Nogueira Mota, Maria Amélia Sampaio Silveira, Francisco Walfrido Barbosa, Terezinha Tomé, José Odaci Lima, José Paulo Barreto da Silva, Manoel Ricardo Chaves de Gouveia Maria Lúcia Cavalcante e Silva.⁷⁹

Logo nos primeiros anos no carnaval de rua o Vozes da África tornou-se uma referência na cena do cortejo. No jogo da competição, já no primeiro ano de apresentação, obteve a mesma pontuação do veterano Áz de Ouro, e dividiu com este a premiação principal. Nos anos seguintes passou a rivalizar com o Rei de Paus em busca do título principal, gerando acirradas refregas. O caráter competitivo mais do que unir e aproximar as “nações” em prol de uma causa coletiva e substancial, gerava um agressivo mal estar, levando determinados brincantes às vias de agressões corporais⁸⁰.

No curso dos 28 anos de carnaval de rua, o Vozes da África tem levado à rua uma produção polifônica, povoada de “inovações” em seu processo criativo, mas

⁷⁹ Regulamento das Agremiações Carnavalescas. Maracatu Vozes da África. Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará Carnaval, 1983.

⁸⁰ Jornal o Povo. Caderno cidades Fortaleza (CE), 12 mar. 1987.

também ancorada em elementos da tradição. O primeiro aspecto evidenciou-se na visualidade, com a criação de indumentárias e fantasias muito próximas da estética das escolas de samba. Isidoro Santos, mentor dessa criação, que já havia participado da escola de samba Girassol, bem como em desfiles de fantasias, além de intensas ligações com a Beija Flor de Joãozinho Trinta, onde se apresentava como destaque em carros alegóricos.

As glamorosas fantasias e indumentárias, que nas escolas cariocas, tinham função de dilatar a imagem visual, já transmitidas em cores pela televisão, nos anos em curso, foi não somente desejada como experienciada pelos carnavalescos do Vozes da África de forma mais concreta. Acerca do apreço que tinham às formas veiculadas pela cultura televisiva argumenta Borges (2007, p. 131):

[...] A cultura televisiva das imagens assumiu uma importância crescente em nossa sociedade, influenciando os modos de percepção, com a valorização da visualidade das entidades carnavalescas, a aceleração dos ritmos, a uniformização das manifestações carnavalescas promovidas pelos regulamentos, concursos dos carnavalescos, enfim a espetacularização do Carnaval e sua adequação aos preceitos da indústria do turismo.

Nesse horizonte de recepção à propaganda visualidade, dialogaram com competência com essa linguagem, e num processo de colagem de diversos tipos de materiais que proporcionassem o brilho, o luxo ficcional criaram fantasias e alegorias. A configuração do “novo” estilo gerou um dimensionamento das imagens, sobretudo as da corte no cortejo. A experimentação, contudo, não ficou somente no campo visual, adentrou na matriz rítmica, considerada a marca, a forma-força da performance, desconstruindo o que já se constituía como “tradição”. Indiciaram conforme o estatuto sutil aceleração no ritmo, propondo soltura, alegria no movimento e na dança, já que o lento soava nos discursos como uma batida triste, solene. Este se tornou um dos principais pilares norteadores de mudanças, sempre que se objetivava “inovar”. Isto se fez no Nação Baobab, ao entrar em cena, em 1995, e em vários maracatus nos anos dois mil, sobretudo o Nação Solar, em 2007.

No tocante à representação da rainha, o grupo de brincantes fundadores, que tinham uma posição hierárquica dominante e com forte participação na corte ancoraram-se no discurso da tradição, o que provocou certo conflito de gênero. Colocaram-se avessos à inovação, não abriram mão do papel da rainha que, na avenida, sempre foi representada por brincantes masculinos como Airton Luz, Zé

Rainha, José Maria de Paula Almeida e Jussier. A rainha deveria ser preservada, representada por um intérprete masculino. Visão veementemente defendida por muitos brincantes, ainda que no presente seja expressivo o número de mulheres nos maracatus, como articuladoras, lideranças de várias alas, sobretudo a partir dos anos noventa. Dona Ramira, de 80 anos é uma das defensoras da mudança ao dizer que: “Na minha opinião, era ‘prá’ ser mulher, eu achava melhor que fosse colocada uma mulher”.⁸¹

Reforçando a importância da realeza representada por brincantes masculinos no processo histórico dos maracatus, em 1987 o Vozes da África evoca a figura de Benoir, célebre brincante, intérprete da rainha no Ás de Espadas, na década de cinquenta. A performance de Benoir atravessou o tempo, sendo bastante lembrada, quando se pensa nas famosas ‘matriarcas reais’ do maracatu cearense, protagonizadas por homens. A Loa de Décio Brandão, composta para o cortejo, trouxe à cena do carnaval o ícone da realeza performatizado por Benoir⁸², que também foi professor de matemática:

*Se recordar é viver,
Vamos então, recordar
Do maracatu Ás de Espadas
Da Rainha Benoir*

*É Benoir – Benoir
É Benoir - Benoir*

*Eu vou – eu vou
E você não vai
Apanhar macaúba
No Balaio
Eu cheguei na Bahia, escorreguei
Mas o coco da mão
Eu não larguei*

*É Benoir – Benoir
É Benoir - Benoir⁸³*

Nos anos dois mil, mesmo havendo uma expressiva representatividade de mulheres, em variadas alas, o maracatu Vozes da África, segundo o brincante

⁸¹ PEREIRA, Ramira. Maracatu Vozes da África. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), jan. 2008

⁸² Por ocasião de celebração do aniversário dos 28 anos do maracatu Vozes da África, a diretoria criou a medalha Benoir para homenagear brincantes, bem como figuras da cidade que têm relação com o maracatu. A solenidade ocorreu no Theatro José de Alencar, em 20 nov. 2008.

⁸³ BRANDÃO, Décio. Rainha Benoir. Maracatu Vozes da África. Fortaleza: Cortejo de 1987.

Francisco Aderaldo, passou a ser conhecido na cidade, como o maracatu dos *gays*. Devia-se a abertura e forte presença de homossexuais e travestis, sobretudo na corte onde tinham funções de destaque. Assinala Aderaldo:

[...] Aqui no Vozes da África nós somos conhecido como o maracatu dos *gays*, sabe como é que eles dizem quando a gente vai prá avenida, dizem: lá vem o maracatu dos *gays*. Aqui nós não temos nenhum preconceito, mas tem maracatu que tem [...] se não fosse os *gays*, se não fosse nós, os melhores artistas em artesanato, estilista, cabelo, maquiagem, num é nem um “homi” que faz isso na avenida, são os homossexuais, mas existe um preconceito muito grande⁸⁴ (Grifo nosso).

O preconceito, na visão de Aderaldo é suplantado pela capacidade que tinham e têm os homossexuais de se destacarem em múltiplas habilidades. Na prática carnavalesca são necessárias para a produção da encenação. Configuram, tanto no Vozes, quanto em muitos maracatus da cidade um grupo de poder simbólico pela versatilidade e capacidade de criação conforme seu depoimento.

Os múltiplos grupos sociais, configurado por diversas classes e gêneros, o que às vezes margeiam tensões, todavia, conseguem nesse processo lidar com as diferenças, provocando assim uma ampla rede de encontros e partilhas. Mães, pais, filhos e filhas de santo, que vivenciaram um agressivo preconceito religioso na sociedade, encontraram também no maracatu uma forma de assumir e dar visibilidade às suas crenças. A força de identificação, segundo Francisco Aderaldo muitas vezes provocava o transe:

Aderaldo: Tem pessoas que sai circulando na avenida

Gil: O que é circulando?

Aderaldo: É assim, têm pessoas que é médio, com a batida, o incenso, o incenseiro vai incensando a avenida, com a batida e com o ponto de macumba quem é médio nem que num queira corporifica alguma coisa, fica. Nós temos um brincante que é do candomblé, um cigano, que quando vai pra avenida diz: “não é eu, é o guia, o ‘caboco’ que vai comigo”, eu acredito. É tudo uma coisa muito forte, por mais que não queira, tem pessoas que vem pro nosso Barracão, sente uma coisa forte aqui, olhe os “caboco”, os guias, os orixás, ele gosta disso aqui, ele gosta da batida do maracatu⁸⁵ (Grifos nosso).

A ligação com a religiosidade afro-brasileira fez a Mãe de Santo Ramira Pereira, de oitenta anos, moradora do bairro Tancredo Neves, encontrar espaço no Maracatu Vozes da África. A brincante só veio a entrar no grupo, em 1992, por

⁸⁴ Francisco Aderaldo. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

⁸⁵ Francisco Aderaldo. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

sentir que era chegado o momento das mulheres expressarem suas ações nas agremiações. Gostava de assistir e nutria um sentimento, uma vontade de participação, o que veio a se consubstanciar com a morte do marido, quando passou a se personificar de negra, baiana e orixás. Católica e Mãe de Santo teve um certo receio de afirmar sua identidade religiosa, todavia no fluir da entrevista sentiu-se mais tranqüila em contar:

Ramira: Nesse ponto aí é bom ao mesmo instante “prá” mim não é! Porque a nossa religião é “prá” ficar guardadinha num canto, não é “prá” ser vista assim facilmente pelo público, a minha opinião é essa as dos outros pode não ser. Sou católica e também tenho, posso dizer?

Gil: Claro!

Ramira: Eu tenho um terreiro que há quarenta anos que sou dona dele.

Gil: Então a senhora também é mãe de santo?

Ramira: Sou, sou também mãe de santo, são 40 anos. Eu vou dizer é porque, a minha religião eu já trouxe do berço, só que eu não entendia, foi no tempo que vim prá Fortaleza, o que eu tinha mais e depois que eu vim a descobrir, era esse lado. Eu passei doze anos dentro dum terreiro, era aqui na leste oeste, pertinho da Igreja da Sé, só sai de lá quando saí pronta, pronta mesmo prá curar e levantar aqui, eu tinha vontade, e é o que acontece comigo, quarenta anos.

Gil: E como você vê, então, os orixás, os preto velhos, a Calunga, dentro do maracatu?

Ramira: Eu acho bonito, eu acho maravilhoso, eu concordo, acho aquilo bonito e sinto dentro de mim.

Gil: A batida, o ritmo, as loas.

Ramira: Também. E essa agora, que vem arrastando os orixás, essa me pegou: (entou parte do canto-loa) **Vozes, Ô Vozes/ Vozes da África, Obá/ Vozes, Ô Vozes, Vozes da África, Obá/ Vozes que ecoam da África/Trazendo Olorum e Oxalá/Obá, lansã, Oiá e Iemanjá.**⁸⁶ (grifo nosso)

Após vários temas voltados para a temática dos orixás, da cultura yoruba, mas também abordando a história - midiaticizada no período de heróis negros brasileiros (Zumbi dos Palmares, a Escrava Anastácia, Chica da Silva...), em 1999, o *Vozes da África*, na perspectiva de colocar em cena as matrizes antropológicas do maracatu, os elementos constituintes da tradição, trouxe para a cena um tema alusivo ao rito dos reis de Congo, com a loa *Bate o Bumbo*, de Calé Alencar:

*Aqui estamos para mostrar
Reis e Rainhas do maracatu
Ver a Calunga bailar
Reis de Congo, reisados e maracatus
Ver a Calunga bailar
Rei do Congo*

⁸⁶ Ramira Pereira. *Maracatu Vozes da África*. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), jan. 2008.

Rei do Congo
Lá da terra de Matamba
Pelos mares navegou
No coração bate forte o tambor
Bate o bumbo laiá
Bate o bumbo
Cariango e Gingana prá onde é que vão?
Vamos ao Rosário benzer a nação
Muaricampendé é de bambalié
Capendé é de bambalié
Ó lê lê
Bate o bumbo laiá
*Bate o bumbo*⁸⁷

O Vozes da África demarcou com a loa Bate o Bumbo sua significativa presença, ao apresentar para a cidade parte da história dos ritos de Reis de Congo como demarcadores da presença negra no Ceará. O figural da realeza, a Calunga aliam-se ao elemento essencial de marcação ancestral do ritmo, o tambor, configurando o caráter “tradicional”, mesmo que inserido numa proposta geral de inovação, deste Maracatu.

Envolvidos, durante o período abordado nos controversos embates da tradição / modernidade, os membros do grupo perceberam que todas as ações necessitavam de uma tentativa de organização, no ponto de vista de uma procura pela visibilidade, no contexto da produção cultural. As lideranças assumiram tanto o papel de colocar em cena, quanto de viabilizar viagens na perspectiva de demarcar sócio-culturalmente o maracatu na cidade. O ideal de globalização tão caro à modernidade tardia, que estimulava a extrapolar as fronteiras, tornava-se prática necessária. Nesse sentido os eventos, os festivais tornaram-se portas de entrada para os intercâmbios e a construção de visibilidade, num tempo em que as culturas ditas populares adquiriam o capital simbólico de “produto cultural”. Nesse horizonte por estar articulado junto às instâncias de comunicação, bem como do poder municipal e estadual, o Vozes da África articulou e colocou em ação uma série de contatos que culminaram em várias viagens para festivais internacionais de folclore. Conforme documento da Associação Cultural Maracatu Vozes da África:

[...] A partir de 1990 tornou-se um Maracatu Teatralizado, sempre se apresentando com *shows* de palco e rua. É o único grupo de Maracatu do Ceará, com passagem pelo Exterior com apresentações no Uruguai, Paraguai, Argentina, Guianas Francesas e em 1997, representando o Brasil sagrou-se campeão do VII Festival Mundial de Folclore, realizado na cidade

⁸⁷ ALENCAR, Calé. Bate o Bumbo. Maracatu Vozes da África. Fortaleza (CE), cortejo de 1999.

de *Bray-Dunes*, tendo já recusado convites para apresentações na Alemanha, Suíça e Holanda, por não contar com recursos financeiros. Na França, em 2005 esteve novamente no referido país, participando do mesmo festival.⁸⁸

Extrapolar então territórios locais, tornando o maracatu conhecido para além do Ceará, foi uma iniciativa bem mais presente no Vozes da África. Já na década de oitenta, além de participação nos desfiles, viajava para as cidades do interior como Palmácia, Aquiraz e Aracati. Segundo o presidente de honra Paulo Tadeu era preciso ter uma visão de marketing para projetar o maracatu (OLIVEIRA, 1997).

Face às múltiplas questões abordadas acerca das experiências no Maracatu Vozes da África, envolvendo noções de tradição e modernidade, que ora se tensionam, ora se acomodam, conforme os interesses, as disputas e o capital simbólico, nossa análise prossegue a partir do Az de Ouro, o maracatu mais antigo e continuando com Rei de Paus, Nação Baobab e Nação Iracema.

2.2.2 Az de Ouro: elo com a ancestralidade, nascedouro de maracatus

Fundado em 26 de setembro de 1936, o Az de Ouro tem sua sede matriz, localizado no bairro Jardim América, Rua Edite Braga, 395. A proximidade geográfica com o Centro possibilitou um fácil acesso de relações do maracatu com a cidade. O Az de Ouro, sempre aberto a novos brincantes foi um dos maracatus, que agia como uma espécie de laboratório de artistas da cidade, o que motivou à criação de vários maracatus: Estrela Brilhante, Leão Coroado, Rei de Paus, Nação Uirapuru, Nação Africana, Rancho Alegre, Rancho de Iracema, Vozes da África e Zumbi dos Palmares⁸⁹ e mais recentemente, nos anos dois mil, o Nação Fortaleza, Nação Solar e Nação Axé de Oxossi.

Espaço praticado de muitas artistas, o Az de Ouro tornou-se uma referência na cidade, visto que entre “mortes e ressurreições”⁹⁰ congregou homens e mulheres brincantes dos mais variados lugares de Fortaleza, além do legado artístico único de figuras da cena sócio-cultural como Raimundo Alves Feitosa, Mestre Juca do Balaio e Zé Rainha. Essas vozes foram constituindo uma tradição, por materializar um passado no presente, e assim serem guardiães de um saber.

⁸⁸ Documento da Associação Cultural Maracatu Vozes da África, 1981.

⁸⁹ Jornal O Povo, Segundo Caderno. Fortaleza (CE), 19 jan. 1986.

⁹⁰ O maracatu Az de Ouro sofreu várias crises ao longo da sua história, deixando de desfilar, correndo o risco de desaparecer, mas sempre “renascendo”.

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiães das tradições, não só porque eles a receberam mais cedo que os outros, mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com os outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação (BOSI, 1994, p. 63, *Apud* HALBWACHS, p. 142).

Raimundo Alves Feitosa, o *Boca Aberta*, como era comumente conhecido, através de sua vasta produção musical de loas e atuações, tornou-se a memória do maracatu, o elo com a ancestralidade. Artesão de redes, com uma verve aguçada para o improviso musical, era conhecido como exímio criador, compositor e entoador de loas. Manifestava ousadia criativa, através da atenta sensação de ouvir vozes e palavras, que emergiam do mundo cotidiano, da oralidade; onde eram captadas as matérias sonoras, que o inspiravam na composição das macumbas, fundamentais para tematização das apresentações. Acerca do feito declarava:

Aquela música bonita fui eu que inventei: **“Quando ela vem lá da Costa do Ouro/É a Cambinda Velha que vem se balançando/No trono de reis coroados/Vem se balançando é no balacombê/Sou Az de Ouro/Sou Az de Ouro/Maracatu Az de Ouro enfezou? Ele morreu, mas ressuscitou/Sonho de prata/Sonho de prata/Para o Az de Ouro/A Rainha é a mulata/A Rainha é a mulata/A quem dei meu coração.”** Um dia eu passei na rua e vi uns meninos brincando de roda. Era assim: **“Cadê meu lenço que o boi babou? Tá no sereno, no coarador.” Achei aquilo bonito e levei “prá” gente dançar.**⁹¹ (Grifos nosso)

Nas cantigas de roda, lúdicas brincadeiras de crianças, onde a criatividade brotava do jogo espontâneo, a sensibilidade musical de Feitosa era afetada. Captava o ritmo, o poético e fazia emergir a criação de uma loa. Ação própria dos poetas populares e repentistas de feiras e ruas, que de ouvidos atentos ao mundo circundante, apreendem sensorialmente os significantes poéticos, tornando-os ritmos, melodias, arte musical. Além dessa capacidade de construir as combinatórias rítmicas, essenciais para o desenvolvimento temático do cortejo, o brincante multiplicava-se em várias funções no maracatu com atuações diversas: “Desfilava vestido de negra baiana, de saia grande e tudo mais. Eram quatro saias uma embaixo da outra. E eu também já fui rainha do Az de Ouro”⁹² Quanto à questão

⁹¹ FEITOSA, Raimundo Alves. Entrevista concedida a Lira Neto. Jornal O Povo. Caderno Vida e Arte. Fortaleza (CE), 13 maio 1995.

⁹² FEITOSA, Raimundo Alves. Entrevista concedida a Lira Neto. Jornal O Povo. Caderno Vida e Arte, Fortaleza (CE), 13 maio 1995.

dos papéis femininos que interpretava, muitas vezes alvo de preconceito é enfático em refutar:

Lira Neto: O que nessa época se comentava sobre aquele monte de homens vestidos de mulher? As pessoas não criticavam?

RBA: **Se falasse, aí é que eu me vestia de mulher mesmo. Tinha muita gente que implicava, mas eu sempre fui homem.** Nunca casei, nunca tive filhos, mas sou bem homem. Não casei porque não chegou o tempo. Não namorei muito, não. Gostei de duas moças lá em Pernambuco. Eram duas irmãs, a Adélia e a Adelaide. Quando eu ia casar com a Adélia, ela arribou com outro homem.⁹³ (Grifo nosso)

O travestimento dos brincantes masculinos dos maracatus cearenses, em personagens femininas, sobretudo em Rainha, curiosamente constituiu-se como uma 'tradição' no curso do tempo. Boca Aberta além dos vários papéis cênicos que representava, era sábio e hábil articulador. Agregava vários brincantes para o Az de Ouro, sabendo intuitivamente dialogar e manter a prática. Junto aos amigos e familiares fez assim ecoar e estabelecer o elo entre a expressão ancestral e a oficialização no carnaval de rua.

Mesmo assim, em 1980, o Áz de Ouro foi impactado por crises materiais e por falta de lideranças (neste período o Raimundo Boca Aberto já se encontrava afastado da entidade) visto que as agremiações, em sua maioria eram constituídas por grupos de voluntários, que não disponibilizavam de recursos, dependendo sempre de apresentações e dos prêmios financeiros repassados pela FBCC. Diante disto, Mestre Juca convidou o jornalista Paulo Tadeu para assumir a presidência, cuja passagem foi efêmera, visto que em 20 de novembro de 1980 junto a um grupo de pesquisadores e acadêmicos criaram o Vozes da África. Todavia, naqueles tempos de emergência e de discussões em torno da questão etno-racial, de influência do movimento Afro-baiano, o maracatu mais antigo da cidade abriu espaço para novas lideranças na tentativa de superar a crise, adaptando-se a este novo contexto.

No mesmo ano (1980), o Az de Ouro tematizou, na cena do Carnaval de rua, a figura do legendário Dragão do Mar, composição de J. Odaci M e L e Silva, integrantes do recém criado Nação Africana:

⁹³ *Idem*

Poema do Jangadeiro Preto

*O preto que nesta terra
De Iracema e Alencar
Conheceu a liberdade
Onde o sol nasce a brilhar
Transformou-se em jangadeiro
Nas praias do Ceará*

*Este é o Ás de Ouro
Que homenagem vem prestar
Ao caboclo bronzeador
Uma estória prá contar
Ouve o “canto” da Jandaia
E da Sereia do Mar*

*Da raiz da timbaúba
Seu machado foi cortar
Fez uma jangada tosca
Que desliza sobre o mar
Tem vela, tem araçanga
Atapu e samburá*

*Casou-se com a cabocla
Que a renda sabe tecer
Pão de milho e tapioca
Também sabe ele fazer
Tarrafa e espinhéis
São coisas do seu lazer*

*Tem uma casinha feita
Só de palha de coqueiro
Onde fica a companheira
Com saudade o dia inteiro
E a maré da madrugada
Vem beijar o seu terreiro⁹⁴*

A loa, todavia, mais do que provocar uma crítica social acerca da problemática do negro cearense, romantiza a vida do jangadeiro preto, mesclando a história do Dragão do Mar com a de Iracema de José Alencar. Todavia para o período significava uma novidade face às recorrentes tematizações acerca do universo etno-religioso, tão em voga nos cortejos.

No respectivo período o Carnaval afro-baiano midiaticizava-se. A repercussão gerou o interesse dos cearenses, que viam a Bahia como lugar, por excelência, da presença dos negros emancipados culturalmente. A cultura negra, sobretudo oriunda de Salvador propagava-se pelo Brasil como símbolo exótico, através da mídia que adaptava romances de Jorge Amado para o cinema e a televisão, bem como o carnaval dos blocos como Oludum e Ylé Ayé, trios elétricos e micaretas. O

⁹⁴ Regulamento da FBBC para os Desfiles Carnavalescos. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

maracatu cearense, por sua vez iniciava um ciclo de adaptações de temas sobre elementos que se destacavam da respectiva cultura e que era de fácil apreensão. Em 1982 o Az de Ouro, através de Joaquim Pessoa de Araújo compôs a loa: *Exaltação à Bahia*:

*Vou mimbora prá Bahia
Porque já disse que vou
Vou mimbora prá Bahia
Terra de São Salvador
Quando cheguei na Bahia
Na ladeira do Bonfim
Vi pimenta malagueta
E vi farofa de toucim
A Bahia é terra boa
Vou lá dizer porque
Na Bahia tem cacau
E tem azeite de Dendê⁹⁵*

Em 1986, sobre a presidência de outro convidado, o José Leandro, de Araújo, o Jales, que se tornou também a rainha, no lugar do célebre Zé Rainha⁹⁶, o maracatu comemorou no cortejo os 50 anos de existência do Az de Ouro com o tema “Bodas de Ouro, Festa na Senzala”.⁹⁷ Todavia a migração de brincantes para o recém criado Vozes da África e os conflitos internos geraram novas rupturas e Jales criou o maracatu Zumbi dos Palmares, que estreou em 1988, levando consigo uma legião de participantes.

Fragmentado e destituído de diretoria, em 1988, o Az de Ouro esteve fora dos cortejos, devido tanto à falta de condições materiais, quanto a baixa de entusiasmo dos brincantes. Retornou somente em 1993, recolocando na atualidade a antiga loa de Raimundo Boca Aberta “Maracatu é o Az de Ouro, ele morreu, mas ressuscitou”.⁹⁸ O tema trazido pelo corteja neste mesmo ano foi: *Palácio dos Orixás, na Terra da Luz*, loa de Marcos Gomes e Nirez; em 1994, *Quilombo dos Palmares*; em 1995, *Zumbi dos Palmares*, autoria de mestre Juca do balaio. Em 1996, buscando a auto-estima de uma tradição que se fincava na cidade, contou sua própria história, com o enredo “60 anos de maracatu, contando sua História”, e loa intitulada “*Comprovando sua Glória*”, de Joaquim Pessoa de Araújo. No ano

⁹⁵ Regulamento da FBBC para os Desfiles Carnavalescos. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1982.

⁹⁶ Neste período de crises, O Zé Rainha afastou-se durante um intermédio de alguns anos do Az de Ouro para retornar para o seu maracatu de origem (Reis de Paus).

⁹⁷ Jornal O Povo. Segundo Caderno. Fortaleza (CE), 19 jan. 1986.

⁹⁸ Loa de Raimundo Alves Feitosa.

comemorativo dos seus sessenta anos perdeu, em 25 de Julho o legendário Raimundo Alves Feitosa, sua principal figura na cena do maracatu cearense. A morte de Boca Aberta motivou para que trouxessem para a avenida a emblemática loa: *Boneca Preta do Maracatu*.

Em 28 de agosto de 1998, foi criada a Associação Cultural Maracatu Áz de Ouro, na perspectiva de dinamizar e articular de forma mais organizada a produção após sucessivas crises e ausências no carnaval de rua, configurando assim a tendência geral de institucionalização e de adaptação ao mercado cultural dos maracatus fortalezenses, com o crescimento do chamado terceiro setor.

Com a institucionalização, Marcos Gomes e Mestre Juca do Balaio procuraram novas cooperações, impulsionado por um momento em que o maracatu estava se tornando um “produto” cultural cearense ao abrir caminhos e ultrapassar fronteiras, participando de festivais nacionais e internacionais de culturas populares. Este momento representaria a entrada de uma “nova” geração, associada a diferentes participantes, pesquisadores e artistas, dentre eles, Calé Alencar e Pingo de Fortaleza. Este último compôs, em parceria com Guaracy Rodrigues, a loa para o cortejo do novo milênio, em 2001, a loa *Maculelé*:

*Num batuque Zumbi
É Xangó quilombola
É rasteira que rola na areia
Congada, nagô
No bater do tantan
Xapanã sai das trevas
São os filhos da terra
É a dança da guerra
Maculelé
No jogo do teu Ifá
As linhas do meu axé
Nas loas de Oxalá
Renasce Obaluaié
Ganga Zumba gerou
Os guerreiros de Angola
Tantos guetos afora
Candeia, calunga, cão
Salve Opanijê
Xaxará vence as trevas
No cortejo das eras
O destino se altera
Babalaô
No jogo do teu Ifá
As linhas do meu axé
Nas loas de Oxalá
Renasce Obaluaiê
Maculelé*

*Obaluaiê*⁹⁹

Nesta composição, em parceria com Guaracy Rodrigues, o neófito em maracatu Pingo de Fortaleza, multiplica as referências à elementos afros diversos (orixás, babalaôs, guerreiros e jogos de adivinhação). O cortejo deste ano de 2001 tornou-se base para filmagem do documentário de Petrus Cariri: *Maracatu Fortaleza*.¹⁰⁰

Pingo de Fortaleza e Calé Alencar, já conhecidos no cenário artístico-musical, tornaram-se as novas referências do grupo. Integrados e assumindo papéis de destaque, configuraram-se como sujeitos fundamentais para a agremiação, tanto pela verve artística quanto pela interlocução com as instituições. Quanto a Alencar já era notoriamente reconhecido na cidade pela passagem no Nação Baobab, à convite de Descartes Gadelha e Vozes da África, onde materializou composições emblemáticas na história do carnaval de rua em Fortaleza.

Já com expressivo domínio dos respectivos artistas junto ao maracatu, Pingo de Fortaleza juntamente com o cineasta Rosembergue Cariri criaram a loa intitulada *Maracatu Fortaleza*, em 2002, tendo como proposta reelaborar as temáticas maracatuenses, aproximando-as da realidade circundante. A composição propunha forte crítica social à indústria do turismo, que avançava a passos largos, e que contraditoriamente trazia redes de exploração e aumento de prostituição infanto-juvenil à Fortaleza que “queria ser moderna”. A temática provocou veemente crítica à crescente prostituição de menores, pelo qual passava a cidade, com a invasão dos estrangeiros, na rota do turismo sexual.

A modernização que foi propagada pela “geração das mudanças” colocou Fortaleza na rota da globalização, publicizou para os Estados Unidos e a Europa, a cidade como cartão postal do Brasil e do Nordeste, chamada pelas elites de “Miami tropical”. No respectivo período, a novela *Tropicaliente*, da Rede Globo filmada nas praias de Fortaleza intencionalmente exaltava junto à mídia nacional o exotismo da metrópole tropical, que abria-se a passos largos ao turismo praieiro do sol e mar, com repercussões nacionais e internacionais (BORGES, 2007, p. 167).

⁹⁹ FORTALEZA, Pingo de; RODRIGUES, Guaracy. Maculelé. Fortaleza (CE): Cortejo do Maracatu Az de Ouro, 2001.

¹⁰⁰ Maracatu Fortaleza, Documentário de Petrus Cariri, 2001.

Face a essas questões, o tema de Cariri, teve como personagem simbólica Iracema¹⁰¹, numa referência à cidade, como reinvenção contemporânea da conhecida protagonista do romance *Iracema*, de José de Alencar. Tornou-se uma metáfora, no contexto da “modernização”. A loa configurou-se como um diferencial no tocante ao que o maracatu vinha até então tematizando:

*Iracema hoje quer ser moderna,
Loura à força ela deseja ser
Mas a cor que lhe veste o corpo
É de cabocla que a faz sofrer
O estrangeiro foi prá não voltar
Deixou seu filho que não quer mais ver
Beira-mar, ê, ê quem beira quer entrar
Beira-mar, beira-mar, beira-mar
Beira-mar, ê, ê quem beira quer entrar
Beira-mar, beira-mar, beira-mar
Chora Fortaleza os seus pés de barro
Com suas favelas de miséria e lama
Com suas meninas roídas de fome
Que por esmola se deitam na cama
E o estrangeiro que virou turista
Colhe a meiga flor e ninguém reclama
Beira-mar, ê, ê quem beira quer entrar
Beira-mar, beira-mar, beira-mar
Beira-mar, ê, ê quem beira quer entrar
Beira-mar, beira-mar, beira-mar*

A loa, tinha força literária e de conteúdo crítico-social, provocou uma recepção junto aos brincantes, que viam a oportunidade de uma discussão social, através do maracatu. Os sucessivos ensaios pelo bairro provocaram novo fôlego à comunidade do Az de Ouro, através da presença de brincantes como Mestre Juca, Zé Rainha e artistas de diversas áreas. Propuseram a criação de um meta-maracatu, ou seja, um maracatu reduzido que representasse Fortaleza, e que estaria presente como uma ala dentro do cortejo, com seus principais actantes, configurando a realidade social de miséria e fome e não uma corte ostentando o luxo e o glamour.

Para isso Karlo Kardozo, encenador da Cia Pã de Teatro, responsável pela composição cênica da ala articulou junto ao artista plástico e encenador cearense, do grupo Bagaceira Yuri Yamamoto o desenho do figurino. Coube à comunidade do Projeto Quatro Varas, do Pirambu, a materialização das fantasias, através de

¹⁰¹ Romance de José de Alencar, publicado em 1865. Narrativa construída nos padrões estéticos da escola romântica, do século XVIII. O autor objetiva criar a cosmogonia do povo cearense, através do cruzamento da índia com o europeu português Martim Soares Moreno. Da junção nasce simbolicamente o primeiro cearense, Moacir, o filho da dor, que em virtude da morte da mãe durante o nascimento é levado pelo pai à Portugal.

material reciclado, na perspectiva de ressignificar o “luxo” da Corte, de forma irreverente, carnavalesca e criativa.

O rei, a rainha e os mais diversos actantes foram montados com esses elementos, gerando uma visualidade até então não experimentada pelos maracatus da cidade. No batuque, improvisou-se diversos materiais de cozinha, panelas, latas, etc. A composição, ao mesmo tempo em que gerou um estranhamento foi calorosamente recepcionada pelo público, visto que presenciava o diferente. A imagem do casal real, enquanto significante, constituída de sentidos reforça meu argumento:



Foto 2¹⁰²

O Az de Ouro, ao contrário de muitos maracatus da cidade via nessa temática a possibilidade, por ocasião do ato efêmero do carnaval experimentar e ao mesmo tempo provocar uma crítica social, no tempo-espço do carnaval, acerca tanto do turismo sexual, quanto do descaso pelo qual passava Fortaleza, o Carnaval e os próprios maracatus na gestão de Juraci Magalhães. Todavia alguns grupos criticaram a intervenção. A rainha do Rei de Paus declarou:

[...] O maracatu Az de Ouro saiu com uma ala alternativa, **que maracatu onde tem luxo você não pode pegar um saco de lixo pintar, encher de jornais e fazer uma saia**, ele diz que era uma ala alternativa só de universitários, estudantes de estilismo, aí eles pegaram saco de plástico e fizeram fantasias, um monte de garrafa de plástico e fizeram fantasias, mas isso era prá encher o grupo, ter mais brincante¹⁰³. (Grifo nosso)

¹⁰² KARDOZO, Karlo. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza (CE), cortejo do carnaval de rua de 2002.

¹⁰³ SILVA. Ana Cláudia Rodrigues da. Vamos Maracatucá. Entrevista com Laudemir, Fortaleza (CE), 2003.

O ideal de “pureza”, nas culturas populares é recorrente no discurso de muitos brincantes, quando temem ou não aceitam as re-significações. A ação de levar para a cena do carnaval de rua temas outros, ao que era recorrente e posto acerca de mitos, heróis e fatos da cultura africana ou afro-brasileira, são pouco vivenciados e aceitos pelas nações maracatuenses.

A argumentação de Laudemir Nogueira revelou total aversão às re-significações, cujo discurso cristaliza o maracatu numa forma, e não tem o interesse em conhecer com profundidade o tema, posto que o objetivo do Az de Ouro não era encher o grupo, nem tampouco desrespeitar a “tradição” nos maracatus. Ao contrário, através da encenação pretendia abrir possibilidades múltiplas de discussão social, aproveitar a ocasião e provocar a crítica, visto que sob a gestão do prefeito Juraci Magalhães, a cidade e as políticas culturais como foi apontado estava num ciclo de total falta de compromisso com os cidadãos.

Nos anos seguintes, na perspectiva de evocar a tradição religiosa afro o Az de Ouro retomou os temas míticos religiosos, tendo como substrato os Orixás da cosmogonia iorubá africana. Muitas vezes uma visão essencializada, no tocante à configuração imaginária do continente africano. Trouxe para o cortejo, em 2005, “Oxalá”, tema de mestre Juca e letra de Guaracy Rodrigues, evocando a paz diante de uma realidade configurada pela violência urbana:

Nossa Paz é de Oxalá

*Ele veio do deserto
Sempre envolto em seu turbante
Retomando as tradições
Da África destruída
Onde nascem as visões*

*Vem meu Rei Obatalá
Abençoar filho de santo
Traz prá todos tua paz
É pa é Babá
Refrão
Nossa paz é de Oxalá*

*Quando o velho Olorum
Ngombá xiré Luanda
Era poder dominante
Opaxorô epa Oxalá
Com o seu ori brilhante*

*Numa terra de famintos
Fez o ajagun bata*

*Fez o lleyaê de ogã
Diginas de Orumilá
Para agradar Nanã*

*Para meu Pai Oxalá
O agô de Olorum
Todo mundo veste branco
Para saudar nosso Alá
Somos seus filhos de santo*

*Viva Kalunga e Kalundu
Viva meu maracatu
Viva o grande Orixá
Az de Ouro é Olorum
Nossa paz é de Oxalá¹⁰⁴*

Seguindo os temas míticos trouxe para os cortejos, em 2007 Onilé, e em 2008, lemanjá¹⁰⁵, reverenciando as entidades femininas do panteão da cosmogonia iorubá, presentes sobretudo no Candomblé. Onilé, divindade feminina ligada à terra, lemanjá, divindade das águas profundas do mar, tornaram-se o substrato para que os brincantes fizessem fluir o rito:

*Oferenda de veleiros
Que essa noite vão pro mar
lemanjá me traz ligeiro
Meu amor de algum lugar
Odoyá lyá omió ôdó
Quem não chora de queixume
Não merece seu amor
Odóyá lyá omió ôdó
Quem não chora de queixume
Não merece seu amor
Odoyá lyá omió ôdó
lemanjá é só perfume
Luz de vida, nossa flor
Chegou, chegou, chegou
Afina! que o dia dela chegou¹⁰⁶*

A predominância marcante, a partir de 2000, da referência a cultura cada vez mais hegemônica do candomblé, correspondente ao processo de “candomblezização” da cultura negra cearense (em detrimento da umbanda), não poderia suplantar totalmente a função, fundamental no Áz de Ouro, de celebrar e incentivar a memória da vida das figuras centrais do “maracatu ancestral”. Para isto,

¹⁰⁴ RODRIGUES, Guaracy. Nossa Paz é de Oxalá. Maracatu Az de Ouro: Fortaleza (CE), Cortejo do Carnaval de rua, 2004.

¹⁰⁵ Há mais de 40 anos entidades religiosas ligadas a Umbanda realizam, no dia 15 de agosto, na Praia do Futuro, em Fortaleza as comemorações à lemanjá, também padroeira da cidade.

¹⁰⁶ RODRIGUES, Guaracy; FORTALEZA, Pingo de. lemanjá. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza (CE), cortejo do carnaval de rua, 2008.

Calé Alencar, como forma de dar ênfase aos mestres do Az de Ouro, trouxe à cena, em 2003, a auspiciosa figura de Mestre Juca do Balaio, que no ciclo de 67 anos na cena do Carnaval de rua, e 80 anos de vida constituía a imagem e voz da tradição.

A figura de Mestre Juca trazia para a cidade a representação da memória social de sujeitos que construíram suas vidas no maracatu mais antigo. Através dele a comunidade dos brincantes, não mais reverenciava o indivíduo Joaquim Pessoa de Araújo, seu nome de batismo, mas o Mestre Juca do Balaio.



Foto 3¹⁰⁷

Brincante que assumiu vários personagens e funções sociais: índio, princesa, compositor e entoador de loas, além de presidente do Az de Ouro. Tornou-se “popular” como balaieiro, e conhecido junto às comunidades maracatuenses pela singular recepção e sensibilidade no tratamento com todos que se achegavam ao barracão. No cortejo de 2003, Mestre Juca pluralizou-se em muitos brincantes, constituindo um emocionante coro no espaço da rua:

Mestre Juca do Balaio
 Dança teu maracatu
 Mestre Juca do Balaio
 Eu e tu e o caxambu
 Mas não esqueça do luar de Luanda,
 Maracatu é maracá,
 Maracondê,
 Oh meu xamã,
 Fruta boa do balaio,
 Pitanga, manga, pitomba,
 Bamba de bambalié

¹⁰⁷ Karlo Kardoza. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza (CE), cortejo de 2003.

Eu vou eu vou
 Você também vai
 Apanhar macaúba, no Balaio,
 Apanhar macaúba no Balaio,
 Eu vou eu vou
 Você também vai ¹⁰⁸

Quanto à coroação sempre se configurou como um forte elemento performativo da tradição. As célebres rainhas para demarcarem sua história no carnaval de rua passam pelo ritual de coroação. Isso aconteceu, em 2005, na despedida de Zé Rainha. O Brincante, através do ritual foi reverenciado pela comunidade de brincantes e pela cidade. Ele que durante mais de cinco décadas esteve presente nos cortejos.

A imagem que ora apresento é um forma de demarcar o lugar onde o brincante construiu, no cortejo, a historicidade do maracatu com sua performance. Zé Rainha como símbolo da memória de uma prática que foi se fortalecendo a cada instante na cena do carnaval. Ritualizou não o fim, mas o fluxo de um processo, junto ao público. Zé Rainha coroado e sentado em seu trono na rua, no espaço praticado do carnaval, reverenciado como memória viva do maracatu. O ato tornou-se extremamente significativo, visto que é através de obstinados brincantes que a prática se mantém.



Foto 4¹⁰⁹

¹⁰⁸ Calé Alencar. Mestre Juca do Balaio. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza (CE), cortejo do carnaval de rua, 2003.

¹⁰⁹ Karlo Kardoza. Maracatu Az de Ouro, cortejo do carnaval de rua, 2005.

Brincante que se tornou emblemático, assim como Mestre Juca, pela total identificação com a persona representada. Ele preferia ser conhecido e chamado pelo seu nome artístico, do que pelo seu nome de batismo: José Ferreira da Silva. Teve toda uma vida dedicada ao maracatu cearense. Em seu depoimento declarou:

[...] Quando eu comecei no Az de Ouro, eu gastava todo o meu dinheiro, eu trabalhava num hospital, e gastava meu dinheiro todinho no maracatu, **minhas fantasias era eu mesmo que fazia, mas quando cheguei no Reis de Paus, eles mesmo que faziam a fantasia da rainha, tudo, até a coroa tinha que fazer, em minha casa tinha a coroa, tinha tudo, hoje em dia tenho assim uma peruca, tenho uma argola muito bonita, toda de pedraria.**

Gil: Era você, então que confeccionava?

Zé Rainha: Não, eu pagava prá confeccionar, paguei muitos anos, cada confecção de gola dessa era duzentos reais (Zé Rainha pára e pede para pegar a argola que estava no guarda-roupa. Coloca entre os joelhos e olha com muita emoção. A argola fica em torno do pescoço, compondo o vestido da rainha, uma espécie de colar).¹¹⁰ (Grifo nosso)

Foi indicado nos anos sessenta por Geraldo Barbosa, do Rei de Paus, onde era princesa, para representar a rainha, escolhido pela elegância e a desenvoltura na dança. O brincante evoca a importância de ter sido reverenciado e escolhido pelo público, na década de sessenta:

Zé Rainha: Olhe (longa pausa, emocionado Zé Rainha respira profundamente) Como cheguei ao maracatu foi. **Fui a única rainha que fui eleita pelo público, no programa Fim de Semana na Taba do Zé Lisboa, a única rainha que foi eleita pelo público. Eram três pessoas e eu fui a rainha eleita pelo público, pelo público, o público, pelo público no programa fim de semana na taba, o público que me escolheu.**

Gil: Você lembra o ano Zé Rainha?

Zé Rainha: Lembro não

Gil: A década?

Zé Rainha: Lembro não

Gil: Pró qual maracatu, o Az de Ouro?

Zé Rainha: Pro Rei de Paus, **fui a única rainha eleita pelo público, porque hoje em dia a rainha, qualquer pessoa pode ser a rainha, eu não, eu fui escolhida pelo público, o público que me escolheu, no programa de Zé Lisboa Semana na Taba, deve ser no ano de sessenta e pouco.**¹¹¹ (Grifos nosso)

A tradição na ótica da cristalização, uma forma ou um modo de pensar único e fechado, suponho que não tenha sido uma marca tão “sacralizada” no Az de Ouro, visto que esteve aberto às experiências. A agremiação mostrou-se passível de

¹¹⁰ Zé Rainha. Entrevista concedida ao autor em Fortaleza (CE), Jan. 2008.

¹¹¹ *Idem*

desconstruir a tradição da rainha ser protagonizada por um brincante. Com a saída de Zé Rainha do palco carnavalesco, uma brincante foi escolhida, uma mulher tornou-se rainha, Luci Magalhães. Foi escolhida pela diretoria e aceita pela comunidade. Ao contrário da diretoria, Zé Rainha ressentiu-se, pois para ele deveria ser um brincante:

[...] Olhe, existe muita mudança, e não é certo, porque eu acho que o maracatu quando ele começou no Ceará, começou a rainha sendo homem, porque mulher não tem aquele jeito, aquela, aquele ritmo, aquele jeito “prá” ser rainha não, não acho que mulher deve ser rainha do maracatu não. Era, mas não tinha, não tinha pessoa, como se disse pudesse ser a rainha do Az de Ouro, que tivesse o porte prá ser uma rainha, acho que não tinha não botaram aquela mulher.¹¹² (Grifo nosso)

Todavia Luci ao narrar sua experiência e entrada no Az de Ouro, colocou Zé Rainha como referência, identificando-se com sua performance:

Lucy: **Eu já saía de princesa, saía de rainha, logo no segundo ano que estava aqui, o Zé Rainha teve problemas de saúde, não podia sair na avenida por conta da labirintite que ele pegou, aí me fizeram o convite, a princípio ia haver um concurso de rainha, aí o mestre Juca disse: não ela já sabe, ela tem porte de rainha, ela sabe fazer a coisa, deixa. Aí eu fiquei no cargo de rainha, e aí nada ter o Zé Rainha como referencial “prá” fazer a coisa bem feita. Quando eu entrei aqui vi o Zé Rainha se apresentando, às vezes em apresentações me acham parecida com ele, procuro fazer da melhor maneira possível, gosto de fazer, quando a gente faz a coisa com amor tudo se torna mais fácil, nada difícil “prá” você fazer.**¹¹³ (Grifo nosso)

Nessa perspectiva o Az de Ouro pela flexibilidade, e por não ter a rigidez das famílias que têm o maracatu como um “brinquedo” de poder, tornou-se um espaço privilegiado para trocas e experiências de pesquisadores, educadores, artistas, brincantes, homens e mulheres comuns dos mais variados bairros da cidade. Na cena do Carnaval de rua, espaço-tempo de invenções e reinvenções, o maracatu Az de Ouro configura-se como matriz, celeiro de vários processos criativos. Além de Dona Fátima Marcelino, criadora do Nação Axé de Oxóssi, promoveu uma gama de artistas e produtores. Fortaleceu Calé Alencar e Pingo de Fortaleza, os quais criaram seus próprios maracatus, após o ciclo das aprendizagens e experimentações com o grupo mais antigo da cidade. Do Az de Ouro além do Axé

¹¹² Zé Rainha. Maracatu Az de Ouro. Entrevista concedida ao autor, Fortaleza (CE), Jan. 2008.

¹¹³ Luci Magalhães. Maracatu Az de Ouro. Entrevistada concedida ao autor. Fortaleza (CE), nov. 2007.

de Oxossi, em 2006, nasceram o Nação Fortaleza, em 2004, de Calé Alencar e Nação Solar, em 2006, de Pingo de Fortaleza.

Com a saída desses expressivos articuladores, que construíram dentro do próprio maracatu as suas comunidades de brincantes, instaurou-se uma grande lacuna. Contudo, mais organizado, enquanto grupo e instituição, o Az de Ouro continua criando e compondo a cena do carnaval de rua. A procura de articular uma relação com os moradores do bairro tem possibilitado a entrada de novos atuantes. É expressiva a presença de crianças e jovens brincantes entrando em cena, tecendo o fio que se alia ao passado, fazendo reverberar no presente a pulsão criadora do maracatu, em caminhar para o devir.

2.2.3 Rei de Paus: fincando raízes

Criado e liderado pela família Barbosa, oriunda de Aracati, lugar de Irmandade Religiosas dos Homens Pretos, no século XIX. Teve como primeiro nome de batismo Ás de Paus, alterado em 1964 para Rei de Paus, em virtude da desclassificação no desfile de 1963, por descumprimento do regulamento da Federação dos Blocos Carnavalescos Cearenses. A composição da diretoria era basicamente constituída pela família como podemos evidenciar: Geraldo Barbosa da Silva¹¹⁴, como presidente administrativo, José Gonçalves Arruda e Luis Veras Barbosa, secretários e José Bernardino Barbosa, tesoureiro e José Roque Rebouças, orador.¹¹⁵

Geraldo Barbosa, que faleceu em novembro de 2008, tornou-se um obstinado na defesa do Rei de Paus. Exímio compositor de loas, detentor de um saber vital, fez de suas composições uma grande reverência à cultura de matriz africana. Seus temas fizeram e fazem do Rei de Paus, o que mais preserva as matrizes configuradoras da “tradição”, enunciada pela forte batida lenta, pontuada pelos grandes tambores de couro, evocação ao religioso afro-brasileiro, trazendo os

¹¹⁴ Presidente do Rei de Paus, compositor de loas. Desde a década de sessenta, precisamente em 1963 comandava o maracatu com olhar atento. Geraldo Barbosa homem simples, marceneiro de profissão, dedicou-se por mais de 40 anos a botar o cortejo negro nas ruas da capital cearense. Faleceu em novembro de 2007 aos 78 anos de idade. Conferir Juliana Girão, o Pagador de Promessas, *Jornal o Povo, Vida e Arte*, 31 de Jan. 2008.

¹¹⁵ Regulamento da Federação dos Blocos, Cordões e Maracatus. Imprensa Oficial do Ceará, Fortaleza (CE), 1980.

santos negros católicos como São Benedito, para fazerem parte como protetores dos negros e negras que vão dançar no ritual festivo de coroação da rainha:

Filhos de Candomblé

*Meu São Benedito
Cruzais esses Filhos
Que é de Candomblé
Lá vem Mariana com suas cabaças
Pisando no corso com a sua raça
Meu São Benedito, meu santo de Fé
Cruzais esses Filhos
Que é Candomblé
Yó Yó já deu ordem
Para as Negras cantarem
Para as Negras dançarem
É a nossa Rainha que vão coroar*¹¹⁶

Loa, que coloca em cena o ritual ancestral de coroação da rainha. Paradoxalmente os *Filhos de Candomblé* não evocam os orixás, mas o santo católico São Benedito, o santo negro, presente nos rituais de Umbanda. Gerardo Barbosa, na sua descrição, manifesta esta contradição entre o título da loa e os elementos da umbanda, religião tradicional no Ceará, abordados no tema, o que pode estar ligada à força adquirida pelo movimento afro-baiano através da midiatização e massificação do carnaval soteropolitano no período:

[...] O Maracatu Rei de Paus se torna um autêntico cortejo negro porque explora seus temas baseando-se sempre nos mitos e nas raízes africanas, e em suas culturas. Para o ano de 1980, além dessa demonstração, o Rei de Paus vai levar a efeito dentro da linha africana “Os Filhos de Candomblé”, ponto alto de Umbanda e Seitas Derivadas. O enredo começa com a celebração dessa cerimônia, fazendo apelos ritmados às divindades, isso porque o tambor desempenha um papel essencial. Eles são para os negros muito mais do que simples instrumentos. Eles são considerados seres dotados de uma alma, são instrumentos sagrados.¹¹⁷

As loas no Rei de Paus, até hoje privilegiam a cultura de matriz africana, no que tange, sobretudo aos signos afro-religiosos. Mesmo assim, a partir das décadas de 1990 e 2000, a referência aos orixás e a cultura ioruba se faz mais explícita e sistemática, ganhando espaço ao lado dos pretos velhos e das entidades da Umbanda de matriz banta. Esta justaposição aparece claramente nesta loa de 2007:

¹¹⁶ Gerardo Barbosa da Silva. *Filhos de Candomblé*. Maracatu Rei de Paus. Regulamento da Federação dos Blocos, Cordões e Maracatus de Fortaleza. Imprensa Oficial do Ceará: Fortaleza, 1980.

¹¹⁷ *Idem, ibidem.*

Abram alas prá Kêtu passar
 Com a paz do meu pai Oxalá
 O seu ponto, seu filho afirmou
 Com os Yorimãs, Kaô, Pai Xangô
 Benedito e Preto Mané
 Cruzando as linhas com o candomblé
 Preta velha que vem saravá
 Mãe Maria Conga também vem dançar
 Pisa firme com fé que eu quero ver
 Preta vem prá dançar vamos cantar
 Rei de Paus na avenida fazendo a festa com Ojuobá
 Pisa firme com fé que eu quero ver
 Preta vem prá bailar vamos cantar
 Rei de Paus na avenida fazendo a festa com Ojuobá
 É de mina, é do Congo, é Conguês
 Meu Pai Atotô Obaluaié
 Tem rufado com muito tambor
 Cruzando as linhas de Mina e Nagô
 Arreia, todo juremal
 Kêtu na avenida com o Rei de Paus
 Na Bahia chegou prá ficar
 A ginga africana nós vamos dançar,
 Pisa firme que eu quero ver¹¹⁸

Gerardo Barbosa e Francisco José, explicitando o tema, nos colocam uma visão própria desta relação envolvendo estas diferentes matrizes africanas que encontram no Brasil uma territorialidade específica:

O tema escolhido para reverenciar as matrizes africanas, que transladada com a expansão marítima comercial capitalista, possibilitou abordar as nações Kêtu, mais especificamente tal qual se apresenta no Rio de Janeiro. Cada uma dessas tradições se reporta a uma região da África e identifica práticas e crenças religiosas específicas cuja localização temos o candomblé Kêtu e Ijexá da Nigéria e o Jejê originário do Daomé. [...] Não deixando de lado Yorimãs (Pretos Velhos), o maracatu Rei de Paus ressalta em seu tema, não só os pretos de Mina, Congo e a cultura Nagó, mas de maneira geral todos os pretos representados por Pai Benedito, Preto Mané e Mãe Maria Conga¹¹⁹.

A necessidade da referência aos universos congo e da umbanda, aparece como marco do respeito à tradição do maracatu cearense. Esta posição, característica da filosofia do Rei de Paus, se verifica também quando se trata da questão da representação da rainha. Esta, seguindo a tradição, só poderia ser protagonizada por um brincante. Esta é a posição dominante no maracatu e manifestada tanto pela diretoria quanto pelos brincantes. Laudemir Nogueira que,

¹¹⁸ JOSÉ, Francisco; SILVA, Geraldo Barbosa da. **Kêtu**. Fortaleza (CE), Cortejo de 2008. In: Regulamento da Federação das Agremiações Carnavalesca de Fortaleza, 2007.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*.

após a saída de Zé rainha para o Az de Ouro assumiu a “função” de Rainha, enfatiza:

[...] A rainha do rei de Paus é até morrer. Quem pega o cargo de rainha é até morrer, porque quem muda não tem tradição, eles não têm aquela cultura de conservar a rainha mesmo. A rainha é o espelho do maracatu, quando você tá com a roupa da rainha, qualquer pessoa da corte que chega me cumprimenta, como seu eu fosse uma rainha, e eu não peço isso não é porque é da cultura do Rei de Paus de chegar e de se ajoelhar e falar bom da minha rainha, boa noite minha rainha, ainda existe isso dentro do Rei de Paus, **os mais antigos conservam isso.** (NOGUEIRA *apud* SILVA, A. 2004, p. 85, grifos nosso)

O discurso da “nova rainha” reforça a defesa obstinada pela “tradição”. Assumir o posto simbólico da “realeza” é uma forma de reverência a um poder, uma ordem que deve ser mantida, conservada no maracatu. O brincante dimensiona essa relação, ao dizer que deve ficar até a “morte”. Norteia um ponto de vista contrário à atitude de Zé Rainha, que se revelou no Rei de Paus e que migrou para o Az de Ouro, por quem tinha uma maior identificação, onde encerrou seu ciclo de apresentações.

Apesar da perenidade e do caráter enfático desta posição, coube ao Rei de Paus, em 1981, explicitar publicamente no caderno Mulher do Jornal O Povo, com o título “*As Mulheres rompem a tradição*”¹²⁰, a participação feminina, que vinha se processando há alguns anos, mas velada nos bastidores. Na reportagem aparece a imagem de Geraldo Barbosa pintando o rosto da brincante Vera, mostrando, assim, a abertura do maracatu para as brincantes que eram raras no cortejo, assinala:

[...] Essas mulheres ficam o ano todo preparando as fantasias, com o maior carinho. Logo que passa a festa de São João começam os trabalhos iniciais. As costureiras do Rei de Paus, que se encarregam da confecção, Neneca e Valdenora, que cuidam das fantasias das negras, Dona Chiquinha e Francisca “minha patroa”, ficam com a parte das alegorias e dos estandartes.¹²¹

A atuação das mulheres, muitas vezes desconhecida para a cidade, por estarem em funções que não se mostravam na performance, já eram fundamentais em 1981, pois no discurso de Barbosa são condutoras de todo um processo de costura, confecção de adereços e produção de materiais. As poucas brincantes que

¹²⁰ Jornal o Povo. Caderno Mulher. Maracatu: As mulheres rompem a tradição. Fortaleza (CE), 27 fev. 1981.

¹²¹ BARBOSA, Geraldo. Jornal O Povo. Caderno Mulher. Maracatu: as mulheres rompem a tradição. Fortaleza (CE), 27 fev. 1981.

se aventuravam a estar presente no cortejo, Vera e Lúcia Estevão da Silva, vestidas de negras, representam o processo pelo qual vinha se modificando o maracatu, no tocante à participação feminina. Lúcia Estevão mostrava-se também conhecedora da matriz rítmica, o que era completamente inusitado para o período, em virtude do preconceito de que maracatu era “coisa” de homens. Declarou Lúcia:

[...] Muita gente pensa que o maracatu com seu ritmo lento pode cansar e fazer com que os integrantes percam o incentivo ou mesmo o público que os assiste. Mas não é verdade, pois é um espetáculo que agrada a todos e eu jamais deixaria de desfilar pelo maracatu para integrar uma escola de samba. É um ritmo praticamente nosso, pois criou características cearenses, quando chegou de Pernambuco.¹²²

Atenta ao que vinha se processando na década de oitenta, no tocante às experimentações rítmicas, Lúcia saiu em defesa da proposta do Rei de Paus, e da singularidade do ritmo, da batida, da dança cadenciada característica do maracatu cearense. No Rei de Paus, até o presente, a diretoria e a comunidade de brincantes defendem com veemência a batida lenta, que dá um tom solene ao ritual da performance. Praticam e querem preservar essa marca como singularidade do maracatu local.

O Rei de Paus, no campo das disputas na cena do carnaval tornou-se o principal oponente do Vozes da África, o qual surgiu com ares de “inovação”. Detentor dos maiores títulos, somando ao todo 27, conquistados no jogo competitivo desde que entrou em cena no Carnaval de rua. O Rei de Paus ostenta a qualidade de sempre ter estado presente nos cortejos e de ser um dos mais efusivos defensores da “tradição”, como continuidade, permanência de um estilo local de fazer maracatu, expresso no ritmo lento e nos temas afro-brasileiros, além de ter uma rainha, personificado por um brincante masculino, desde suas origens. Mesmo com as mudanças que se deram, no tocante à entrada da mulher no maracatu e na corte, o Rei de Paus defende a representação feita por um brincante masculino.

2.2.4 Nação Baobab: em busca da diferença

Diante de diferenciadas formas e conteúdos processados na cena do Carnaval de rua no curso da década de oitenta, executadas ora na procura de

¹²² *Idem*

“inovar”, ora de manter a tradição, surgiu em 1995 na cena carnavalesca o Nação Baobab. Se o Vozes da África indicou as acelerações como nos mostrou seu estatuto, o “novo” grupo objetivava tornar a polirritmia mais acentuada, através do batuque do maestro Descartes Gadelha. Gadelha avesso ao ritmo cadenciado lançou para a cidade uma proposta rítmica considerada “moderna” face ao contexto local de consolidação do ritmo mais próximo dos préstitos do século XIX. Aproximar-se do baque virado de Pernambuco não era uma tarefa fácil, tornava-se naquele momento um risco por soar como imitação, todavia era necessário na busca da diferença. Calé Alencar que havia sido convidado por Descartes para compor o batuque argumentou:

[...] Mostrando um misto de balanceio com coco, baião, samba, baque virado, inovando também na apresentação de instrumentos inusitados no batuque, o Nação Baobab agradou em cheio com um batuque dançante, empolgando a todos e inaugurando sua trajetória no carnaval de rua com o título de campeão do desfile. Passada a temporada carnavalesca, o grupo realizou diversas apresentações acompanhando espetáculos musicais do cantor cearense Ednardo, Regis e Rogério Soares, promovendo um encontro auspicioso entre a música popular e a cultura tradicional (ALENCAR, 2008).

Na cena carnavalesca a polirritmia de Descartes, com sua Chocalheira, um batuque com variados instrumentos de percussão provocou inesperada, efusiva recepção junto ao público e aos jurados que o credenciaram com o título de campeão. Surgia, assim, mais um maracatu com força inovadora. Tornou-se um “brinquedo” atrativo para os jovens do bairro da Bela Vista, que se achegaram ao grupo e aderiram ao “novo” gingado.

Num contexto, em que o maracatu se credenciava como “produto cultural” cearense a proposta da diretoria visava um alcance junto a um público de classe média, expandindo a prática para além do carnaval de rua. Efetivou-se um processo de procura de compreender e pôr em prática um projeto, a partir de um modelo de organização mais próximo do emergente mercado cultural cearense. Nesse sentido foi preciso deixar “claro”, delinear uma visão de maracatu, um modelo construído com foco na cultura de matriz africana, sobretudo tendo como referencial o Candomblé. Para Praxedes e Eulina Moura norteariam a “autenticidade”, que não vinha sendo posto pelos maracatus locais, em virtude do não envolvimento com as matrizes religiosas afro-brasileiras, sobretudo o Candomblé. A escolha pelo

Candomblé em detrimento da Umbanda foi motivado por um contexto de visibilidade e ideal de pureza africana que se expandia nos terreiros pelo Brasil:

[...] Com efeito pode-se opor Umbanda e Candomblé como se fossem dois pólos: um representando o Brasil, o outro a África. A Umbanda corresponde à integração das práticas afro-brasileiras na moderna sociedade brasileira; o Candomblé significava justamente o contrário, isto é, a significação da memória coletiva africana no solo brasileiro. É claro que não devemos conceber o candomblé em termos de pureza africana; na realidade ele é um produto afro-brasileiro resultante do *bricolage* [...] O que nos parece importante é sublinhar que para o Candomblé a África conota a idéia de terra Mãe, significando o retorno nostálgico a um passado negro (ORTIZ, 1999, p. 16).

Ao contrário do Az de Ouro, do Rei de Paus e do Nação Iracema, grupos cujos dirigentes se declaravam católicos, Praxedes e Eulina Moura do recém nascido Nação Baobab, manifestavam publicamente que eram oriundos ou iniciados no Candomblé, tendo como mestre o babalorixá Luis de Xangó:

[...] O Baobab está ligado à religião sim, ao candomblé; a parte religiosa afro, que pesquisou várias noites, em minha casa todos os dias. Tiveram várias reuniões na minha casa, com o papa do candomblé Luis de Xangó. A pesquisa foi todinha sobre o Candomblé, sobre seus santos, seus orixás, qual a comida, os dias, as cores, a dança, a reza dos orixás, então tudo isso foi dado por Luis de Xangó.¹²³ (Grifo nosso)

Na ótica de seus fundadores era fundamental estabelecer uma relação com a religião de forma consciente, através de estudos: a tentativa de constituição de um capital simbólico face aos maracatus da cidade. Nesse horizonte iniciaram a evocação de uma África idealizada, batizando o maracatu de Nação Baobab, nome que aludia a árvore africana, uma das mais antigas da terra, capaz de viver de três a seis mil anos, símbolo do continente africano. Assinala Praxedes:

[...] Fazer o Nação Baobab nasceu da idéia de um grupo, que vivia tentando criar um maracatu que tivesse a conotação afro, uma conotação do movimento negro, a gente notava que a coisa vinha errada, um maracatu muito bonito que o Raimundo Boca Aberta criou. Foi ao Recife achou bonito e criou. O maracatu Baobab foi pesquisado por artistas, tanto e em termos de cortejo, em termos de ritmo, foi um maracatu que juntou os artistas da terra, estava Isidoro, Douglas, Augusto, estava eu a minha esposa, Descartes, Milton de Souza, Douglas de Paula, Eu, a minha esposa, um grupo de artistas que **achava errado Maracatu se chamar Az de Ouro, Rei de Paus, que não tem nada com o afro,** melhorou o maracatu na cidade, porque o maracatu em Fortaleza era conhecido, com

¹²³ Raimundo Praxedes. Maracatu Nação Baobab. Entrevista concedida ao autor Fortaleza (CE), out. 2007.

um ala, ala índio americano com, de calça de franja na mão, americano um machado na mão, **nosso maracatu é um nome somente afro**. O maracatu nasceu de tudo isso, da religião. Nasceu com o próprio nome, o Baobab que veio da África, nasceu de uma origem afro, da religião. Só tem uma no Ceará, trazida por Thomás Pompeu, tá no passeio público é só visitar.¹²⁴ (Grifos nosso)

Motivados, então, por esses princípios, em 1994, criou-se um “novo” maracatu. Um grupo de experientes carnavalescos na cidade deu impulso à empreitada. O Baobab, então, teve na constituição da Associação a primeira mulher como presidente de um maracatu, visto que no contexto local sempre coube aos homens o papel. Devia-se também à compreensão de que em Pernambuco as rainhas de maracatus eram tradicionais Yalorixás como Dona Santa, as quais eram tanto responsáveis por seus maracatus, quanto mitificadas por suas comunidades. Coube, então, à Eulina Moura ter essa dupla função: ser Yalorixá de Candomblé e rainha. Quanto à representação da realeza feminina, a brincante já havia experienciado no Nação Verdes Mares, em 1988. A ação havia provocado uma ruptura, o que gerou desconforto aos defensores de uma tradição “inventada”, cujas ressonâncias ainda se presentificavam na década em curso. Acerca da presença feminina tomando espaço no maracatu cearense e no Baobab, argumentou Praxedes:

[...] No Nação Baobab, onde o predomínio feminino dentro do maracatu é muito forte, a minha ala de negra, as baiana, todas são mulher. Na corte todas são mulher, eu tive o prazer, estava vendo nos meus arquivo, infelizmente ela faleceu, a primeira mulher que desfilou no Maracatu, a Dona Bida. Dona Bida ele foi a primeira mulher a sair no Maracatu, não de rainha, mas sim de negra, o pessoal tinha um preconceito grande, era só homem, geralmente os homens marchantes do mercado São José, era em frente ali à Catedral, hoje é um centro artesanal, aqueles *marchand*, aqueles *marchand* ali todos eles saiam ali de baianas, de negra. A Bida conseguiu quebrar esse tabu. E a Eulina foi outra, toda rainha só podia ser homem. Então a gente vinha com a pesquisa, como toda rainha na África era mulher, que comandavam as nações, então não tinha sentido colocar um homem como rainha. Como fizemos a pesquisa, pela pesquisa que a gente fez.

Gil: Como você ver então a participação da Eulina, ela gostava, como era vista pela comunidade?

Praxedes: **A Eulina era rainha, rainha, a Eulina além de ser a rainha do Maracatu tudo que acontecia no Maracatu, porque ela gosta, ela participava de tudo, ela queria a Corte mais bonita ,toda a corte era toda de mulheres, tanto no Verdes Mares, quanto no Baobab a corte era de mulheres,** sempre ela esteve presente, uma pessoa que batalhava, para que o maracatu saísse perfeito.

Gil: Então houve a quebra?

¹²⁴ *Idem*

Praxedes: **É a tradição**, como você ver o preconceito é tão grande! Hoje não! Tá mais calmo. Houve. Quando eu conheci a Eulina ela era rainha do Nação Verdes Mares. Como eu sou um cara do carnaval desde os meus 15 anos, eu tinha um tio que tinha loja em Fortaleza, um bazar de novidades era a única loja em Fortaleza que vendia material “prá” carnaval. **O preconceito era tão grande, que quando eu conheci a Eulina, as pessoas diziam que eu estava saindo com um travesti, a rainha do maracatu é um travesti, porque na concepção a rainha tinha que ser um homem, não se admitia que fosse uma mulher, então “prá” você ver até onde chegava o preconceito.**¹²⁵ (Grifos nosso)

Eulina Moura, ultrapassando preconceitos e vencendo tabus, via-se no momento diante de um projeto mais ousado: articular e movimentar um maracatu, num bairro periférico e que nascia com propostas modernas, no que tangia às várias questões enunciadas, sobretudo nas experimentações rítmicas, que sempre deflagrava incômodos na comunidade defensora do ritmo cadenciado, bem como de gênero. Para Praxedes ter uma mulher presidente da instituição provocou uma efusiva abertura para a presença feminina no maracatu:

[...] No Baobab é setenta e cinco por cento de mulheres, e vinte e cinco por cento de homens, aqui tem mãe, tem filha, irmã, tem neto, tem bisneto, nora, genro, se você vai “bolir” com um, você “bole” com a família todinha, é uma família enorme.¹²⁶

Os membros do Nação Baobab rogam-se como legítimos representantes de uma possível e “autêntica estética africana” pelo uso das cores, da batida alegre e acelerada, da relação com o Candomblé, dos temas bem mais voltados para a cosmogonia africana, colocando em foco os Orixás, em detrimento dos arquétipos da umbanda como os pretos velhos. Essa perspectiva se respaldava a partir do movimento etno-religioso, que tinha como carro chefe o ascendente Candomblé, que se expandia na cidade. Tornou-se uma tática, na procura de uma legitimidade, a partir de um ideal de pureza, naturalização e a construção imaginária de uma essência da cultura africana, visto que a Umbanda revelava elementos sincréticos.

Enfatizando a proposta etno-religiosa, o Nação Baobab via-se na cena do carnaval como o mais “belo” dos maracatus ao evocar em sua loa de estréia os Orixás. O tema do primeiro cortejo de 1995: *Um canto de Amor aos Orixás*

¹²⁵ Raimundo Praxedes. Maracatu Nação Baobab. Entrevista concedida ao autor, Fortaleza (CE), out. 2007.

¹²⁶ Raimundo Praxedes. Maracatu Nação Baobab. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

enunciava a relação. Para seus principais articuladores seriam uma forma de aproximar-se “verdadeiramente” da África:

*Eu peço licença pra chegar
 Meu Baobab é tão lindo
 Trago luz e alegria pra saudar
 Meu Baobab é tão lindo
 Batuca atabaque sem parar
 Meu Baobab é tão lindo
 Minha gente vai se iluminar
 Meu Baobab é tão lindo
 Arco Íris de flores vai baixar
 Meu Baobab é tão lindo
 Nosso canto de amor aos Orixás
 Meu Baobab é tão lindo
 Okê, Okê, pai Oxalá
 Axé Kizumba arrobabáia
 Pai Olorum
 Epá babá
 É um canto de amor aos Orixás
 Kaô, kaô
 Kabicilé
 Maracatu
 Xangô dourando nosso manto azul
 Terra da Luz
 A pioneira da liberdade
 Tudo é sorriso e alegria nos corações*

A partir da loa, do batuque de Descartes Gadelha e da comunidade de brincantes o Nação Baobab iniciou sua história na cena do Carnaval de rua. A favorável recepção do público diante de uma inusitada polirritmia abriu margem para que novos elementos fossem incorporados ao processo criativo. Quanto à reverência aos Orixás configurou-se como tema recorrente da nova Nação, em 2005, Calé Alencar, através da loa No Batuque do Tambor dava continuidade aos temas míticos, evocando na cena do Carnaval de rua o mito de Obá, provocando um criativo jogo do nome da orixá com o da nação:

*No batuque do tambor
 Bate o pé dessa Nação
 Quando pulsa o coração
 Traz o ritmo do maracatu
 Bate na palma da mão
 Pela tradição nagô
 Todo tempo, todo amor
 Toda música, todo manto azul
 Todo filho e todo irmão Iorubá
 Toda bênção de Obá
 Atabaques e batuques
 E toques da Nação Baobab
Obá
Baobab
Baobab*

Baobab
Obá BA
Baobab, Baobab
Na tradição sagrada dos nagôs
Obá é filha de lemanjá
Nascida de seu ventre
Que rebentou do incesto de Orungã,
Também filho de lemanjá
E de Aganju-Xangô ¹²⁷
 (Grifo nosso)

2.2.5 Nação Iracema: em busca da inserção social no mundo globalizado

No processo histórico dos anos oitenta aos anos dois mil, o maracatu constituiu um expressivo capital simbólico, através das produções dos variados grupos, na cena do carnaval de rua. Conforme a expansão da cidade e a necessidade de bens culturais surgiu nos emergentes grupos de maracatus a necessidade de projetos próprios, que estimulassem a vontade, a criticidade e criatividade de moradores dos bairros ditos periféricos.

Num contexto de recepção positiva dos maracatus na cidade, o Nação Iracema foi fundado em 2002, no bairro Jardim Iracema, na rua Solimões. Estreou na cena, em 2003, com um tema em homenagem à índia Iracema. O maracatu foi criado pelos impulsionadores do movimento negro na cidade: Lúcia Simão, Cleide Simão e William Augusto Pereira, que já participavam com outros membros, sobretudo da comunidade, do Rei de Paus, do Az de Ouro e do Vozes da África, visto que a presença negra no bairro constituía uma realidade:

[...] O Maracatu, ele já vinha sendo pensado. A prática dos maracatus, o Nação Iracema ele é oriundo das caminhadas do pessoal do Jardim Iracema, a gente antes de 2002, a gente já participava de outros maracatus em época de Carnaval, interessante que as pessoas não participavam de blocos nem de escolas de samba, mas era de maracatu.

Gil: Você poderia dizer quais eram os maracatus?

W: Na realidade, no Vozes da África, nós aqui particularmente Eu e a Lúcia saíamos no Rei de Paus, mas tinha um grupo que saia no Vozes da África, o Luiz Axé, por exemplo saia no Vozes da África, no Nação Baobab, no Az de Ouro. Tinha gente que saia nesses maracatus todos os anos, só do Jardim Iracema, nós chegamos a levar oitenta pessoas [...]

Urgia, então, para as novas lideranças desenvolver processos educativos de conscientização política acerca da negritude a partir dos substratos e elementos das

¹²⁷ ALENCAR, Calé. No Batuque do Tambor. Maracatu Nação Baobab. Fortaleza (CE), cortejo de 2005.

matrizes estéticas do maracatu, na perspectiva de ativar a criatividade dos moradores locais. Então, agregaram músicos, compositores e dançarinos do bairro, bem como contaram com os veteranos Paulo Tadeu, Descartes Gadelha e José Maria de Paula Almeida, do Vozes da África. Através do maracatu passaram a demarcar um compromisso mais efetivo junto às crianças, adolescentes, homens e mulheres, procurando torná-los mais cientes de sua negritude, face à uma realidade de exclusão e de preconceito com o negro. No tocante a essa questão argumenta William:

[...] Nós pensávamos em fazer a caminhada de 20 anos do movimento negro no Ceará, assim como nós estamos pensando em 2012, fazer os 30 anos do movimento negro aqui no Ceará [...] entre a avaliação da gente e o grupo, então chegamos ao consenso de que o maracatu seria o elemento chave da cultura afrodescendente no Ceará. A prova é tanto, que no Carnaval eles não saiam em outros blocos, que podia até ter uma afinidade com a África, mas não se reconheciam, mas sim no maracatu, e nós optamos. Por exemplo, nós entendemos que o Rei de Paus era comandado por uma família negra. Primeiro nós nos aproximamos da família do seu Geraldo, depois eles vieram aqui no Jardim Iracema, o Francisco José veio ele sozinho, o Geraldo também veio, mas o Francisco José veio, botou o pessoal prá tocar. Antes nós já tínhamos um grupo de dança, chamado **Bogun Bolun**, e temos um grupo de tambores, **tambores de abogun, Bogun Bolun**, é uma frase africana que significa anfitrião da grande festa, em cima dessa concepção a gente criou a nossa simbologia, então nós temos uma simbologia filosófica, **abogun bolun, seria uma busca de cidadania e de vivência, sair da alienação e se envolver com o social, a gente acredita que a força está no agrupamento, mas o agrupamento constante, a gente não pensa: conseguiu-se o poder, e aí nós estamos felizes, não! É uma constante, é como um Orixá, ele tá sempre presente, circulando, circunvizinhando a vida da gente, com essa concepção filosófica, nós demos o nome de abogun bolun, em cima disso aí se monta, se formaliza o maracatu!**¹²⁸ (Grifos nosso)

A criação relaciona-se com a percepção do fato de que o maracatu constituía significativa porta de entrada para a comunidade, visto que como prática cultural vinha se ampliando na cidade. Nessa perspectiva a comunidade do bairro, com seus moradores, ganharia uma fecunda alternativa de inserção social. Crianças, adolescentes, homens e mulheres de diferenciadas faixas etárias teriam oportunidade de participar de várias atividades de dança, música e teatro.

[...] W: O Nação Iracema aí envolve a ideia do Paulo Tadeu de colocar, de homenagear o índia Iracema, tem a concepção da Lúcia do bairro Jardim Iracema, tem essa ideia, Iracema também tem a ideia de natureza, Jardim Iracema com a ideia de ecologia, é uma homenagem ao bairro, “prá” ser

¹²⁸ William Pereira. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), abr. 2009.

uma coisa localizada, mas é também uma homenagem a Iracema “prá” ser um maracatu de Fortaleza e também do Ceará, um maracatu cearense, a gente tá querendo abrir os braços, ampliar “prá” Fortaleza e pro Ceará, na é só porque é do Jardim Iracema, não, é Nação Iracema, porque é do Jardim Iracema, mas porque é de Fortaleza do Ceará.¹²⁹

Lúcia Simão, Wiliam Pereira e Cleide Simão, demarcam com a criação do Nação Iracema uma trajetória política e social aliada à cultura como um modo de vida, uma definição da negritude. Sobre o tema, Hall (2003, p. 348) argumenta que “A negritude enquanto signo nunca é suficiente. O que aquele sujeito negro faz, como ele age, como pensa politicamente. O ser negro realmente não me basta: eu quero conhecer as suas políticas culturais”.

A experiência com o movimento negro credenciava os velhos militantes a uma nova empreitada, tornar o maracatu a possibilidade de encontro de pessoas do bairro que se sentiam discriminadas e que através da prática poderiam exercitar a cidadania, mediado pelo espírito festivo. O maracatu tornou-se, então, o meio, na visão dos criadores:

[...] O maracatu é uma simbologia, na realidade até digo que o maracatu é um dos projetos, não é o fim, e o meio dentro desse processo. O bairro Jardim Iracema, como a maioria dos bairros, é um bairro onde a política é muito pouca, não tem políticas culturais, não tem praça, não tem área de lazer, enfim, era um bairro onde “morava” muitos trabalhadores, porque aqui no Jardim Iracema existia um número de fábrica muito grande, [...] Hoje o Jardim Iracema está atravessando uma crise muito grande de violência por falta de trabalho [...] São anos de resistências de lutas sociais, que a gente vem travando com esse grupo de pessoas, enfim, o maracatu está se construindo junto com o bairro, o bairro não é um bairro tradicional, apesar de ter muitas manifestações afros, muitos guerreiros de Umbanda, [...] Acho também que os outros maracatus sentem as suas dificuldades da sua maneira. Nós abrimos as portas do barracão, da sede do Nação Iracema, durante o ano com outras discussões, do problema assim do problema de cidadania, de qualificação profissional, nós começamos um curso aqui do primeiro emprego, envolvemos a maioria dos jovens, a maioria do nosso maracatu é jovem, envolvemos criança, e envolvemos os adultos, a gente passa o ano inteiro correndo, junto à comunidade, forçando, discutindo para fazer com que ela se envolva, não é fácil, mas a gente tem feito.¹³⁰ (Grifos nosso).

A atuação tem se ampliado para além do bairro Jardim Iracema, com a presença de brincantes de bairros próximos, como Álvaro Weyne, Colônia, Padre

¹²⁹ William Pereira. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), abr. 2009.

¹³⁰ William Pereira. Maracatu Nação Iracema. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), abr. 2009.

Andrade, Barra do Ceará. O projeto do Jardim Iracema não fica circunscrito ao local da sede e suas proximidades. William usa a ação de adentrar, irradiando as experiências como uma forma de militância:

William: **Ele fura as barreiras, atinge Fortaleza e até o Ceará**

Gil: Como você coloca, furando os bairros aqui em Fortaleza. Dentro dessa Geografia dos bairros, de outros bairros vêm brincantes?

William: **Vem, vem sim, nos últimos carnavais a gente tem ampliado a participação do povo, mesmo do Jardim Iracema, o primeiro ano foi gente mais de fora**, o Paulo Tadeu trazia as pessoas de fora, prá fazer os “papel”, daqui vinha em torno de cinquenta, daqui do bairro. **No segundo ano, em 2004 ampliou-se mais o pessoal do bairro, mas nos últimos dois anos a gente tem colocado dois ônibus, a maioria aqui do Jardim Iracema. O maracatu aqui já é uma referência, é tanto que a gente já passa o ano, o maracatu junto com outros projetos aqui durante o mês é duas três, quatro apresentações mensal.**

Gil: Quais são os bairros mais próximos?

William: **Aqui nós temos próximo o Padre Andrade, aqui próximo o Álvaro Weyne, a Barra do Ceará, Colônia, Jardim Guanabara, Quintino Cunha, Olavo Oliveira, Vila Velha, Parque Rio Branco.**

Gil: Então tem representantes desses bairros?

William: Não é representante, **não é representante por representante, pessoas que vem voluntariamente, que conhece, que ver, analisa, tem gente também do Antonio Bezerra, o menino que toca o Cunha, tem gente desses bairros todos e até fora, agora tá o Luzas que é lá Carlito, do Monte Castelo, tem, o pessoal tem dado a sua contribuição, o maracatu é uma referência, como eu disse a gente se amplia e a gente também quer se modernizar.**¹³¹ (Grifos nosso)

O ideal de modernização como aponta o brincante, em sua fala final passava necessariamente pela organização e inserção dos projetos face a um mundo globalizado. Como forma de adentrar na globalização tornou-se necessário a construção de um *site*¹³², de uma rádio e até uma TV pela Internet:

[...] A gente tem uma página, dessa página a gente tem idéias grandes, idéia de montar uma rádio comunitária, TV comunitária, em cima dessas coisas a gente vem fazendo da maneira que está pensando, a gente vem construindo essa coisas, a página está funcionando, deu uma parada, mas voltou de novo, a gente construiu a TV Jardim via *Web* que está funcionando passa os nossos vídeos e tal TV Nação, tem feito essas coisinhas.¹³³

¹³¹ William Pereira. Maracatu Nação Iracema. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), abr. 2009

¹³² Disponível no endereço eletrônico: <http://www.nacaoiracema.org>

¹³³ William Pereira. Maracatu Nação Iracema. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), abr. 2009.

No tocante o processo de abertura para a participação das mulheres nos maracatus, o Nação Iracema, conforme seus criadores colocam que elas é que dão vida ao assumirem amplas funções sociais:

[...] W: **Acho o seguinte eu sempre digo que o Nação Iracema é um grupo de mulheres, é um grupo de mulheres, antes de nascer o Nação Iracema, existia um grupo de movimento negro no Jardim Iracema. E existia só eu o João Denis e o Waldemar, só três homens, então era um grupo de mulheres, temos ainda a coordenação do Jardim Iracema, formado só por mulheres, então a gente tem uma afinidade muito grande de trabalhar com mulheres. Hoje nós temos um grupo de jovens, muitas meninas caminhando nesse processo de mobilização, que vem fazendo esse trabalho. Nós não temos um grupo de mulheres formado para isso não. Nós temos um grupo de jovens chamado JNB, Juventude Negra Brasileira, os jovens que fizeram um estatuto *linkado* com o estatuto do Nação Iracema. Nós vimos então um grupo de jovens e nesse grupo de jovens muitas meninas, muitas mulheres no Nação Iracema, e também na coordenação do Nação Iracema tem muitas mulheres: tem a Cleide, tem a Lúcia, tem a Josélia, tem a Joelma, tem a Maiara, tem a vó da Maiara, tem a mãe da Iléia, enfim o grupo é muito grande de mulheres. São as mulheres que alavancam isso aqui, os homens não, os homens são pequeno.**¹³⁴ (Grifos nosso)

A crescente e significativa presença de mulheres, que nos anos dois mil tornou-se uma realidade para a manutenção, criação e produção dos maracatus na cartografia da cidade, vem se configurando no Nação Iracema como potência impulsionadora do grupo. As conquistas e atuações femininas, muitas delas artesãs, dançarinas, vivenciam suas habilidades em várias alas da encenação como negras, índias, orixás, conforme aponta Cleide Simão:

[...] Tem umas que tem preferência “prá” dançar na ala das baianas, cada uma tem seu gosto, sua preferência, sua identidade, na corte também, a corte sempre é muito procurada, todo mundo quer ser princesa, e índia, a mulherada, a moçada, todo mundo quer ser índia. A índia mostra o corpo mais, a princesa não, a baiana não, a Calunga, vestidos dos pés à cabeça, já a índia não, a índia é diferente, a fantasia da índia, há uma grande preferência, o mulheril adora.¹³⁵

Todavia o ideal de modernidade cede espaço para a reverência à tradição, mantendo no posto de Rainha um brincante, no jogo da representação da realeza, a ex rainha do Vozes da África, José Maria de Paula Almeida. Em 2004, o grupo como

¹³⁴ William Pereira. Maracatu Nação Iracema. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), abr. 2009.

¹³⁵ Cleide Simão. Maracatu Nação Iracema. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), abr. 2009.

forma de demarcar o rito da ancestralidade, performatizou a coroação da rainha, com o enredo: “*Rendas à Rainha, o esplendor do ouro branco*”.

*O Nação Iracema ô ô ô ô
 Se reveste de cor ô ô, ô
 Prestando homenagem
 À nossa rainha encanto de amor
 De onde é que vem
 O vestido da minha rainha?
 Que a rendeira bordou
 Com grande beleza!
 Vem dos pés de algodão,
 Olorum quem plantou,
 Plantou lá no mato sagrado
 Da Fazenda Estrelada
 Na boquinha da noite
 O céu todo bordado
 Com renda de luz
 Vestindo o sertão todo sagrado
 E as nuvens chegam
 Virando algodão
 E a rendeira da praia, negrada
 Cantam esse refrão:
 O bilro de renda
 É prá nossa rainha
 O ponto da marca
 É prá nossa rainha
 E a barra da saia rendada
 É prá nossa rainha¹³⁶*

O tema do Nação Iracema, além de recorrer à nostalgia do progresso, advindo com a cultura do algodão no Ceará, personificou na rainha as rendeiras cearenses. Artesãs, que com peculiar habilidade e criatividade constroem obras de arte com seus bilros. Antes da plastificação das fantasias eram requisitadas pelos maracatus, para feitura de desenhos nas indumentárias da Corte. Argumenta Gadelha:

[...] As rendeiras trabalhavam para os maracatus. O maracatu Estrela Brilhante marcava uma viagem a uma cidade, uma viagem a uma cidade, chamada Aquiraz, era tão longe Aquiraz que era uma viagem, saia-se de madrugada para se comprar renda, que hoje você faz em 40 minutos, e era uma viagem. Só tinha um ônibus que ia de manhã e só voltava à tarde, às vezes ia de barco também, não tinha estrada praticamente. Então as rendeiras ficavam preparadas para bordarem, fazer rendas de bilro, esse objeto que é um instrumento de bordar. No mercado central existia um departamento de rendas. Que maravilha, um mercado inteiro só de vender rendas. Era um sucesso, o maracatu comprava quase toda a produção dessa rendas.¹³⁷

¹³⁶ Descartes Gadelha. Maracatu Nação Iracema. Fortaleza (CE), cortejo de 2004.

¹³⁷ *Idem*. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

Assim como em 2004, o cortejo do ano 2008 revelou a importância da ação dramática da coroação da rainha como elo com a ancestralidade e marco fundamental da tradição. Na imagem, a rainha, interpretada pelo brincante José Maria de Paula Almeida, encontra-se sentada no espaço da rua, na avenida Domingos Olímpio, preparando-se para o ritual performativo.



Foto 5¹³⁸

Naquele momento, impulsionado pelo batuque e o entoador da loa, o cortejo parou e a evolução das alas foi suspensa, delimitando um espaço próprio para o ritual da coroação. Em harmonia com os brincantes das outras alas cantaram em coro a loa de coroação:

*No asfalto da minha pele
Dança índio, dança branco, dança negro
No asfalto da minha pele
Todo sangue é vermelho
Soa do Mar o poema
É loa Nação Iracema
No toque do meu tambor
Tem um canto de amor
Prá louvar a rainha
No toque do meu tambor
Tem um canto de amor
Prá coroar a Rainha¹³⁹*

¹³⁸ Karlo Kardozo. Maracatu. Nação Iracema. Nação Fortaleza, Fortaleza (CE), cortejo de 2008.

No respectivo ano (2008) o Nação Iracema retomou o tema do Vozes da África de 1986: Chica da Silva, loa composta por Décio Brandão:

*Foi no arraial do Tijuco
Hoje Diamantina
A negra toda requintada
Vestia-se como rainha
Usava perucas loiras
Só prá invejar as mocinhas
Chica , Chica da Silva
Chica, Chica da Silva
Tudo que ela queria seu
O seu amante lhe dava
Castelos, terras e barcos,
Um lindo teatro
Coberta de jóias a Chica
Nos bailes se apresentava
Chica, Chica da Silva
Chica, Chica da Silva¹⁴⁰*

Com o enredo Chica da Silva, o Nação Iracema reproduziu um recorrente tema, já tardio e destituído de crítica social, um mito construído pela mídia. Diante do imaginário da cultura de massa, a figura de Chica da Silva como personificação da negra, revela uma ambígua relação com a negritude, ao incorporar, através do uso de perucas loiras os elementos da cultura branca, do dominante, produz o negro como um simulacro, aquele que quer ser e não é.

Ao contrário do Rei de Paus que, no mesmo ano, demarcou a coroação da sua rainha pela presença da negra, ou simbolicamente Mãe Maria Conga, que saia do cortejo para coroar, o Nação Iracema e o Vozes da África, no cortejo, abriram espaço para que um político de destaque coroasse a rainha. Tornou-se na cena carnavalesca um elemento estranho, porém aceito por vários grupos, que dão abertura na ocasião da ação performativa. Ao mesmo tempo em que prima por elementos da tradição, o Nação Iracema contraditoriamente permitiu que um sujeito externo agisse na performance. A ruptura revelou-se como uma forma de mediação de poder, a procura de visibilidade no jogo de forças e disputas presente no Carnaval de rua.

No amálgama “multicultural” dos grupos, coexiste uma complexa multiplicidade de temas, linguagens, que apontam ora para uma tradição como

¹³⁹, ODAKAN, Dunga; SOARES, Régis; SOARES, Rogério. Loa para coroação da Rainha. Fortaleza (CE), cortejo de 2008.

¹⁴⁰ Décio Brandão. Chica da Silva. Maracatu Nação Iracema. Fortaleza (CE), cortejo de 2008.

continuidade de formas e conteúdos, como signos demarcadores, no discurso, da singularidade da cultura de matriz africana no Ceará, ora para inovações que lançam os grupos no campo das resignificações, e da criação de novas linguagens ligadas ao universo da sociedade do espetáculo.

2.3 O TEMPO-ESPAÇO DA PREPARAÇÃO: OS ENSAIOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO E SOCIALIZAÇÃO DO SABER-FAZER MARACATU

Nós somos seres que nós necessitamos de nos agrupar, nós precisamos do grupo para nos sentirmos vivos, nos sentirmos apoiados, por isso que os maracatus estão se organizando (GADELHA, 2007).

A preparação é perpassada pelo tempo do cotidiano, onde se movimentam os sujeitos do saber-fazer, homens e mulheres das mais variadas classes sociais e funções, que num ato social coletivo criam e constroem a encenação. O bairro com seus barracões demarcam o encontro, lugares fixos, todavia abertos, onde se constitui a memória de cada agremiação, lugares que em sua maioria são também utilizados como moradia dos diretores das agremiações.

[...] O bairro, é, quase por definição, um domínio do ambiente social, pois ele constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido [...] Por conseguinte, é o pedaço de cidade atravessado por um limite distinguindo o espaço privado do espaço público (MAIOL, 1997, p. 40).

No tocante ao lugar de produção, ensaios, reuniões, encontros, articulações o maracatu Vozes da África primeiramente teve como sede, um espaço no Centro Social Comunitário da Prefeitura, localizado na rua Borges de Melo, no bairro de Fátima. Deslocou-se, ainda nos anos oitenta, para a Rua Governador Sampaio, no Centro de Fortaleza. Um pequeno sobrado alugado, cujo lugar passou a ser batizado de barracão Descartes Gadelha. Espaço este que no tempo histórico das duas últimas décadas do século XX, foi paulatinamente tomado por comércios, dificultando em muito os ensaios, que aconteciam entre carros e movimento de desembarque de mercadorias. Todavia não impedia a dança, a construção da coreografia dos brincantes, conforme as imagens captadas no ensaio:

Foto 6¹⁴¹

A imagem com forte presença de mulheres, que se preparavam para a dança das negras nos revelou a amplitude que o *Vozes da África* atingia, visto que muitas dessas mulheres, numa procura de construir o devir da prática, levavam seus filhos para compor a ala dos indígenas, ou para participar do batuque.

A sede do Centro, na Rua Governador Sampaio, antiga rua do maracatu Morro do Moinho, num antigo prédio comercial enunciava o nome do grupo num discreto nome no portão de entrada, que apontava para o segundo andar. Nos dois andares ocupados pelo maracatu revelava-se uma produção artística, contrapondo-se ao comércio, que qualificava a imagem da rua, dominada pelo fluxo frequente de comerciantes, com mercadorias sendo descarregadas e vendidas. Lugar de trânsito intenso, com presença constante de carros que estacionavam de ponta à ponta da rua. Mesmo com a presença acentuada de vendedores, compradores e passantes resistiu o maracatu Vozes da África:

Foto 7¹⁴²

¹⁴¹ Gilson Brandão Costa. Ensaio do Maracatu Vozes da África. Jan. 2008.

¹⁴² *Idem, ibidem*

Capto o centro da cidade e o maracatu Vozes da África, justapondo-se e configurando um cenário de “caos e organização”. Chegando ao Vozes seja a pé, andando pelas ruas e praças ou de ônibus não é possível cegar-se diante das imagens estáticas, ou em acelerado movimento, que diante de nossos olhos e sensações compõem a história dessa cidade. Várias foram as caminhadas, em busca de compreender o lugar, onde se processava uma produção tão complexa, polifônica e aglutinadora de homens e mulheres, com visões e comportamentos tão diferenciados. O que motivava esses sujeitos a se deslocarem de bairros tão distantes para estarem presentes nos ensaios todos os sábados, na Rua Governador Sampaio?

Pelo espaço desse Centro plural encontravam-se os brincantes, nesse quase “imaginário” lugar, onde se efetivava a expressiva produção carnavalesca do Vozes da África, um dos maracatus que representam essa multiplicidade no corpo da cidade, em que moradores dos bairros se cruzam, construindo uma cartografia simbólica, presente no tempo de produção da encenação para o carnaval.

Tempo onde os encontros se densificam em prol da montagem. Convergem para o barracão Descartes Gadelha moradores de vários bairros: Tancredo Neves, Conjunto Palmeiras, Benfica, Parque Araxá, Aerolândia, gerando em seu corpo uma relevante produção coletiva. Produção esta construída e concretizada por várias mãos, pensamentos e saberes como nos expressa Ramira Pereira, brincante e mãe de santo de oitenta anos, hoje madrinha do maracatu:

[...] A maioria desse batuque é lá do Tancredo Neves, já tá com muitos anos, tem baiana também e vem as índias, é meu prazer é o prazer que eu sinto trazer “prá” cá. **Dos bairros vem o pessoal “prá” sede. Esse gosto a gente tem, de se reunir todo mundo e vim, o ideal é esse: juntar as índias, juntar os batuqueiros. Eu me responsabilizo por tudo, tá tudo na minha responsabilidade.**

Gil: A senhora é quem articula?

Ramira: É, sou eu. ¹⁴³ (Grifo nosso)

A ação de juntar torna-se de suma importância para a construção de um ideal de grupo, de comunidade que partilha coletivamente a experiência. A família de Ramira está presente no maracatu, através de filhos e netos que participam do batuque. Seu entusiasmo e sua fecunda relação com o Vozes renderam-lhe o título

¹⁴³ Ramira Pereira. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza(CE) Jan. 2008.

de madrinha, visto que os brincantes nutrem um respeito e afeto por ser uma grande articuladora junto ao bairro para trazê-los para os ensaios, cujo ponto de encontro é o barracão.¹⁴⁴

O Vozes da África amplia suas ações, na cartografia da cidade, dialogando e criando núcleos, numa articulação para possibilitar a vinda de brincantes de outros bairros. Segundo Cláudio Correia, o Vozes sobrevive a partir desse trabalho coletivo, construindo parcerias que se estendem para além da sede, espalhando-se em núcleos pela periferia da cidade:

[...] Eu já tenho núcleo no Tancredo Neves, no Palmeiras, no São João, no centro, então o maracatu foi dividido nesses núcleos “prá” que a gente possa fazer trabalhos lá. [...] essas pessoas é que vão dar continuidade ao nosso trabalho. Faço trabalho de socialização, de cultura, mostrando “prá” eles o que é fazer isso, eles têm consciência de que estão fazendo pro maracatu.¹⁴⁵ (Grifos nosso)

No centro desse processo, Descartes Gadelha, músico, compositor e criador de loas, maestro de batuques; vindo das escolas de samba tornou-se um dos grandes impulsionadores e defensores do maracatu na cidade. No Vozes da África sua ação é marcadamente coletiva, ao ouvir a proposta de temas para as loas, ao preparar o batuque, ouvindo e dando sutis toques aos brincantes músicos. O compromisso político-social efetiva-se por meio das relações educacionais, sócio-afetivas, junto aos brincantes e suas comunidades. Numa verdadeira cumplicidade e paixão pelo processo criativo educa homens e mulheres, adultos, adolescentes e crianças para tornar preciso o ritmo, o tom do batuque, composto de triângulos, zabumbas, caixa, xiquerés, violão, e outros instrumentos que em harmonia dão cadência e ritmo à dança dramática. Concretiza a partilha além do Vozes, no Nação Baobab, Nação Iracema, Nação Kizomba, Nação Solar e Nação Axé de Oxossi. Segundo Descartes esse envolvimento social já tem um significativo tempo:

[...] Tá com mais de trinta anos que venho fazendo isso, fazendo gratuitamente, com o prazer de fazer, ver o som sendo cantado na rua, é aquilo que eu faço ser cantado pela população, pelas pessoas que estão no evento do carnaval, procuro fazer loas alegres, “prá” cima, onde as pessoas tenham o prazer de cantar e brincar o carnaval.¹⁴⁶

¹⁴⁴ O barracão é também um termo conhecido junto à comunidade religiosa dos cultos afro-brasileiros, como o lugar onde acontece as festas e cultos aos orixás.

¹⁴⁵ Cláudio Correia. Entrevista. Fortaleza (CE), jan. 2008.

¹⁴⁶ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

Atividade cultural marcadamente coletiva, tanto no que diz respeito ao cortejo na avenida, quanto à concepção do figurino e à feitura de todos os adereços, vestimentas e instrumentos. Junta-se à essa comunidade dançarinos que se distribuem em várias alas de índios, negras, orixás e corte, e a presença expressiva de figurinistas-artesãos que se dedicam a criar, construir e bordar os figurinos. Um deles é Jussier, brincante que além de protagonizar a rainha do Vozes da África, comanda a feitura das indumentárias da Corte, contribuindo para o desempenho visual e cenográfico do cortejo. A respectiva ação exige do costureiro concentração no corte do tecido, no desenho da fantasia da rainha, do rei, das princesas, príncipes, negras e orixás.

O barracão torna-se o lugar simbólico da criação, lugar dos fluxos, onde as pessoas movidas por um desejo em comum, num exercício árduo, fazem a encenação tomar corpo e vida para se epifanizar no tempo-espço do carnaval. Em variados bairros encontramos o barracão, concretamente a “cozinha” da criação. Uso a metáfora na perspectiva de configurar o lugar que, por excelência, é onde se cria todo o material cênico da encenação, desde os desenhos, a feitura deles, aos instrumentos musicais, reciclagem e bricolagem do aparente descartável. Em meio às dificuldades econômicas e aos escassos recursos financeiros os produtores e brincantes inventam, constroem suas táticas, colocando em primeiro plano a criatividade.



Foto 8 ¹⁴⁷

¹⁴⁷ Gilson Brandão Costa. Imagem captada no processo da pesquisa (Barracão do Vozes da África). – centro, Fortaleza (CE), jan. 2008.

A imagem apresentada, dentre várias, captou o processo de feitura das fantasias e indumentárias. Recorta e focaliza a atuação cotidiana que se dá nos barracões. Apresento-a na perspectiva de demarcar, através da fonte visual, as ações sociais dos brincantes, num momento singular de suas vidas. Os artesãos, muitos deles também brincantes agem na criação de instrumentos, adereços, figurinos envolvem-se e constroem uma harmonia coletiva, em que há espaço para expressar a concentração e o lúdico.

A elaboração transcende a noção de trabalho, no contexto do capitalismo. Revela, uma relação mais fecunda e de identificação sócio-cultural com determinado maracatu. As habilidades, então, ultrapassam o campo da apresentação efêmera no dia do carnaval em que seria mais cômodo apenas vestir a fantasia e ir para o cortejo. Estar no barracão é “vestir a camisa” como comumente se fala, nos processos coletivos.

Se os barracões tornam-se o espaço por excelência da tessitura dos materiais, a rua passa a ser uma extensão, onde os brincantes após horas de envolvimento com a construção de fantasias, alegorias e adereços permitem aglomerar-se, juntar-se com os moradores do bairro para atualizarem os ensaios.

No processo da pesquisa evidenciei o ensaio como processo da elaboração, relevante em ser posto para o leitor, através de algumas imagens captadas no instante, em que o maracatu à luz do dia, demarca sua presença no bairro, de uma forma ainda despojada do *glamour* carnavalesco. Apresentar o processo para os moradores do bairro é também uma forma de evidenciar o processo em construção, a ação de um grupo atuando coletivamente, organizando e afinando os instrumentos e as alas com suas coreografias.

Em 2008, já véspera do domingo de carnaval, na rua Governador Sampaio, sede do Vozes da África, viam-se os brincantes juntando-se e dividindo-se em alas no reduzido espaço de fora, no terreiro urbano, onde entre carros, mercadorias, movimento de pessoas passando acontecia o ensaio. Na ocasião era puxado pela cantora e compositora da loa Inês Mapurunga, que fez uma evocação aos orixás. Brincante que aponta um diferencial, ao compor loas, raras de serem executadas por mulheres, e de entoar seu próprio canto no batuque, lugar que era bastante conservador em relação à participação das mulheres.

Através do batuque, do canto de Inês Mapurunga e dos organizadores, o conjunto tomava forma, o ensaio se movimentava sem a imponência das fantasias.

O cortejo-ensaio cruzava as ruas Franklin Távora chegando à escola Justiniano de Serpa, na avenida Santos Dumont. As pessoas nas calçadas espectavam, ouvindo o som e a preparação do batuque, as alas se construindo em movimento, a dança sendo coreografada e codificada. Último dia de preparação, “exigindo” a cumplicidade orgânica e integral do brincante, sua atenção, concentração, olhar preciso e corpo atento para a grande festa do dia seguinte, o domingo de carnaval. Véspera de apresentação, o mundo de dentro, da criação e o de fora se encontravam num intenso vai e vem de brincantes, que cruzavam a rua com suas fantasias, subindo e descendo o sobrado do maracatu, preparando-se para a “festa”, que se anunciava.



Foto 9¹⁴⁸

O tempo do ensaio de Carnaval nos dá a sensação de intensa vitalidade nos barracões, em meio a uma diversidade de interesses, sejam aqueles que já mantêm um vínculo afetivo e artístico com a agremiação, quanto aqueles que se aventuram a conhecê-lo pela primeira vez, adentrar no processo da criação até chegar ao cortejo. Os homens e mulheres que criam, dançam, fazem a performance são em sua maioria pessoas “comuns”, de classes sociais economicamente desfavorecidas, que driblam as adversidades financeiras. Atuam construindo táticas eminentemente criativas ao levar para a rua uma produção suntuosa, de encher os olhos, geradora

¹⁴⁸ Gilson Brandão Costa. Ensaio do Maracatu Vozes da África: Fortaleza (CE), jan. 2008.

de uma forte empatia com o público, que canta, dança, torce e aplaude o cortejo, em seu rito de evolução e passagem.

Tornar vivo e atuante um maracatu é uma atividade hercúlea, exigindo dos produtores-criadores e dos brincantes estratégias de sobrevivência face às adversidades econômicas, visto que os recursos públicos são insuficientes, não dão conta da complexa estrutura de montagem. A falta de comprometimento do poder público, que vem se repetindo gestão após gestão, faz com que o aporte financeiro chegue às agremiações na véspera do carnaval.

Os ensaios configuram-se por um tempo dilatado. Acontecem no limite do cotidiano, visto que os brincantes saem dos seus trabalhos e se deslocam espontaneamente para os lugares de preparação. Muitos deles realizam-se à noite, ou no final de semana, para que as pessoas possam marcar presença. A grande expectativa projeta-se para o devir, tempo do Carnaval, quando se consubstanciará, através da performance e ritualização. Tempo em que os brincantes, vestidos com as personas, sobrepõem ao corpo cotidiano a imagem ficcional: “Propícia para a instauração da festa, onde acontecerá uma espécie de reencantamento da vida, em que a memória do grupo tornar-se-á um acervo vivo de experiências a serem reinventadas a cada momento” (GOMES, 2008, p.45).

Quanto à preparação do Rei de Paus não é executada à risca, uma tarefa árdua, visto que no período que antecede o rito carnavalesco guardam todas as cartas, para só revelar no instante da cena do cortejo. Para eles a competição é um jogo, necessitando, assim, do afastamento dos olhares curiosos de possíveis inimigos. Nesse cenário agonístico, tive que tentar até a véspera de carnaval ver um dos ensaios. Várias foram as tentativas por telefone com a família de Geraldo Barbosa. Por fim, na tarde do dia 27 de Janeiro de 2008 consegui contato com Francisco José, atual presidente do Rei de Paus, que assumiu o posto do pai, o velho batuqueiro e criador de loas. No contato, mesmo com restrições, ainda que fosse um ensaio pelas ruas, onde possibilitava acesso a todos, mostrava-se detentor de um poder, provocando a abertura para assistir à última preparação da encenação.

No barracão encontrei Francisco José, sentado em companhia de brincantes. Logo ao iniciar a fala foi veemente, ao colocar questões relacionadas aos recursos financeiros, além de reivindicar retorno no tocante à pesquisa, mostrando-se ressentido quanto aos que procuram informações e não retornam o estudo para o

Rei de Paus. Em meio à fala do presidente, via-se nos rostos, nos corpos a expectativa pelo último ensaio, a ser iniciado na rua Padre Antonino 618, e que percorreria o bairro Joaquim Távora. Os brincantes homens e mulheres começaram a dar o “ar da graça”, chegando ao barracão para o último encontro. Eram donas de casas, jovens, crianças e velhos. O entusiasmo que se mostrava nos que chegavam, fazia com que o lugar pulsasse de vitalidade e ação social. A calçada e o terreiro da casa tornavam-se os espaços da relação, onde brincantes conversavam, riam e se aglutinavam para adentrar na rua.

Movimentava-se no bairro diante de moradores que nas calçadas, esquinas e bares olhavam curiosos a passagem do maracatu tradicional. O ensaio que vemos em movimento, através da imagem aconteceu no sábado gordo, antecedendo o domingo de carnaval, forma e ação social demarcando a presença do maracatu Rei de Paus junto aos moradores, que espectavam das calçadas ou acompanhavam efusivamente o cortejo-ensaio. O maracatu fez toda uma trajetória por várias ruas, afinando o canto, o batuque, as danças.



Foto 10¹⁴⁹

¹⁴⁹ Gilson Brandão Costa. Maracatu Rei de Paus (bairro Joaquim Távora). Fortaleza (CE), fev. 2008.

Narrar e interpretar as ações dos diversos grupos que ora apresentei para o leitor não se encerra no presente capítulo. Após o tempo do cotidiano, demarcado pelas continuas preparações, organizações de materiais, produções e ensaios, o tempo se renova com a chegada do carnaval. O velho calendário cristão é posto ao avesso, a Festa torna-se mais que necessária para coletivizar as criações, fazer ousadas e humoradas críticas, demarcar e praticar a cultura como modo de vida, numa junção coletiva de grupos, brincantes e público.

CAPÍTULO 3: RITUAL E PERFORMANCE NA AVENIDA ILUMINADA

“Mais radicalmente que o teatro a performance é festa.”
(ZUMTHOR, 1997)

É chegado o tempo da festa carnavalesca, após todo um processo de preparação, com contínuos ensaios nos bairros da cidade, processados em barracões, ruas e galpões. Ensaios que motivaram tecer as experiências e trocas de saberes entre brincantes, na procura de afinar o canto-loa, o batuque, as danças, os desenhos, costuras de fantasias e indumentárias. Além da batalha por recursos para colocar em ação e movimento toda a produção, que demanda custos. Tempo que marca o encontro com o público, que de forma ativa especta ou adentra no ritual:

[...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial (BAKHTIN, 1996, p. 06).

No contexto da festa, o maracatu provoca no público-espectador a dilatação sensorial através da forma-força que a oralidade e a gestualidade deflagram com o canto e a dança. As sensações dilatam-se, com ênfase no olhar e no ouvir. Os enunciados comunicados por meio da performance que o atinge:

[...] Não consiste somente em fazer passar uma informação, é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação [...] nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

Entramos nos dias gordos, que antecedem os quarenta dias da quaresma. Tempo de renovação, em que é possível, no plano simbólico inverter os papéis sociais, quando o homem comum pode vestir-se de rei ou rainha, ou brincar de ser vários e inclusive de “deus”. Nesse tempo instaurado, o cortejo com todos os elementos organizados em alas; respectivos actantes e os intérpretes-brincantes dão vida e ação à prática.

No presente capítulo, focalizo o cortejo no espaço-tempo praticado da festa, a rua, quando no instante efêmero do carnaval os múltiplos elementos que operam a

performance do maracatu, no que concerne a vocalidade e a gestualidade se organizam, na perspectiva de gerarem a recepção, que é constitutivamente social, histórica:

[...] Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos. [...] A performance é então um momento de recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Na ação do cortejo, o maracatu a partir da relação estabelecida e partilhada com o público-espectador, a enunciação concretiza-se, dinamiza seus significados, tanto simbólicos quanto sociais. A recepção se constrói a partir dessa relação processada no ato, que na argumentação de Zumthor (2007, p. 68) é também configurada pelo contexto, o tempo histórico, implicando, assim, num processo: “na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília.”

3.1 ESTRUTURANDO A AÇÃO DO CORTEJO: O ESPAÇO -TEMPO, AS ALAS, OS ACTANTES, O CANTO, A DANÇA, A RECEPÇÃO

O centro da cidade de Fortaleza, na história do Carnaval de rua, com seu cortejo de maracatus, blocos, ranchos, cordões e escolas de samba, caracterizou-se, durante o curso do século XX como espaço-praticado, privilegiado do acontecimento festivo. Entre as duas últimas décadas do respectivo século não tem sido o contrário, todavia, em 1991, a prefeitura realizou o evento oficial na avenida Presidente Kennedy, à Beira Mar, batizando-o de “Frevião” e “Carnaval Participação”,¹⁵⁰ com o intuito de atrair turistas, dando-lhes destaques em camarotes junto aos segmentos abonados. O *marketing* não se sustentou nos anos seguintes, configurou tão somente um evento passageiro, de cunho político partidário, do que de ativação das produções carnavalescas dos variados grupos. Dentro dessas

¹⁵⁰ Jornal o Povo. Caderno Cidades. Fortaleza (CE), 09 fev. 1991. p. 12 A.

circunstâncias era quase óbvia a falta de um retorno esperado, visto que não se constituía num projeto substancial para a cidade e as agremiações.

Tratava-se de mais um *lobby* promocional dos governos municipal e estadual, tornando o acontecimento apenas mais um evento, desprovido de uma política cultural para as agremiações carnavalescas com suas comunidades de brincantes e os foliões. A camuflagem foi explícita: fazer a produção carnavalesca um mero objeto de consumo para o segmento turístico contemplar. O espetáculo montado pela prefeitura e as instituições apoiadoras, na tentativa de ampliarem seus tentáculos restringiu-se ao respectivo ano, visto que possivelmente estava implícita apenas a pretensão “eleitoral”. Em 1992 o cortejo retornou à Duque de Caxias, com uma agravante falta de recursos para as agremiações, recorrente durante todo o curso dos anos noventa, cujos efeitos possivelmente tenha tirado de cena o Leão Coroado e provocado a ausência do Az de Ouro.¹⁵¹

Em 1997, a organização iniciou o ciclo de produções e apresentações na recém ampliada avenida Domingos Olímpio, onde permanece até o tempo presente. A Domingos Olímpio constituiu-se, o lugar por excelência do acontecimento festivo, durante o carnaval sua geometria cotidiana é modificada. As instituições promotoras: Federação das Agremiações Carnavalescas Cearenses (FACC) e Fundação Cearenses de Cultura Esporte e Turismo (FUNCET) projetam uma instalação com arquibancadas, camarotes e cabines para os jurados. Nessa estrutura desenvolve-se os cortejos. Quanto aos grupos são distribuídos, conforme suas categorias, convencionou-se nos anos dois mil o domingo como o dia de desfile dos maracatus. Nos anos oitenta o cortejo oficial estava consolidado no centro, ora na Duque de Caxias, entre Heráclito Graça e Senador Pompeu e suas adjacências, ora na Avenida da Universidade ou Avenida Aguanambi. Nesse sentido o centro, mesmo com as transformações ocorridas no curso do século XX, quando perdeu a visibilidade face aos bairros voltados para a classe média e alta, contudo não deixou de ser o espaço praticado da festa. Propulsou do encontro de moradores dos mais variados bairros da cidade, sobretudo das classes populares.

Nesse espaço praticado, o cortejo tornou-se a possibilidade singular de invenção e reinvenção de temas, personas, ritmos, danças, além de demarcar o poder simbólico das agremiações. Adquire, a cada ciclo carnavalesco, o sentido de

¹⁵¹ Jornal O Povo. Caderno Cidades. Fortaleza (CE), 04 mar 1992, p. 3 A.

produção sócio-cultural, visto que provoca e mobiliza um significativo encontro coletivo dos grupos, que se concentram em diversas ruas do entorno da instalação, mobiliza um significativo encontro coletivo dos grupos, que se concentram em diversas ruas do entorno da instalação, ativando ruas, bares, botecos e as arquibancadas. O público-espectador torna-se partícipe e testemunho da memória social da prática:

[...] Acho que é uma tradição cearense que deve ser mantida; o desfile de maracatus, por exemplo, é autenticamente da terra. Esse desfile na rua mantém o carnaval realmente popular, o carnaval de rua mais democrático, onde todo mundo participa. Esse desfile tem que ser mantido a todo custo.¹⁵²

As múltiplas alas constroem, a partir de seus heterogêneos signos, actantes e personas os significados da encenação ao serem partilhados no ato do cortejo pelo público-espectador. A verificação dessa estruturação deve-se as experiências como brincante nos maracatus Az de Ouro e Nação Solar e na condição de pesquisador em história social, no processo da investigação. No carnaval de 2008 acionei e procurei ampliar as lentes do olhar e do sentir, na busca de compreensão dos signos, das experiências sócio-culturais dos sujeitos que criam, tecem e brincam, e da relação que se estabelece com o público, através do ritual na cena do carnaval de rua:

[...] A busca consciente dessas ligações torna-se essencial, em particular numa sociedade complexa, na qual são produzidos inúmeros símbolos e expressões culturais requintados, com múltiplas camadas, conectados de modo nada transparente às pessoas, aos grupos e às forças que a produzem (BARTH, 2000, p. 130).

Fruto desse processo e como forma de dialogar com o leitor, a análise se constrói a partir das imagens captadas, das loas, e dos discursos dos brincantes. A primeira imagem-fonte nos revela uma visão do conjunto do cortejo em ação, tendo o público-espectador como testemunho ativo da cena, tocado em suas percepções pelas imagens, os sons do batuque, o canto e as danças. A ação torna-se uma troca

¹⁵² Jornal O Povo. Alfredo Magalhães Cidades, Fortaleza (CE) 04 mar. 1992, p. 3 A.

entre intérprete e público, ambos sentem a vibração, os signos sendo comunicados, partilhados.



Foto 11¹⁵³

Os variados actantes adquirem relevância no instante, no tempo efêmero do cortejo, que se configura por uma curta duração, geralmente bem menos que uma hora; segundo Aderaldo, brincante do maracatu Vozes da África:

[...] cada agremiação só tem 45 minutos para desfilarmos na avenida, um tempo muito curto, o tempo não dá. Teve um ano que o Vozes da África fez a coroação e nós fomos desclassificados, porque “passamos” do tempo, por sinal uma coroação muito bonita, com violino, e a gente “fomos” desclassificado.¹⁵⁴

Nessa escassa duração, os elementos da oralidade e da gestualidade se dilatam e passam a comunicar, através da dança, do canto, da singularidade representativa de cada intérprete que atua através da ação performativa, da competência, “um saber-ser, saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada num corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2007, p. 31)

¹⁵³ Karlo kardozo. Maracatu Rei e Paus. Fortaleza (CE), Cortejo Carnavalesco, 2006.

¹⁵⁴ Francisco Aderaldo. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

De 1980 a 2002, conforme as ressonâncias afirmativas e a consciência histórica dos sujeitos, no que concerne à presença da cultura de matriz africana no Ceará, surgiram novas alas como a dos Orixás, dos Africanos e de Capoeira. Cada maracatu mesmo apresentando suas diferenças que se mostram nas representações, nos ritmos, danças, figurinos mantém similaridades na estruturação de composição dramática.

Abre o cortejo o Baliza, adaptação do carnaval veneziano, presente nas escolas de samba, blocos e cordões. Nos anos oitenta era objeto de pontuação e premiação, no presente por não ter mais esse destaque no jogo da competição, alguns maracatus o aboliram da encenação como aconteceu, em 2008 com o Vozes da África. O grupo colocou abrindo a passagem do cortejo, uma brincante com um jarro composto de água e essência de ervas. Com um galho, aspergia o público de essências.

O Rei de Paus mantém o Baliza como elemento tradicional, inclusive sempre acompanhado de uma criança, que faz a imitação dos movimentos. A imagem nos revela a força expressiva do corpo do Baliza, cujo movimento é impulsionado por um jogo de oposições.



Foto 12¹⁵⁵

¹⁵⁵ Karlo Kardozo. Maracatu Rei e Paus. Fortaleza (CE), Cortejo, 2006.

O Baliza apresenta-se de cara tisonada, com um pequeno bastão nas mãos, dançando em movimentos pontuados pelo ritmo do batuque, do cantor da loa e do coro das vozes. Delimita o espaço para o cortejo evoluir, num jogo corporal de equilíbrio-desequilíbrio, coreografia que desenha a ação dos personagens acrobáticos dos circos e das performances em malabares e bastões de rua, contudo sem o virtuosismo desses. Faz reverência ao público-espectador, convocando-o com graciosidade a receber o rito na cena do carnaval. Visualmente a personagem caracteriza-se com turbante da cor da agremiação, fantasia de cetim brilhante e colorida, no entanto cada agremiação reconduz os elementos apropriados para a vestimenta.

Em seguida o porta-estandarte, apresentando ao público o brasão da nação do maracatu, faz evolução com o estandarte que porta o nome da agremiação, com a imagem e data de fundação, normalmente tem dois metros de base por três de altura. O estandarte, luxuosamente trabalhado em cetim ou veludo, traz no centro o signo-imagem; a carta do baralho ou as insígnias, conforme a agremiação: Az de Ouro, Rei de Paus, Leão Coroado, Vozes da África. O estandarte com as respectivas cores de cada nação torna-se signo enunciador, possibilitando o reconhecimento diante do público da comunidade a qual pertence o maracatu. Esta figura tem uma importância no jogo competitivo, visto que conta como elemento de pontuação.

Aparece então a primeira ala, composta por brincantes que evocam os povos “da terra”, os indígenas. A cultura indígena esteve presente no maracatu cearense desde o começo. Sempre houve uma boa recepção da comunidade em relação a esta ala e aos povos tematizados em loas como: “Mãe Maria venha ver/Mãe Maria venha ver/O canto do Ariú/Mãe Maria venha ver/O canto do Ariú/O índio maracatu/O índio maracatu” (O POVO, 1946, *apud* BORGES, 2007, p. 89).

Dançam em círculos, voltados para a terra, usando com firmeza os pés que tocam com força o solo, alguns grupos reproduzem e estilizam o Torém, dança circular identitária de grupos indígenas cearenses de Almofoala; os tremembés. (OLIVEIRA JUNIOR, 1998). A referência ao ritual torna-se uma forma de lembrar e reverenciar as etnias indígenas cearenses: tabajaras, tremembés, tapebas, pitaguaris, genipapo-kanindés, dentre várias. São conduzidos pelo Pajé ou Cacique, chefe do clã; “responsável pela condução do ritualismo mágico, e a quem se atribui

a autoridade xamanística de invocar e controlar espíritos, o que confere a sua ação encantatória, poderes oraculares, vaticinantes e curativos”.¹⁵⁶

A ala atrai acentuada participação de crianças e jovens, que desfilam em filas indianas ou mães que levam seus filhos escanchados numa alusão às índias-mães. A pintura no rosto diferencia-se do tizado, visto que é pintado de vermelho ou com outras cores, próprio das culturas aborígenes. Portam tacapes, cabaças e flechas. As fantasias feitas de penas, palhas, cordas, estopas e outros materiais configuram o material típico da região nordestina, todavia com a espetacularização visual que se intensificou nos anos oitenta, as fantasias passaram a ser também dimensionadas.

Construindo a composição surge a ala das negras, homens ou mulheres fantasiados de saias longas e camisas rendadas, que representam as mulheres negras oriundas da diáspora africana. No ato da dança, os gestos são acentuados nos quadris, evidenciando a gestualidade vertical, cujos pés tocam o chão, girando em meia volta e impulsionando o corpo para cima. Apresentam-se com expressiva máscara. No centro da ala, a brincante com a boneca negra Calunga. Boneca que traduz o elemento religioso do grupo que simboliza a força, o poder matriarcal. É um totem e a ela são feitos pedidos dos brincantes, antes do cortejo. No idioma africano Quioco, Calunga quer dizer mar e aparece nessa acepção nos cantos de Umbanda e Candomblés afro-brasileiros (CASCUDO, 1993, p. 182).



Foto 13¹⁵⁷

¹⁵⁶ Houaiss, Dicionário eletrônico.

¹⁵⁷ Karlo Kardozo. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza (CE), cortejo, 2006.

Figuras relevantes na composição da encenação por manifestar a força ancestral religiosa dos negros, o casal de Preto Velhos, curandeiros, encontram a sua origem nos terreiros de Umbanda.



Foto 14¹⁵⁸

Manifestam os atributos dos velhos feiticeiros, os benzedeiros, “*griots*”, conselheiros, videntes da cultura religiosa afro-brasileira:

[...] Os Preto-Velhos são os espíritos dos antigos escravos representam a humildade, a sabedoria, a simplicidade, a bondade e a indulgência da velhice. Quando se incorporam ao corpo do *medium*, este se curva sob o peso da idade, dança ou anda mancando e fala suavemente [...] São chamados de pais ou avós (masculinos), de avós ou tias (femininos); dão conselhos e reclamam amigavelmente das pessoas que vêm consultar (PORDEUS, 1993, p. 62).

Desfilam no centro do cortejo com roupas simples e usam cachimbos, dando baforadas. Os corpos encurvados e os passos dançados num ritmo mais lento enunciam os anos de experiência de vida e sabedoria. Alguns maracatus trazem para o cortejo pais e mães de santo, babalorixás e yalorixás, procurando revelar para o público a “autenticidade” do rito. Outros optam pela dramatização com brincantes que se metamorfoseiam para representar os respectivos arquétipos.

¹⁵⁸ Karlo Kardozo. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza (CE), cortejo, 2006.

No conjunto da ala das negras seguem as baianas, inspiradas e adaptadas das escolas de samba cariocas. Com grandes vestimentas e ornamentos na cabeça e adereços nas mãos, dançam girando. Representam nas escolas as negras mães que acolhiam os batuqueiros do samba no Rio de Janeiro, dentre elas destacamos Tia Asseata e Tia Tomásia. (QUEIROZ, 1999, p. 177) Uma figura que se tornou vital na performance do maracatu cearense, que dança entre a ala das negras e baianas é o Balaieiro. Com um cesto de frutas, evoca a fertilidade, o alimento, a fartura e abundância da mãe terra, a comida em oferenda aos santos e orixás. Assume uma importância singular, visto que no contexto cearense, historicamente agravado socialmente por várias secas, o alimento torna-se primordial.

Até os anos oitenta o balaio era composto de frutas naturais. Com a entrada do Vozes da África, em 1981, as frutas passaram a ser de plástico, “teatralizadas”, para tornar mais leve o movimento do brincante dançarino, além de ser posto como elemento ficcional, alegórico. Imagem popular alusiva aos vendedores de verduras, frutas e quitutes das feiras e ruas. A figura do balaieiro popularizou-se em Fortaleza com *Mestre Juca do Balaio*, que no auge dos seus oitenta anos, continuava dançando solenemente com o cesto, contagiando o público com seu carisma e peculiar gingado.



Foto 15¹⁵⁹

¹⁵⁹ Karlo Kardozo. Maracatu Az de Ouro. Fortaleza (CE), cortejo do carnaval de rua de 2005.

A imagem apresenta Mestre Juca do balaio junto ao batuque do Az de Ouro, em sua última cena no carnaval de rua, 2005. A dança do balaieiro de oitenta anos; a memória do maracatu no corpo do dançarino brincante, que através de sua entrega ao maracatu, foi constituindo um saber-fazer, símbolo de resistência da prática da performance na cidade de Fortaleza.

Em 1988, com a entrada no carnaval de rua do Nação Verdes Mares, comandado pelo babalorixá Luis de Xangó, houve crescente poder do Candomblé face à Umbanda. Ampliou-se o interesse de babalorixás e yalorixás pelo folguedo, visto que os maracatus fortaleciam os mesmos, através da performance. De alguns terreiros viam representantes para compor o maracatu que, por sua vez, passou a constituir, no conjunto cênico, a alas dos Orixás:

[...] Divindade da religião iorubana, intermediárias entre os devotos e a suprema divindade. Simbolizam forças naturais, e é lógico que suas atribuições sejam confundidas no entusiasmo dos fiéis. Os orixás residem na costa da África e, atraídos pelo canto e ritmo dos tambores em sua honra, encarnam-se, apossam-se em seus instrumentos vivos, médiuns, cavalos, intérpretes, falando, tomando o aspecto que tiveram na terra e ainda nas paragens onde vivem (CASCUDO, 1993, p. 554).

Os brincantes codificam os movimentos dos orixás: Oxalá, Yemanjá, Obaluaié, Xangó, Onilé, Oxum, Obá, Oxóssi, dentre outros.



Foto 16¹⁶⁰

¹⁶⁰ Karlo Kardozo. Maracatu Nação Axé de Oxóssi. Fortaleza (CE) cortejo, 2007.

A imagem do brincante do maracatu Nação Axé de Oxóssi, orixá protetor de cabeça da mãe de santo e presidente do grupo Fátima, Marcelino, nos revela a gestualidade do orixá das matas. Adquire força e expressividade pela ação imprimida na flecha, além da máscara do guerreiro com os olhos fechados, configurando uma espécie de transe. Câmara Cascudo nos esclarece acerca de Oxóssi:

[...] Orixá da caça e dos caçadores. De certo modo é a égide da mata, afastando seus misteriosos pavores . [...] O fetiche que o representa no peji é um arco com uma flecha. As insígnias são além do arco e flecha, rabo de boi, (creio que elemento de aculturação banto, onde o rabo do boi é um objeto usado pelos sobas soberanos). Oxóssi é chamado Odé para os jejes. Em Angola o dizem Mutalambó ou Catalambó Gúnza. No Congo é Mutacalambó (CASCUDO, 1993, p. 560 - 561).

A década de oitenta e noventa foi marcada por um intenso processo de reinvenção cênica, como forma de dimensionar a cultura de matriz africana, que vinha sendo debatida por variados grupos culturais e políticos organizados da cidade. Além da ala dos Orixás, também foram adicionadas a dos capoeiristas, cuja prática se expandia na cidade. Adultos, jovens e crianças aproveitam a ocasião para imprimir suas danças, seja a forma regional ou a angola, bem como a dança maculelé.



Foto 17¹⁶¹

¹⁶¹ Karlo Kardozo. Maracatu Vozes da África. Fortaleza (CE), cortejo, 2004.

O maracatu Vozes da África, por abrigar uma diversidade de artistas da dança e do teatro, tornou-se o grupo mais aberto para que brincantes criassem e produzissem personagens que aludissem à cultura mítica-religiosa africana como aponta a fonte visual. A imagem capta a presença performativa da brincante, que se diferencia dos demais pela singularidade da vestimenta, da ausência da pintura tizada no rosto, dos adereços no pescoço, nos braços e na cabeça. Os desenhos pintados em círculos, com ênfase nas cores negro, amarelo e vermelho nos reportam à visualidade de matriz africana. Ressalta-se na imagem da brincante uma panela em chamas, sustentada pelo turbante, que remetem às forças primordiais, telúricas e místicas de etnias africanas.

Em movimento por várias alas do cortejo o incensador, configura um signo que muitas vezes passa despercebido, todavia constrói na ação de incensar um trajeto significativo, imprimindo uma atmosfera ritualística. Defumam o espaço dos brincantes e lançam para o público as ervas aromáticas, dilatando as sensações do olfato, através das essências que tomam conta do espaço:

[...] Nós incensamos o espaço e que o povo sinta essa energia positiva do incenso, esse fogo, essa coisa que sai é coisa do céu, pelo perfume, pela energia que passa “prá” mim, então essa purificação do ambiente, do espaço eu não deixo de fazer no meu maracatu”.¹⁶²

Performance do poder simbólico da realeza negra tem como núcleo a Corte, ala de destaque. Constituída por um figural monárquico: princesas, príncipes, o rei e a rainha, ancestralidade dos ritos dos reis de Congo.



Foto 18¹⁶³

¹⁶² Cláudio Correia. Maracatu Vozes da África. Entrevista concedida ao autor, jan. 2008.

¹⁶³ Karlo Kardozo. Maracatu Nação Iracema: Fortaleza (CE), cortejo de 2008.

No contexto local com o uso de materiais pesados, os corpos perderam um certo gingado, ficando cada vez mais hieráticos, pesadamente vestidos, com indumentárias de veludo, revelando contidos movimentos. Acenam e sorriem suavemente para o público, numa alusão à cultura de corte, gestualidade focada na mão que acena para o público, estabelecendo a comunicação do reinado simbólico com a comunidade. Nos corpos são colocados os atributos do poder, constituídos pela indumentária, e os adereços; insígnias, expressos na coroa, manto, cetro e pálio, distintivos de uma categoria social: “[...] O corpo real, todo investido de significação, torna-se necessariamente um suporte significante. Às vezes, no final da investidura, transforma-se em uma espécie de registro portador, o tempo de um rito, as inscrições de um poder” (BALANDIER, 1997, p. 38).

Em geral, as monarquias são acentuadamente ressaltadas na perspectiva de ostentar e demarcar o lugar de poder dos soberanos, tornando visível o *status* social, político ou religioso ao qual pertencem. Os reis de Congo enunciavam esses distintivos simbólicos, influenciados tanto pela cultura real herdada dos africanos, quanto pela aristocracia portuguesa, que realizava seus préstimos. Os maracatus, por sua vez, alimentaram-se dessas marcas e representam, através do figural, com suas indumentárias, alegorias e adereços à corte simbólica.

A coroa, o cetro, o manto e o pálio juntos compõem e estruturam a imagem cênica do rei e da rainha no maracatu; a trama simbólica de poder. Depois de montado, o rosto do brincante-rainha e de toda a corte é tismado de preto. Depois de construída a imagem cênica, o brincante metamorfoseado incorpora e assume simbolicamente a forma da realeza; fruto do treinamento e da repetição, expressa nos movimentos lentos ou acelerados e nos gestos codificados das mãos e do sorriso. O sorriso configura uma espécie de carisma dos Reis e das Rainhas (GEERTZ, 2006b, p. 182).

Os objetos-signos demarcam a cultura de corte, enunciadores do lugar social em que estão inseridas essas personas. Através deles o corpo do brincante investe-se de representação de prestígio, gerando nos espectadores uma identificação simbólica. Segundo Zé Rainha, várias vezes foi imaginariamente identificado como encarnação da realeza negra, ao ser reverenciado por mulheres e crianças que lhe pediam a benção como se estivessem diante de uma imagem “sagrada”, expressa

na figura da rainha: [...] Uma senhora chorando queria pegar na minha mão, eu tive que sair, fazer aquela parte de sair do desfile para pegar na mão dela (pausa – emoção respira forte e retoma: queria pegar na minha mão).¹⁶⁴

O cetro evoca junto à coroa o distintivo real. Vê-se, com muita ênfase, imagens de reis europeus e africanos com um cetro. Os sentidos simbólicos reverberam no imaginário de Zé Rainha ao destacá-lo na composição:

[...] Mais importante da rainha é o cetro, saber comunicar com o público com o cetro, hoje em dia tem rainha que não sabe, nem pegar num cetro, porque tem que saber pegar num cetro, se comunicar com o público com aquele cetro, mas dum jeito que, sem exagero, sem ficar se rebolando, "trocendo" indo "prá" lá e "prá" cá, rodando.¹⁶⁵ (Grifos nosso)

Já o Pálio emoldura e dimensiona a figura real; no presente é bastante ofuscado pelas indumentárias-alegorias. É uma espécie de guarda-sol feito de rendas, que fica acima da cabeça dos soberanos, conduzido por um brincante, representando o escravo:

[...] Convém destacar que o pálio, na Idade Média, e também entre os reinados africanos, designava o poder real. É uma insígnia típica do cortejo, pois ele marca a distância dos súditos que circundam rei e rainha, que dessa forma ocupam sempre o centro. O pálio, portanto, marca o espaço central (GUILLEN, 2007. p. 191).

Signo que por ser externo ao corpo, emoldura e contorna o desenho, estabelecendo inclusive separações hierárquicas. É fundamental está em movimento para produzir o sentido. O brincante deve girá-lo, girando passa a conotar a imagem da terra em movimento, articulando, assim, simbolicamente a relação metafísica da figura do rei com os céus; figuras intermediárias entre as forças celestiais e terrenas.

O manto adiciona-se aos outros elementos simbólicos, compondo a trama da imagem da "sociedade de corte dos maracatus", acentuadamente inspirada nas cortes europeias. No contexto carnavalesco as pedrarias, os paetês, as lantejoulas e a grandiosidade da indumentária metaforizam a pompa, própria da imponência das aristocracias. Forma carnalizada de assinalar no contexto da festividade, a tentativa de referendar o poder monárquico. O folguedo apontaria, então, para um

¹⁶⁴ Zé Rainha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), Jan. 2008.

¹⁶⁵ *Idem*

retorno ao passado, evocando a nostalgia por uma cultura de reis e rainhas, cujas ações políticas e sociais eram regidas pela centralização e controle de poder?

A utilização de esplendores e imensas saias-balão compõem a indumentária que ampliam e dilatam a imagem. No que concerne às fantasias, o artista plástico Descartes Gadelha assinala a influência da estética francesa:

[...] Como a estética francesa foi muito forte aqui no Brasil; influente, nas indumentárias, os maracatus não usam fantasias, indumentárias de rainhas africanas, mas de cortes franceses. Uma adaptação, a estilística, os “modelitos” são tipicamente franceses. Agora, claro, que com o acréscimo de nossa estética, de nossa arte, de nossos artesãos, das nossas costureiras, que elas adaptam, mas se você fizer uma leitura mais profunda, você vai ver que os desenhos são bem franceses das fantasias das rainhas, uma coisa muito estranha mesmo, mas é uma verdade. Dentro do maracatu tem coisas da França, coisas de cearenses mesmo se você fizer uma leitura mais profunda você vai ver. Dentro do maracatu tem coisas da França, ou seja, coisas de cearense mesmo. Aqui no Ceará é onde o maracatu brasileiro atinge seu ápice estético, aqui é onde tem todo um maracatu muito plástico, ele também poderia fazer parte do conceito de artes plásticas, porque o trabalho de artesanaria, de construção alegórica, de construção de fantasias são obras de artes primorosas. Cada maracatu tem seu corpo de artesãos, onde eles esmeram nos bordados, nos feitos, nos talhes.¹⁶⁶

Destacando a corte e seu figural segue o batuque, com o cantor de loas ou macumbeiro na linguagem das nações, responsável pela ampliação vocal da loa, no espaço-tempo do cortejo. O ritmo do batuque seja cadenciado ou acelerado incorpora-se ao canto do “macumbeiro”, juntos materializam a matriz sonora, motivando os brincantes à dança e a entoar o coro, assim como atingir o público pela audição:

[...] A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. [...] Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvido estão em presença um do outro o daquele que fala e do ouvinte (ZUMTHOR, 2007, p. 86).

Os batuqueiros, o cantor da loa e o coro de brincantes compõem a matriz sonora do ritual, tornam-se “o coração do maracatu”, a forma-força rítmica que expande e provoca o entusiasmo, a dança.

¹⁶⁶ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 17 out. 2007.

Foto 19¹⁶⁷

Cada maracatu da cidade passou a ter nuances próprias, a partir das matrizes sonoras, o que imprime singularidade a cada grupo, conforme aponta estudo de Calé Alencar, ao gravar os ritmos dos batuques, em 1994, na cena do carnaval de rua¹⁶⁸. No curso das duas últimas décadas foi a ala que norteou a capacidade singular de invenção e reinvenção, ao criar múltiplos ritmos e temas, caracterizando de forma substancial a polifonia da performance.

3.2 OS SIGNIFICADOS PRODUZIDOS EM TORNO DA RAINHA: O MITO E O VIVIDO

Ao olharmos para o cortejo, em performance, com toda sua forma-força na cena do carnaval de rua, torna-se visível na dança, pontuada pelo som das zabumbas, da marcação do triângulo e das caixas, bem como nos signos que portam os actantes, a importância que cada um assume para expressar os significados macros da encenação. Todavia, a matriarca real adquire relevo por motivar a ação do cortejo ao ser coroada na ação performativa do rito. O visível destaque, além de se revelar no conjunto cênico da ala da Corte, onde se posiciona, compondo a figuração da nobreza simbólica, dimensiona-se no imaginário dos

¹⁶⁷ Karlo Kardozo. Maracatu Az de Ouro: Fortaleza (CE), cortejo de 2005.

¹⁶⁸ ALENCAR, 2001.

brincantes, através das associações com rainhas guerreiras, nossas senhoras e orixás.

Dentre as várias figuras associadas à Rainha, no depoimento dos brincantes e nos temas das loas, destacam-se a figura da africana N`jinga, bem como Nossa Senhora do Rosário e alguns Orixás femininos. Quanto à N`Jinga, tornou-se um signo recorrente, arquétipo emblemático dos folguedos: embaixadas, congadas e maracatus. Dentre os vários “macumbeiros”, criadores de loas e cantores, Calé Alencar poetiza a guerreira:

Ginga rainha da gente
 Eu mandei buscar prá você
 Luas, luandas e loas
 Coroas de reis e rainhas
 Rosário de santos e deuses
 Índios do maracatu
Ginga rainha da gente
 Eu mandei buscar prá você
 Frutas, balaíos e rendas
 Negras, calungas e Angolas
 Caboclos da mata e batuques
 Toques de ferro e tambor
Ginga rainha da gente
 Me benze com tua beleza
 Eu sou mar
 Eu sou maracatu¹⁶⁹

Historicamente, N`Jinga adquiriu força mítica pela forte atuação social e política no reinado oriental africano de Ndongo, onde negociou e defendeu seu reinado a partir de fortes combates aos inimigos; quando venceu várias guerras. Fez aliança com o império português, assim como o combateu, conforme a estratégia política. Cristianizou-se, assumindo o nome português de Ana Souza. O mito N`Jinga atravessou o tempo, ecoa no imaginário dos brincantes, conforme Marina de Mello e Souza:

[...] O fato é que N`jinga tornou-se um precedente histórico, até, então inexistente, e suas sucessora femininas foram facilmente aceitas. [...] A fama de N`jinga, [...] atravessou os séculos e os mares, sendo evocada em festas populares realizadas no Brasil no passado e ainda hoje [...] antes de se alojar no imaginário popular, as lições de N`Jinga muito provavelmente foram postas em prática, na luta dos quilombolas de Palmares. No século XVII, os escravos embarcados para Pernambuco vinham de Angola, e entre eles haviam chefes guerreiros que foram banidos para o Brasil. Muitos

¹⁶⁹ Calé Alencar. *Ginga, Rainha da Gente*. Nação Fortaleza. Fortaleza (CE), carnaval de rua de 2005.

podiam ter sido aliados ou partidários de N'jinga, ou podiam ter ouvido falar nela.

[...] A rainha N'jinga é um exemplo de como eventos históricos podem ser congelados, mitificados, ritualizados e evocados, na constituição de identidades (SOUZA, R. 2007, p. 106 – 110 – 111).

Descartes Gadelha reforça as associações, os significados da rainha, no que concerne às conexões com arquétipos religiosos tanto da cultura cristã, quanto afro loruba:

[...] A rainha tem várias amarrações, várias ligações. De certa forma sim com a santa, Nossa Senhora do Rosário, de sobremaneira, talvez mais um pouco com Nossa Senhora Aparecida, por ter sido encontrada no rio, ela é Oxum, então como Oxum é a deusa, o Orixá das águas, tem uma associação também a rainha, por isso que é um posto de grande honra, por isso que a disputa é grande. Também essa ligação com Oxum, é sincretizada, essa ligação com a santa, com a rainha da África Njinga, com isso tudo, com Nossa Senhora da Conceição. Nossa Senhora da Conceição é Nossa Senhora Aparecida.¹⁷⁰

As várias perspectivas apontadas por Descartes adquire relevância, visto que Souza, no estudo acerca das festas dos reis negros, narra as associações e correspondências entre os reis e o divino. Essas correspondências são absorvidas pelos brincantes, configurando no tempo presente os elementos do passado, que se presentificam nas loas, na forma de compor a imagem, ou no comportamento de grupos e brincantes que lhe dão o respectivo destaque.

Curiosamente, no contexto local, no campo cênico e das relações vivenciadas entre brincantes e suas respectivas representações, a figuração da rainha constituiu um destaque, junto ao grupo de brincantes masculinos; intérpretes da matriarca. Construiu-se uma prática de dominâncias do respectivo gênero, ao se posicionarem, reivindicando o direito exclusivo da representação. A ruptura com a “tradição inventada” veio em 1988, com Eulina Moura, a primeira mulher a protagonizar a figura real feminina, o que provocou tensões e desconfortos. A brincante, mãe de santo surgiu na cena a convite do babalorixá Luis de Xangó, criador do maracatu Nação Verdes Mares. A brincante nos revelou que sua entrada na corte não foi um projeto pensado, aconteceu ao acaso, visto que o posto já estava prometido para um homossexual. Em virtude da desistência dele, então, assumiu o lugar.¹⁷¹

¹⁷⁰ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

¹⁷¹ Eulina Moura. Maracatu Nação Baobab. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 19 out. 2007.

[...] O começo da minha entrada no maracatu como personagem feminina, porque antes eu era mãe de santo, do Ilê Baba OJô, O Luiz de Xangó fundou um maracatu Verdes Mares, com apoio do sistema Verdes Mares e nesse ano de fundação do maracatu ele ia colocar um homossexual “prà” ser a rainha, mas quando faltava um mês para o carnaval esse homossexual disse que não ia mais, então a gente era muito amigo, eu era secretária da Federação dele, aí ele perguntou se eu não queria ser a rainha, aí eu disse que não gostava daquilo, que tinha muito medo de maracatu, daquelas caras pretas, ficava debaixo da cama com medo quando ele passava no Centro da cidade, apesar da minha família trabalhar com maracatu no Az de Ouro, onde minha mãe bordava e minhas tias, no Leão Coroado.¹⁷²

No presente, nos maracatus mais antigos como: Rei de Paus e Vozes da África, bem como nos mais recentes: Nação Iracema e Nação Kizomba, as rainhas continuam sendo protagonizadas por brincantes masculinos. No Az de Ouro, o mais antigo, só em 2005 houve a mudança, visto que Zé Rainha por não ter mais condições físicas de se apresentar, a figuração foi entregue à Luci Magalhães. Convém ressaltar que numa cultura de fortes contornos patriarcais e machistas, em que se poderia evocar o rei como patriarca, deu-se o contrário, o soberano tornou-se sombreado pela relevância que os brincantes, a comunidade e o público-espectador deram à matriarca da realeza.

Contudo, essa mesma ação no corpo da cultura cearense provoca estranheza e reflexão ao perceber não apenas a imagem em si, mas quem a representa, quem a constrói. Por que o brincante masculino, e não o feminino estrutura, monta e dá ação à Rainha na performance? O estranhamento poderia não acontecer, posto que estamos diante de uma dramatização carnavalesca, cujas inversões de gêneros tornaram-se comum. Haja vista a troca de papéis acentuar-se como de irreverência e jogo. Paulo Tadeu ressalta e faz um mapeamento da presença das rainhas representadas por homens:

[...] Az de Ouro, dentre suas rainhas do passado destaca-se Alcides Ribeiro. Era uma rainha gorda, quadril largo, busto grande. Usava peruca encaracolada, feita de corda [...]. Uma rainha que marcou época foi o professor Benedito, o famosíssimo Benoit do maracatu Az de Espadas, que continua vivo na memória dos carnavalescos cearenses. Nele brilhou também Afrânio de Castro Rangel, uma das rainhas “negras” mais famosas nas décadas de 50 e 60, com passagem pelos tronos dos maracatus Estrela Brilhante e Leão Coroado. No As de Espadas cedeu a coroa para seu irmão Luiz Alencar Rangel Filho, em 1965. [...] Iguamente ficou na lembrança dos

¹⁷² Eulina Moura. Maracatu Nação Baobab. Entrevista concedida ao autor, Fortaleza (CE), 19 out. 2007.

fortalezenses o maracatu Rancho Alegre, de Dona Cotinha, funcionária da Câmara Municipal, que o fundou e ofereceu o trono ao saudoso José Leandro, o Zequinha. Da mesma forma, marcou a participação o Maracatu Ranho Iracema, cuja rainha Luiz também reinou no Maracatu Nação Uirapuru. [...] Outra agremiação de vida curta foi o maracatu Nação africana, fundado pelos irmãos Odahir e Odamir Lima. Sua rainha era Geraldo Monteiro, que por muitos anos comandou a corte do Leão Coroado. Rainha altiva, de gestos espontâneos. [...] No Maracatu Reis de Paus a rainha José Braz arrebatou muitos troféus. Com seu largo sorriso dignificou o trono e conquistou adeptos para o prestigiado maracatu de Geraldo Barbosa. E o que dizer de José Ferreira da Silva, o Zé Rainha. O Cognome já diz tudo [...] Zé Rainha conseguiu os maiores prêmios de sua carreira, tem como traço principal a dignidade nos gestos, sobretudo na reverência. Ao contrário de Recife, onde as rainhas são mulheres, em Fortaleza, por tradição, as soberanas são homens travestidos de mulher com o rosto pintado de preto (OLIVEIRA, 1993, p. 13 – 14).

Após enunciar os vários nomes masculinos, que demarcaram seus nomes, no curso da história dos cortejos como intérpretes da realeza feminina, Tadeu finaliza a narrativa, dando relevância à supremacia e poder da corte masculina local, estabelecendo comparação com o maracatu de Recife, onde as mulheres, yalorixás como Dona Santa, Dona Madalena, Dona Elda compõem o histórico como atuantes na figuração feminina da realeza. O maracatu cearense, nesse sentido, nos instiga a pensar essa inversão e interpretar o porquê, então, da permissão e presença do homem metamorfoseado em rainha, constituir uma marca do folguedo cearense. Em entrevista com o brincante e presidente do maracatu Vozes da África, Cláudio Correia, nota-se a defesa e ênfase dada à representação da rainha por um brincante masculino:

[...] É a tradição, eu respeito isso porque já se vinha desde a década de trinta, todas as rainhas sendo homens, não sou eu quem “vou” mudar, essa é a tradição, eu posso mudar o ritmo, a batida do maracatu, mas seus personagens não vou conseguir mudar nunca. A rainha vai continuar sendo homem, a preta velha nossa é um homem também e eu nunca vou tirar o posto dela e vai a rainha continuar sendo homem no meu maracatu, porque isso é de 193, 38, 39, por aí [...] ¹⁷³ (Grifo nosso).

O brincante reforça no advérbio temporal “nunca”, a tentativa de permanência no tempo, da condição de representação da rainha por um brincante. A reiterada defesa em prol do gênero masculino resvala para uma construção que se cristalizou para determinados segmentos, cujos valores não podem ser mudados.

Sedimenta-se, assim, na prática de muitos brincantes a necessidade de dar continuidade a velhas formas, sem perspectiva de mudança. Os brincantes

¹⁷³ Cláudio Correia. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), jan. 2008.

defensores da “tradição inventada”, constroem uma essência, para legitimar suas opções, que resvalam para uma forma estática, que deve permanecer no tempo.

Já o ponto de vista de Descartes Gadelha, brincante do Vozes e de outros maracatus, procura uma sustentação, uma evidência histórica que respalde a escolha de homens para os papéis femininos, sobretudo o da rainha:

[...] Nessa época mulher não podia brincar carnaval de rua em Fortaleza, porque era vergonhoso, era feio, existia um preconceito muito grande com a mulher que ia brincar carnaval, era coisa de mulher prostituta. Então o que eles fizeram, o que eles fizeram: nós precisamos ter mulher, mas é proibido, alguém tem que ser ator representar a rainha, a mulher que vende flores, frutas, as negras, vai ser representado por homens, o nosso teatro vai ser representado por homens, porque é proibido, é preconceituoso, é feio, uma moça, uma mulher da sociedade, uma mulher é proibido. Só que com o passar do tempo, as pessoas foram morrendo, sendo substituídas, e houve um machismo muito forte dentro do maracatu, passou a ser cultivado; uma atitude machista, a ponto de uma mulher querer entrar e não “puder”. **Quando a mulher foi liberada a ponto de poder brincar na rua, o direito adquirido dela, as pessoas do maracatu rejeitavam, se uma mulher entrasse era um incômodo para essas pessoas, que assumiram a posição de um machismo muito forte, a ponto de uma moça querer representar uma rainha e não podia brincar maracatu.**¹⁷⁴ (Grifo nosso)

A justificativa de Descartes, acerca da hipótese do homem vestir-se das roupagens femininas para protagonizar a rainha, respalda-se e torna-se relevante dentro de uma perspectiva histórica e social. De fato as mulheres, na cena do carnaval de rua, em Fortaleza, estavam ausentes, na década de 30 a 60, em virtude dos fortes preconceitos. Contrários à sua inserção no carnaval de rua, para as famílias conservadoras era sinônimo de desregramento, falta de compostura. A figura feminina, então, apareciam na cena da rua por foliões, que se travestiam, tanto para gerar a comicidade, quanto para provocar os preconceituosos. Na década de trinta tivemos os blocos as Baianas, o Frevo da Marietas (BARBOSA, C. 2007, p. 50), e na década de quarenta o cordão das Coca Colas.

Mesmo com a “mudança de mentalidades” que se ampliou por vários continentes com o movimento de 68, através das reivindicações de vários segmentos sociais de mulheres, negros, estudantes, todavia a prática carnavalesca dos maracatus, em Fortaleza mostrava-se fechada para o gênero feminino. Era muito cômodo para os grupos que as mulheres ficassem nos bastidores costurando, tecendo as fantasias, ou no dia do cortejo fossem ajudantes, condutoras de água e

¹⁷⁴ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), out. 2007.

bebidas. Na década de sessenta a tentativa de ruptura deveu-se à anônima Bida, segundo mestre Juca do balaio ¹⁷⁵. Vale enunciar que a máscara tismada colaborava para o disfarce, para encobrir a identidade do brincante.

As atitudes das emergentes brincantes, ao tentarem se contrapor à lógica dos brincantes masculinos, respaldada por uma “tradição inventada”, provocaram certas disputas. Com a liderança de Eulina Moura, na presidência do Nação Baobab, houve uma crescente participação feminina, nos anos noventa. Nos anos dois mil os maracatus Nação Fortaleza, Nação Axé de Oxóssi e Nação Solar também aderiram às mudanças.

Em diálogo com o brincante Francisco Aderaldo, do maracatu Vozes da África, na sede que se situa na Rua Governador Sampaio, centro de Fortaleza, o brincante narrou de forma apaixonada sua relação com o grupo e suas várias atuações em personas do folguedo. Dois outros brincantes, o coreógrafo e a segunda rainha, presenciaram o depoimento de Aderaldo. Dentre os vários temas abordados, ele nos mostrou sua visão da rainha e da importância dela no cortejo:

[...] É porque a rainha, no meu ponto de vista, para mim todas as personagens são importantes, começando do Baliza que está abrindo o cortejo, até o escravo que vai levando a sombrinha, todos tem um papel muito importante no maracatu, no cortejo, mas se resume mais na festa da coroação do Rei e da Rainha do Congo, o ponto alto da festa do maracatu, tudo se volta “prá” rainha, ela é o ponto da festa do maracatu se dar na rainha, se diz que tem é a rainha e a Calunga também, que os personagens mais importantes, a Calunga no maracatu é um mito religioso, ela é vida, é fertilidade, é a matriarca, assim a mãe dos negros, é a mãe dos escravos negros, os negros eles tinha um respeito pela Calunga, porque diz o que eles pediam, eles recebiam, eles tinham uma crença muito forte era a Calunga e a rainha, a rainha por ser aquela majestade, aquela mulher destacada na comunidade negra, aquela mulher bonita, linda, luxuosa, porque que a rainha. O cortejo do maracatu fica só em cima da rainha, quando ela vem na avenida, ela vem toda abundante, muito linda, ela vem toda de pedra, de muito brilho, de pluma, porque ela é a rainha do maracatu, a rainha dos negros, a rainha dos escravos, todo esse povo sofrido da África. África brasileira; o Brasil.¹⁷⁶ (Grifos nosso)

¹⁷⁵ Jornal o Povo. Caderno Vida e Arte. Fortaleza (CE), 22 ago 2000. Entrevista concedida à Ana Mary Cavalcante.

¹⁷⁶ Francisco Aderaldo. Maracatu Vozes da África. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 18 out. 2007.

Aderaldo, em sua fala inicial não negligencia a importância dos personagens; alguns considerados secundários na estruturação da encenação, por não serem objetos de pontuação na competição. Todavia, diz que são relevantes para a expressão da performance na rua, posto que a encenação é todo um conjunto, e cada imagem-signo comunica e ocupa o seu espaço necessário no corpo da performance. Para o brincante, o cortejo centraliza a rainha; destaca-a. A rainha, no imaginário de Francisco ganha relevo pelo luxo, brilho e *glamour* da indumentária, expresso nas pedrarias e nos paetês. Ressalta a visualidade como atributo primário, construtor de um simulacro focado na aparência.

Em seu discurso, a Calunga é também dimensionada, por ser uma entidade mítica de poderes e atributos mágicos para a comunidade dos negros, que a cultuavam em países africanos como a Angola e o Congo. Além da rainha e da negra que conduz a Calunga, conversamos sobre os vários personagens da corte e, entre eles, o rei; visto que historicamente era coroado nos ritos de Congo, nas festividades das comunidades dos negros. Todavia, o brincante volta a enfatizar a rainha, inclusive, dimensionando-a como imagem que gera atração da mídia cearense, ao contrário do rei que, segundo seu ponto de vista, fica ofuscado pela matriarca:

[...] Infelizmente os reis são tão apagados. Não sei porque o rei é tão apagado, não sei porque em todo maracatu do Ceará se isola o rei. Você ver uma matéria de jornal, uma matéria de televisão de tudo, a gente ver a mídia é toda em cima da rainha, perguntam: rainha qual é o seu nome, você está tão linda, o rei apagado, não sei porque a figura do rei a participação dele é pouca, não sei o rei, coitado é tão apagado, não sei ainda vou perguntar às pessoas mais esclarecidas, porque que o rei a presença dele não é forte, assim em termos de mídia, de imprensa, em termos de, até na coroação só coroa a rainha e não o rei, eu quando saio de rei fico no meu canto, com a coroa na cabeça, só a rainha que é coroada, você saber o porquê que o pobre do Rei é tão esquecido e abandonado. Mas o rei também faz sucesso, ele é bonito, faz sucesso, está lá ao lado da rainha, “prá” fazer um par, um completar o outro, para dar segurança, fazer companhia.¹⁷⁷

Francisco Aderaldo, ao representar o rei, percebe que a recepção do público-espectador e as lentes da mídia focalizam e dão relevo à rainha, sombreando a imagem do soberano. Sua observação extrapola o espaço e o tempo da ficção, em que todos os personagens, como afirmara, são importantes. No entanto, seu ponto de vista aponta para a atração e visibilidade que a mídia proporciona à imagem da rainha. Não ser requisitado para fotos e entrevistas diminuiria a força e a importância

¹⁷⁷ Francisco Aderaldo. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 18 out. 2007.

que o personagem do rei representa no corpo da encenação. A força da mídia torna-se nesse sentido um vetor, que mexe com o ego dos brincantes face ao momento efêmero do carnaval, que os possibilita darem entrevistas para programas de televisão, ou serem fotografados para os jornais impressos.

Na perspectiva de ressaltar a figura da realeza masculina, conclui tentando respaldá-lo dizendo, alegando que ele também faz sucesso por fazer par com a rainha. A necessidade de tornar visível o rei, e afirmar sua importância é torná-lo necessário como par; complemento, duplo da rainha, o “segurança”, a figura do patriarca. Representação necessária para fortalecer a matriarca. No que concerne à representação da rainha, do ponto de vista do mito e do vivido, concluo a análise com o depoimento de Descartes Gadelha, que ao ver e presenciar a metamorfose do brincante em Rainha, percebe o processo de identificação do intérprete com a realeza, meses antes do carnaval:

[...] Uma das coisas mais importantes dessa coisa de personagem, de corporificação, de incorporação, a mais importante é a rainha. A personagem da rainha, da incorporação. Existem umas dessas pessoas aqui, um rapaz que representa a rainha do maracatu, um ator, não é um ator no sentido clássico. Quando chega a época dos ensaios, ele deixa sua profissão normal, para aos pouquinhos se transformar numa pessoa de dinastia, uma rainha, se senta assim com uma elegância, ninguém se “encosta”, durante o carnaval ele é a rainha absoluta, que maravilha isso! Uma pessoa norma assume a condição de rainha, e psicologicamente ele está vivendo uma rainha.¹⁷⁸

3.2.1 A figuração do corpo da Rainha em disputa

O tópico anterior colocou o leitor a par dos significados da rainha, construídos pelo imaginário e o discurso dos brincantes. A problemática não se esgota, visto que a representação do corpo da realeza feminina, torna-se vetor das disputas; intrinsecamente ligadas ao poder que o mesmo assume no cortejo, através dos acessórios como a coroa, o cetro, o manto, a ação de coroação. As disputas intensificaram-se nos anos oitenta e continuam “quentes”, entre grupos e brincantes. No contexto cearense a representação da rainha provocou a inversão de gênero, extrapolando a dicotomia feminino e masculino. Danielle Maia argumenta acerca da metamorfose vivenciada pelo brincante Almeida do maracatu Nação Iracema:

¹⁷⁸ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 17 out. 2007.

[...] A partir de um cuidadoso ritual Almeida modifica seu corpo formulado [...] Em uma sociedade, em que os atributos de feminilidade e masculinidade são vinculados ao sexo, de forma dicotômica, a figura da rainha se mostra como ambígua. A multiplicidade de sentidos que emanam de seu corpo, no momento do desfile, extrapola e até implode uma definição que se oriente em um único sentido (CRUZ, 2008, p.183).

O corpo torna-se instância primeira e primordial do processo de mutação, provocador das percepções do público, um “bios”, (PRADIER, 2000, p. 38), que na visão de Zumthor (2007, p. 38) é fator preponderante para a performance: “Recorrer à noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a idéia da presença de um corpo”.

As mãos são postas em relevo para acentuar a comunicação. O movimento de acenar prima pela forma suave e contida, visível em ritos cerimoniais, nos cortejos: “A primeira coisa que eu olho é os olhos e o sorriso, então isso “prá” mim é primordial [...] então eu vejo na rainha a beleza, através do olhar e do sorriso, o sorriso é que vem trazendo a sua alegria pro desfile”¹⁷⁹ (CORREIA, 2008). O ameno e minimalista gesto configura uma categoria social, próprio das culturas de corte. Assinala correspondências simbólicas com a sociedade de corte, da cultura ocidental “civilizada”, que não podia primar pelo excesso, a soltura, a “malemolência”.

O leve sorriso torna-se uma tentativa da rainha mostrar o carisma para a comunidade e o público, na perspectiva da recepção dos que a veem e aplaudem sua passagem. O riso suave, bastante marcante no rosto tisonado da rainha, configura a máscara, visto que é notório nas imagens fotográficas flagradas no cortejo o signo se exteriorizando, através de uma máscara que comunica por essa marca de dois pontos profundos dos olhos, que se ampliam do interno para o externo. O riso e os olhos, no contraste da cor negra tisonada aprofundam e ampliam a boca e o olhar. Zé Rainha argumenta acerca dos signos corporais que enfatizam a comunicação:

[...] Zé: As partes que se expõe mais “é” as mãos, é o riso, é a comunicação com o público.

Gil: E as mãos é “prá”?

Zé: As mãos é “prá” segurar o cetro, digamos assim, e as mãos, a pessoa tem que dançar todo tempo com as mãos, não pode baixar as mãos se baixar não tem graça, tem que deixar as mãos assim, pro público (mostra a

¹⁷⁹ Cláudio Correia. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 2008.

gestualidade das mãos) “prá” lá e “prá” cá, cumprimentando o público, se dançar com o cetro, dançar “prá” lá e “prá” cá (Zé mostra o movimento como estivesse com o público nos dois lados, acena para um e outro).¹⁸⁰

O signo corporal da mão procura harmonizar com o sorriso, intensificando o carisma, produzido no gesto. As mãos envoltas em luvas pretas, uma com o cetro e a outra solta, possibilitam a flexibilização, estabelece a relação com o público. O ato de acenar torna-se um gesto equivalente ao ato do soberano instaurar a comunicabilidade social. Ressalta Zé Rainha: “Uma rainha deve ter uma comunicação séria, deve se comunicar com o público; tem que ter sinceridade. Não é se exhibir se rebolar, “prá” ser rainha do maracatu”.¹⁸¹ Opondo-se ao gesto da disciplina e do controle, Calé Alencar nos apresenta, através da loa *A Rainha Negra do Maracatu*, uma imagem da soberana movida pelo batuque. Ativa a dança da rainha em alquimia com os quatro elementos da matéria: fogo, ar, terra e água:

Quando ela dança
O fogo se espalha
 E toca o batuque
 E gira a Calunga
 É a rainha negra do maracatu
Quando ela dança
O vento passeia
 Na pele da lua
 No olho do sol
 É a Rainha negra do maracatu
Quando ela dança
A terra balança
 No bumbo, no ferro
 No rosto pintado
 É a Rainha negra do maracatu
Quando ela dança
As águas de cheiro
Perfumam as ruas
 Por onde ela passa
 É a Rainha negra do maracatu
 Quando ela dança
 No santo terreiro
 É um santo guerreiro
 É a dança da rua
 É a rainha negra do maracatu
 Quando ela dança
 Com sua nobreza
 É Nação Fortaleza
 É um canto Nagó
 É a Rainha negra do maracatu
 (ALENCAR, 2005b, grifos nosso)

¹⁸⁰ Zé Rainha. Maracatu Az de Ouro. Entrevista concedida ao autor. Jan. 2008.

¹⁸¹ *Idem*

Nas duas últimas décadas do século XX, com a mimetização acentuada das indumentárias grandiosas das escolas de samba, os brincantes personificados em rainha pouco atingem essa soltura. As fantasias avessas à temperatura local, compostas de esplendores de ferro, que pesam em torno de 30 a 50 quilos, impossibilitam a desenvoltura, a dança. Peso este que se tornou tática para o afastamento das mulheres, corroborando para a “invenção da tradição”, em somente os brincantes masculinos poderem montar e dar sustentação ao adereço no cortejo:

[...] A tradição deve continuar, não devemos mudar, mesmo porque quando se resolveu criar a cangalha, o costeiro que é aquela parte que você coloca nas costas da rainha, cada ano cresce mais, como a guerra das capas que acontecia no baile municipal do Rio de Janeiro, que cada um queria exibir uma capa maior, aqui nós temos a guerra das cangalhas, cada rainha quer ostentar uma cangalha maior. **Tem rainha que ostenta uma cangalha com três metros, uma senhora, uma moça não tem condição de carregar aquilo, além do mais tem a peruca, a coroa, o leque, ou mesmo as mãos que tem que fazer uma mesura para o povo. As rodas das saias estão chegando a três metros de diâmetro, quer dizer não dá “prá” uma moça carregar, e ainda “prá” poder ficar mais alta tem que usar um salto dezoito, é um problema porque a própria ventania é capaz de derrubar, a própria Eulina já teve uma queda uma certa vez.**¹⁸²

Milton de Souza, carnavalesco, um dos criadores do Nação Baobab, e nos anos dois mil do Kizomba, defende que a representação seja feita pelo brincante masculino. Ao expressar o motivo que impossibilita uma mulher de interpretar a rainha, respalda a defesa no peso da “cangalha”; o mesmo esplendor feito de ferro, posto nas costas para acentuar a grandiosidade da imagem-alegoria. Evidenciamos, através das fontes visuais e impressas, que com a importação do modelo de indumentárias das escolas de samba, o esplendor das rainhas se ampliou ano após ano, chegando aos anos dois mil com forte apelo visual, ao exacerbá-lo.

O carnavalesco manifesta, assim, em seu discurso a construção e invenção de uma imagem feminina com acentuados contornos de uma “mulher super poderosa”, uma espécie de *Drag Queen*¹⁸³ dos maracatus. Rompe, assim, com o ideal de beleza feminina, visto que é necessário que o brincante tenha força suficiente para carregar a vestimenta. A visão de Milton é compartilhada por vários

¹⁸² Milton de Sousa. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE) 15 out. 2007.

¹⁸³ A estética visual *Drag Queen* tornou-se conhecida no mundo pela exacerbação visual, geradora do grotesco pós-moderno e a construção espetacularizada da imagem, que atingia proporções grandiosas, tanto pela dilatação das vestimentas, quanto pelos acessórios usados como tamancos plataformas, que as deixavam bastante altas.

grupos, independente de opções sexuais. Como criador de fantasias, o olhar de Milton de Souza expressa os valores inerentes à espetacularização da imagem, cujas cenografias foram também fortemente inspiradas nos concursos de fantasias dos desfiles carnavalescos, realizados nos anos oitenta em clubes do Rio de Janeiro, Recife e em Fortaleza, no Náutico Atlético Cearense e no emergente shopping Iguatemi.

Nos anos dois mil, a composição visual da rainha solidificou-se com proporções virtualmente dilatadas. O dimensionamento da imagem configura, no contexto da carnavalização, uma espécie de indumentária-alegoria, com propósito de referendar o poder da rainha. Diante dessa estética visual construída; pesada e grandiloquente, peculiar aos carros alegóricos, as mulheres, por sua vez, no campo oposto a tese que ressoa nas posições dos intérpretes masculinos, argumentam que o peso das roupas não justifica a escolha. Colocam-se também como capazes de desfilar com essa fantasia, mesmo que custe o “sacrifício”, ao arrastar o peso da indumentária na avenida. Nesse aspecto, as brincantes não têm procurado construir uma estética que assinale diferenças na forma, sendo também partidárias da glamourização da imagem como tática superficial de atração dos olhares dos espectadores:

[...] A mulher ela tá quebrando mais esse tabu, apesar de quê nas apresentações a gente percebe, **eles acham que é um homem que tá ali, até porque a roupa da rainha é maior, ela tem um aparato maior em cima dela e acham que aquele peso não é capaz de uma mulher carregar, a minha fantasia desse ano, não sei se você viu ela pesava trinta quilos a roupa, a roda, esplendor e tudo, que dizer é muito peso. É muito peso, mas quando a gente gosta, a gente quer mostra aquilo ali pro público, acho que o cansaço a gente sente depois.** Ali na hora a gente não sente quer é agradar todo mundo.¹⁸⁴ (Grifo nosso).

Na procura de manifestar, a possibilidade de sustentar e carregar a vestimenta no corpo, a brincante, não constrói uma outra tática que se oponha à visão do brincante. Aliás, mostra-se capaz de conduzir os mesmos elementos utilizados pelo sexo oposto, ainda que provoque sacrifícios e cansaço. E como forma de confrontar a tese dominante alimenta-se dela, assumindo, assim, os valores do poder simbólico do brincante masculino. Nesse contexto, as mulheres, no jogo de

¹⁸⁴ Luci Magalhães. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 2008.

poder pela representação do corpo da matriarca, assumem que existe na prática uma disputa com os homossexuais:

[...] Luci: Que existe disputa, existe; eu digo isso porque depois que eu entrei como rainha, uma despeita porque todo mundo quer ser rainha do maracatu, a rainha é o ponto alto do desfile e principalmente eles, aqui tinha um brincante ele saía de princesa, ele era louca “prá” ser rainha daqui, quando eu entrei há um ano ele saía, depois (Sr. Zé interfere e fala sobre a questão dos homossexuais no Az de Ouro, a fala baixa e quase imperceptível, contudo ouve-se ele falando que dentro do maracatu deve manter o respeito e fazer outras coisas lá fora) (voz de Luci: até porque eles são bem criativos, tem muita coisa “prá” trazer “prá” gente, aqui nós temos e se dão muito bem, só esse que saiu porque queria ser rainha, quando eu entrei “prá” ser rainha houve aquela coisa, não que ele visse fazer confusão aqui, mas com comentário lá fora, mas aí ele aquela coisa de querer o lugar mais alto do maracatu.¹⁸⁵

Por a mulher ter assumido uma forma estética e visual similar aos dos homossexuais, configurada pela grandiosidade e glamourização, não construiu, assim, um campo de diferenças. Essa similaridade manifesta-se na avenida quando os espectadores curiosos quanto à sexualidade dos brincantes por trás da vestimenta, acreditam que sejam homens travestidos de mulher. Segundo Strarther (2003, p. 43):

[...] o ser “masculino” ou o ser “feminino” emerge como um estado unitário holístico sob circunstâncias particulares. “No modo um são muitos, cada forma masculina ou feminina pode ser vista como contendo em si uma identidade compósita oculta que é ativada como androgenia transformada”.

Sutis nuances corporais é que assinalam o campo das diferenças de gênero. Por mais que as mulheres visualmente construam a mimeses, similar a dos homossexuais, a gestualidade, entretanto torna-se enunciadora das diferenças. As mulheres suavizam mais os movimentos. Eulina defende que seja feita por uma mulher por conta dessa qualidade:

[...] **Ah! Mulher tem mais trejeito, mulher é mais leve, tem mais jogo de cintura, e principalmente no Baobab**, porque o ritmo é mais acelerado, é um rimo africano de baque virado, então um homem dançando baque virado e uma mulher dançando é uma grande diferença.¹⁸⁶ (Grifo nosso)

¹⁸⁵ *Idem*

¹⁸⁶ Eulina Moura. Entrevista concedida ao autor: Fortaleza (CE), 2007.

Mesmo não tendo feito parte como intérprete da ala, Descartes Gadelha; narrador exemplar do maracatu reflete acerca da tensão:

[...] O posto de Rainha é muito cobiçado, porque é a melhor fantasia e todos os olhares estão para a rainha. Historicamente ela está interpretando um papel muito importante, dentro do maracatu, a disputa, a “ciamera” é muito grande, entre as mulheres também para galgar uma posição de rainha. Imagine isso entre os homossexuais que querem representar uma rainha, aí é que o bicho pega, porque as vaidades é muito grande, existe a “ciamera”, é a parte folclórica, não existe muito importância, mas é o folclore da história.¹⁸⁷

O discurso dos brincantes masculinos, sejam protagonistas da representação da rainha ou membros da diretoria, na quase totalidade, ancoram-se numa defesa, tendo a tradição como estandarte, devendo ser mantida, construindo, assim, uma essência. A permanência é uma forma, segundo eles, de preservar o que já era marca no passado, portanto não cabendo ser transformada, modificada. Com a entrada das mulheres na década de oitenta, conforme os depoimentos, essa defesa se fortalece ao colocar que é impossível para uma brincante conduzir uma vestimenta com mais de cinquenta quilos. O peso da vestimenta utilizada pela rainha é uma forma de estabelecer um poder de gênero.

O corpo dos brincantes, no contexto da pós-modernidade, que proconizou modelos plastificados e com ênfase na dilatação da imagem, fica a mercê da acentuada visualidade, ainda que resulte numa postura pessoal de sacrifício, visto que tanto homens quanto as mulheres, no final do desfile, chegam exaustos. A força que deve ter a rainha do maracatu cearense contemporâneo nos coloca diante de uma “super mulher” produzida. A quem cabe a força para figurá-la em ação? Diante dessa construção de uma quase “máquina” carnavalesca, o corpo torna-se, assim, “vítima” de um projeto com foco mais no fetiche visual.

Na procura de desconstruir esse desconforto corporal, expresso pelo peso da indumentária, bem como uma tentativa estratégica de mudança na visualidade e, ao mesmo tempo, possibilitar a desenvoltura na dança da corte, do rei e da rainha. O maracatu Nação Solar, em 2007 procurou simplificar a fantasia. Modificou o esplendor e confeccionou uma roupa mais leve, focando e simplificando a simbologia da realeza na coroa. Fez a complementaridade do ritmo mais acelerado

¹⁸⁷ Descartes Gadelha, Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 17 out. 2007.

com o mais cadenciado, através do maestro Descartes Gadelha, instigando os brincantes à desenvoltura e soltura de troncos, quadris e pernas para evoluir e dançar, e paradas para instauração da cadência.

Argumentar acerca das indumentárias, no presente contexto de análise, cujo foco é a gestualidade, torna-se relevante. Visto que está intrinsecamente ligado ao corpo, ao movimento em ação do dançarino-brincante de maracatu. A especificidade dos materiais, pesados ou leves, interferem na expressão corporal, na dança, na performance cênica. Todavia essa escolha, que se construiu como objeto cultural e de consumo, tem sido o jogo tácito entre brincantes, estilistas e as diretorias que têm optado por uma estética que objetiva gerar efeitos que dilatam e ampliem a visualidade.

3.3 COROAÇÃO DA RAINHA NEGRA: ECOS DA REALEZA NEGRA NA CENA DO CARNAVAL DE RUA

O cortejo, com todas as alas em movimento chega ao ápice na avenida, no momento em que suspende a ação para a instauração da performance de coroação da rainha. A coroação tornou-se historicamente significativa, por trazer à cena a concretização, os significados que estabelecem, no plano do ritual o elo com a ancestralidade, a evocação dos reis negros africanos no Brasil. Ganha relevância a partir do olhar, do ouvir, do canto e até dos aplausos do público para a matriarca real. A rua, no tempo-espaço do carnaval, torna-se o lugar privilegiado da enunciação, do fluxo da memória de toda a comunidade de negros e mestiços:

[...] A coroação é uma cerimônia de confirmação do poder real, e sua transmissão requer ritos particulares, que consolidam as insígnias atribuidoras de poder. Consideremos que a coroação é uma sagração, sendo, portanto, uma solenidade dúplice, em que há a entrega das insígnias reais, a coroa a principal delas, e a unção que é um ato sacrificador por excelência (GUILLEN, 2007, p. 190).

O batuque se prepara, e o “macumbeiro” entoia a loa de coroação, juntamente com o coro do batuque que fazem a “macumba” ser propagada nas vozes dos brincantes. A loa que ora apresento, de domínio público, é bastante utilizada por todos os grupos para instauração do rito performativo:

*Maracatu imperial
Ele é filho de Orixá
Com a chegada*

Da nossa Rainha
 A Preta Velha
 É quem vai coroar
 Oh! Luanda é cadê Yayá
 A nossa rainha vai se coroar
 Oh Luanda é cadê Yayá
 A nossa rainha vai se coroar
 A nossa rainha vai se coroar
 Com coroa de ouro e prata
 Com coroa de nagô
 Oh! Luanda é cadê Yoyó
 A nossa rainha já se coroô
 Com coroa de ouro e prata
 Com coroa de nagô¹⁸⁸

Procurando estabelecer uma relação com a África, a loa evoca a rainha que vem de Luanda, cidade recorrente em loas de maracatus nordestinos. Para Câmara Cascudo: “[...] Luanda é a terra com os valores emocionais da evocação [...] é sempre uma projeção lírica, um apelo à poesia recordadora, fórmula de compensação ao sofrimento, recurso à saudade “viajeira”, atravessando o mar” (CASCUDO, 2001, p. 98). Da ala das negras, surge a preta velha com a coroa para legitimar o poder simbólico da rainha: “pois é no ritual, num certo poder das mãos que coroam, que ocorre a sagração” (GUILLEN, 2007, p. 190).



Foto 20¹⁸⁹

¹⁸⁸ Maracatus e Batuques. Loa de Domínio público.

¹⁸⁹ Karlo kardozo. Maracatu Rei de Paus. Fortaleza (CE), cortejo de 2008

A imagem captada no instante do cortejo evidencia a ação, o deslocamento de Mãe Maria Conga, com a coroa em destaque, insígnia, por excelência, que legitimará diante do público, da comunidade e do rei o poder simbólico da matriarca. A negra assume também um destaque ao elevar e conduzir o signo estruturante da performance, diante da presença de toda a comunidade de brincantes e do público. A imagem capta a ação da negra que institui o poder da rainha ao coroá-la. O Rei, por sua vez, observa a ação, complementando-a: “[...] Essa rainha, sendo coroada, como poderá ser destituída ou mesmo contestada? Essa questão do reconhecimento também passa pela pessoa que coroa, seja um padre da igreja, seja um pai-de-santo” (GUILLEN, 2007, p. 192).



Foto 21

No contexto dos reis de Congo a ação era executada pelo sacerdote da igreja católica, como forma de legitimar os reis negros, eleitos pelas Irmandades Religiosas dos Homens Pretos, no período da colônia e do império. O brincante Descartes Gadelha enfatiza:

[...] É uma coisa magnífica, as pessoas choram, revivem a sua ancestralidade, eclode, desperta um sentimento dos afro descendentes, todo um espírito, uma herança real, ligada às tradições africanas, que é a coroação da rainha.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), jan. 2007.

O processo de identificação, segundo Gadelha provoca forte emoção na comunidade dos brincantes, visto que através do ato ritualístico se epifaniza a sagração de uma herança ancestral, o retorno imaginário dos ritos de coroação dos reis de Congo. Para Guillen (2007, p. 190):

[...] Há no ritual um ato de reconhecimento da sociedade, na forma dos que assistem (instituições, pessoas ou mesmo os próprios promotores), do poder e ascendência da rainha sobre sua nação, estabelecendo-se também uma idéia de perpetuidade no cargo.

Complementando a ação, apresento a imagem das negras, fazendo reverência à matriarca coroada, que sentada em sua cadeira recebe as oferendas de sua comunidade, com o gestual de cruzamento dos braços, em forma de agradecimento:



Foto 22¹⁹¹

Nos anos dois mil, com a forte visibilidade do maracatu na cidade, passou a existir frequente intrusão de políticos na coroação das rainhas, seja no contexto carnavalesco, em solenidades ou eventos promovidos pelos grupos, a FACC e a Prefeitura Municipal de Fortaleza. Segundo Guillen (2007, p. 190) não existem, em princípio, regras definidas na coroação; mas o não cumprimento de algumas delas (consideradas como parte da tradição) deslegitima o ato, colocando-o em suspeição. O maracatu Rei de Paus, em 2008, foi o único a realizar o ritual de coroação no cortejo, sem a presença de um indivíduo que adentra no ritual, geralmente um

¹⁹¹ Karlo Kardoza. Maracatu Rei de Paus. Fortaleza (CE), cortejo de 2008.

político; representante do poder oficial. O Rei de Paus cumpriu a tradição, conferindo a figura da negra: a preta velha do Congo, ou Mãe Maria Conga, o papel de representação dos afro-descendentes. O tempo-espaço do carnaval configura, nesse horizonte, a possibilidade de atualizar e re-viver a memória dos ancestrais. Em 2008, em virtude de não existir competição, houve a retomada da performance de coroação, visto que já havia sido abolida pela Federação das Agremiações Carnavalescas, por dilatar a duração do cortejo.

No respectivo ano, com a FACC completamente fora do desfile oficial, por conta da inadimplência com os órgãos públicos, não houve competição. A não competitividade deixou todos os grupos, na condição de igualdade, visto que não estava em jogo a superioridade ou a inferioridade, que o jogo competitivo instala, ao conferir a premiação de campeão. Descartes é defensor da permanência da coroação, dando-lhe ênfase como sentido nuclear da ação performativa:

[...] A parte mais importante da peça teatral maracatu, só existe um símbolo, um significado primordial, a função de um maracatu se apresentar era a coroação da rainha, era a coroação dos reinados de congos, artístico-culturais. Com a transmissão das escolas de samba a partir da televisão, houve uma tentativa de se imitar um pouco aquele desfile industrializado das escolas de samba. As escolas de samba não têm coroação, elas passam, elas desfilam, elas passam correndo. Então houve, uma necessidade infeliz, uma ideia infeliz de se tirar a coroação da rainha, porque literalmente o desfile do maracatu parava, **fazia-se um ritual muito bonito, com os incensos, com cânticos religiosos, de homenagem aquela moça, aquela rainha que estava sendo coroada.** Vamos tirar a coroação. O maracatu parava havia incenso. Nessa época agora 2007 não tem coroação. Tiraram a coroação perdeu, quem fez isso não compreende a origem, o significado da coroação. É a coisa mais importante do maracatu, como se você tirasse a coisa mais importante no futebol que é a bola.¹⁹² (Grifos nosso)

No ano de 2002, o maracatu Vozes da África foi penalizado no jogo competitivo, por realizar o ritual, o que provocou um forte embate entre o grupo, a FACC e a própria FUNCET, visto que havia extrapolado o tempo cronometrado. Padronizou-se a passagem do cortejo, e todas as nações têm um curto tempo para se apresentarem, conforme enunciado pelos brincantes. Aderaldo enfatiza:

¹⁹² Descartes Gadelha. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 2007.

[...] Francisco: Já presencie muitas coroação com autoridade, que já coroou a nossa rainha, com pessoas simples e autoridade grande já coroaram a nossa rainha do Vozes da África.

Gil - Você lembra quando foi tirada da avenida a coroação?

Francisco - Faz poucos anos, ele foi tirado por conta de tempo, mas quando é na terça-feira e no domingo, o maracatu desfila dois dias, quando é na terça-feira desfila as dez melhores agremiações, como a gente tem o tempo livre, cada um desfila, a gente faz a coroação, tá entendendo, mas não é aquela coroação como é feito no cortejo no ponto, no julgamento, porque acho que existe mais empolgação, a coroação afastou mais da comunidade, do público presente, é uma falta infelizmente.¹⁹³

Nessa perspectiva, vemo-nos diante de um ritual, que em ação na cena do carnaval de rua, serve como evocação do rito ancestral de dramatizações dos reis de Congo, que aconteciam no contexto das Irmandades dos Homens Pretos no século XVIII e XIX no Ceará. As Irmandades que tinham compromissos sociais e religiosos, onde congregavam negros cativos e libertos. Eram responsáveis pelo processo de escolha dos reis e rainhas e de organização do ritual de coroação e cortejo, todavia adquiriam a legitimidade, através da igreja católica, cujo sacerdote cristão coroava os respectivos pares. No Ceará tivemos a presença desse ritual nas cidades de Fortaleza, Crato, Icó, Aracati e Sobral, cujos lugares de efetivação eram as igrejas de Nossa Senhora do Rosário. (SOUZA, 2006, p. 64) O processo de romanização da Igreja Católica, no século XIX, extinguiu as coroações:

[...] Os maracatus-nação foram definidos recorrentemente como uma reminiscência dos antigos rituais de coroação dos reis congo, que ocorriam em vários locais do Brasil desde o século XVII até o século XIX, quando a igreja no processo de romanização proibiu que manifestações da cultura popular acontecessem no interior dos templos católicos (GUILLEN, 2007, p. 186).

Já o dia 25 de março, em Fortaleza passou a ser emblemático pelo cerimonial de coroação das rainhas, que acontece na Igreja de Rosário, localizada no centro de Fortaleza. O dia tornou-se alusivo à comemoração da libertação dos escravos no Ceará, através de lei municipal¹⁹⁴, instituída na década de oitenta.

Os grupos da cidade como forma de rememorar as lutas, os ritos régios das Irmandades, a libertação dos negros e o poder constituinte do maracatu saem em

¹⁹³ Francisco Aderaldo. Entrevista concedida ao autor. Fortaleza (CE), 2007.

¹⁹⁴ Em 05/12/ de 1984 foi aprovada a lei 5.827, instituindo o 25 de março como dia do maracatu. Nos últimos anos, na gestão da prefeita Luiziane Lins, a FUNCET junto com os grupos de maracatus tem retomado o cerimonial, por ocasião da data, como momento histórico para celebrar e rememorar a libertação dos cativos no Ceará, cuja libertação ocorreu em 25 de março de 1884, no município de Redenção.

cortejo pelo Centro até a Igreja de Nossa senhora do Rosário. Num ritual festivo e religioso, de cunho ecumênico celebram com danças, tambores e cantos de loas a memória da cultura negra.



Foto 23¹⁹⁵

Em, 2008, a celebração aconteceu no espaço externo, na Praça dos Leões, em frente a Igreja do Rosário, conforme a imagem reproduzida acima. Contou com a presença de representantes de várias instituições oficiais. Culminou com a coroação das rainhas. Na ocasião o entoador de loas do maracatu Vozes da África, cantou uma loa a Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos:

*No Chão de uma senzala
Em noites de saudade
Alguém cantou bem baixinho
Preces à liberdade
Solução preso em Angola
Calou seu belo sorriso
E a gota dos seus olhos
Inundaram o infinito
Rosário, Rosário
Rosário de gotas de luz
Me leva, me solta
Em cima do imenso azul
Acolhe o Ser Tão cansado
Acabe com o cativoiro
Minha Nossa Senhora do Rosário dos Pretos
Hoje o Vozes da África*

¹⁹⁵ Gilson Brandão Costa. Imagem de coroação da rainha do Maracatu Nação Fortaleza, captada no dia 25 de março de 2008, por ocasião da cerimônia de coroação das rainhas, em homenagem ao dia do maracatu, na Praça dos Leões, em frente à Igreja do Rosário.

*Traz o nosso passado
E pede uma benção
No altar da Igreja do Rosário*¹⁹⁶

Os grupos utilizam o ritual, como forma de legitimar a força do maracatu na cidade. Sentem a necessidade de reutilizar o espaço da igreja do Rosário, na perspectiva de provocar a circularidade, tornar o rito “autêntico”, visto que no passado era onde ocorriam as cerimônias de coroação dos reis de Congo, das Irmandades dos Homens Pretos. As negociações com o clero também são levadas em conta para que se concretize o ato, por não ser genuinamente católico, ou “sagrado” e não estar em conformidade com os parâmetros da liturgia cristã. Dessa forma para acontecer, ele deve na sua condição de ação “profana”, acontecer no adro da praça.

Em Fortaleza, como em todo o nordeste, os ritos de reis de Congo, no curso do tempo para permanecer, como memória da ancestralidade da cultura de matriz africana, tiveram que passar por modificações, nos processos históricos da sociedade e da cultura brasileira. Os rituais “sagrado-profanos”, vivenciados nos templos da igreja católica, souberam ser reinventados e, assim, incorporados às festas de negros e mestiços, carnavalizando-se. O que vemos hoje são formas e conteúdos dessa memória, re-significando-se no tempo histórico, no contexto dos cortejos de Maracatus. Resistência e sobrevivência de uma entre tantas representações sócio-culturais dos povos afro-descendentes. Souza (2006, p. 17), em diálogo com Bakhtin, nos diz que a cultura popular se produz numa intensa circularidade com a cultura oficial, perpassando-a, reelaborando seus códigos e significados, projetando possibilidade de outra leitura para construir suas práticas culturais. A circularidade concretiza-se para além do cortejo oficial carnavalesco, os grupos a partir dos elementos matriciais da encenação, em forma de música, dança e teatro, dão vida ao batuque, ao rei e a rainha, a Calunga, o estandarte e o balaieiro. Construído o cortejo, geralmente com vinte a trinta brincantes se apresentam em festivais, teatros, escolas, onde também realizam a coroação da rainha como ação e memória, em forma de performance:

¹⁹⁶ GADELHA, Descartes; MAPURUNGA, Inês. Senhora do Rosário abençoa os pretos teus. Fortaleza (CE), cortejo de 2006.

[...] Eu levei o maracatu “prum” colégio pra banda da Mister Hull, que é um colégio de freira, um colégio de freiras, depois do shopping. Acho que São Rafael, ali na Bezerra de Menezes, de religiosas. Tava havendo um evento lá. Eu pensei “meu deus um colégio de freira, e as nossas loas fala muito de lemanjá, fala de Xangô, fala dos orixás, (Continua a fala consigo!). **Meu deus eu num colégio de freira, eu disse: meu deus, mas eu não posso mudar a letra! Não tenho como mudar as loas, geralmente em colégio gosto muito de fazer a coroação, gosto muito de fazer a coroação porque eu quero, quero que as pessoas participem, e eu chamei uma freira (fala como se estivesse chamando a freira): Eu queria chamar a irmã “fulana” de tal aqui presente para coroar a rainha do maracatu! Ela disse: meu filho eu estou quebrando o protocolo, porque só corôo nossa senhora, e agora você vai me fazer coroar a rainha do maracatu!** E por sinal Gil eu cantei uma música que falava de Xangô, (canta durante a entrevista): ó meu pai Xangô (volta “prá” fala: e a irmãzinha da congregação, a madre superiora, segurando a coroa da rainha), e eu cantando a música: **Ó meu pai Xangô, valei ó meu protetor, a nossa rainha vai se coroar. A irmã corou a rainha do maracatu, uma freira,** no final ela disse assim: olhe você fez eu quebrar o protocolo.¹⁹⁷ (Grifos nosso)

No processo dialógico, a comunicação que se instaura entre os criadores e o público-espectador, através do rito expresso no cortejo, quando todos os elementos estão organizados, e em ação torna-se fundamental para concretização do elo social. Os grupos e suas comunidades de brincantes aproveitam a ocasião, no curto espaço-tempo do carnaval para dilatar e dimensionar os significados e a mensagem da performance diante do público-espectador: “O significado é uma relação entre uma configuração ou signo e um observador, e não uma coisa sacramentada em uma expressão cultural particular” (BARTH, 2000, p. 128). Nesse sentido, os múltiplos significados da performance no ato do cortejo concretizam a enunciação, quando simultaneamente os intérpretes e o público, mediados pelo corpo estabelecem a comunicação, o vínculo social e histórico da prática com a cidade.

¹⁹⁷ Francisco Aderaldo, entrevista concedida ao autor, out. 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuro minha própria história na singularidade do meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva, a sua. Encontra uma paixão: a minha; aquela em que meu discurso talvez conseguirá comunicar à minha volta. Em todos os objetos que sobressaem da história (e, portanto da historiografia) é preciso procurar o “lugar do nosso encontro”. O que isto quer dizer se não reorganizar os dados que se inventariou e deles imaginar o sentido? Fazer nascer de seu fruto, de um fruto provável, essa matriz significativa? Um adágio paradoxal assegura que toda história é contemporânea. (ZUMTHOR, 1997, p.106-107)

Após todo um processo histórico na cena carnavalesca, espaço-tempo, por excelência, das elaborações e re-elaborações, o maracatu cearense chega no tempo presente multiplicando-se na cartografia da cidade, contribuindo, sobretudo para a disseminação de uma memória da cultura de matriz africana. A ampliação deve-se aos grupos que, através da “militância”, têm ultrapassado o descaso dos governos que ainda não constituíram uma política sócio-cultural compromissada com o Carnaval de rua em Fortaleza.

Desde a entrada e a afirmação, na cena do Carnaval de rua, do maracatu Az de Ouro, em 1937, até hoje, percebe-se na cidade a multiplicação das vozes de sujeitos-brincantes que fizeram da prática do maracatu significativo laboratório cultural e social. Esses sujeitos vêm expressando e compondo, através de seus saberes a memória social da prática do folguedo. Essas vozes se revelam nas composições das loas e cantos, nos corpos dos dançarinos que marcam a singularidade de cada movimento dos actantes: índios e índias, guerreiros africanos, negras, balaieiros, preto-velhos, orixás, calungas, reis e rainhas, no figurino e nas indumentárias que dão relevo à imagem visual em movimento. Esses sujeitos, muitos deles anônimos, foram e continuam sendo capazes de gerar, das múltiplas matrizes estéticas e culturais, um inesgotável acervo sinônimo de perpetuação e transmissão de uma memória afro-cearense.

A construção de uma narrativa histórica tem como impulso substancial para sua elaboração, a reflexão, o diálogo e a interpretação de fontes. Estas, em forma de entrevistas, textos poéticos, sons, imagens, documentários, reportagens, foram essenciais para a concretização da narrativa ora produzida. Nesse sentido, concretizaram-se de variadas formas, no encontro com entrevistados onde procurei ouvir suas narrativas e ousar pensá-las, a partir dos recortes e da problematização,

ensejando assim construir uma abordagem pertinente do objeto, mas também através das imagens captadas, dos sons, das danças e nos encontros nos barracões, provocadoras de descobertas, instigando-me sempre mais um pouco diante do inesperado que a pesquisa proporciona.

As loas, por sua vez, revelaram uma linguagem polifônica, tanto por nortear variados temas, quanto ritmos. Nelas, pude perceber as imagens, as contradições e as mudanças temáticas movidas na dinâmica do tempo histórico, que apontam para a complexa e híbrida cultura brasileira, com suas singularidades no contexto cearense. Os textos das loas ou macumbas, como dizem os cearenses entoadores e compositores, merecem um aprofundamento maior, na medida em que unem, do ponto de vista antropológico e histórico, uma estética poética e rítmica.

As abordagens efetivadas no processo de investigação permitiram abrir discussões acerca de questões estéticas, étnicas e de gênero. Questões estas que, na dinâmica das práticas e dos discursos maracatuenses, ultrapassam as noções de tradição e modernidade, muitas vezes servindo para (auto)-referenciar.

Além dos aspectos estéticos procurei compreender e partilhar um modo de interpretar os elementos étnicos que se apresentam nos temas, em imagens totêmicas como a Calunga, os Preto-Velhos e a máscara negra tishada. Esta última vem provocando aquecido debate, tendo colocado de um lado os defensores da tradição, e os que ensejam neutralizá-la como elemento cênico obrigatório na encenação: a recusa também como elemento de identificação com o negro e sua cultura.

A complexidade da prática também se revela em questões que apontam para uma disputa de gêneros, como pude verificar na representação da rainha. Por ser um signo constituinte de um poder simbólico, gerou no contexto cearense uma “tradição inventada”. A partir dela, grupos e brincantes optam por um determinado modelo de figuração. Os que ensejam manter o passado optam por um brincante masculino como intérprete da realeza feminina, outros optam pela mulher na figuração. A escolha pela mulher como Rainha gerou assim a ruptura com a “tradição inventada”, provocando a participação mais acentuada do sexo feminino no cortejo, em variadas alas, compondo e criando seus próprios maracatus junto às suas comunidades, como legítimas representantes.

Nessa cidade, chamada Fortaleza, descobri e venho descobrindo os maracatus que se espraiam do centro à periferia, demarcando a singularidade do

Carnaval de rua. A travessia por esta prática constitui por si uma “aventura” simbólica, com riscos de erros e de acertos. Nesse sentido, procurei compor uma reflexão, atentando para um distanciamento, todavia não negligenciando as experiências próprias, frutos de participações em cortejos, fundamentais para a apreensão e compreensão do fenômeno enquanto produção histórica e constituintes da memória social de negros e mestiços. Procurei, no curso da narrativa, romper com as lentes da idealização que, muitas vezes, tornam o fenômeno abstrato, nos revelando apenas a aparência e proporcionando a naturalização e essencialização de formas e conteúdos. Para isso, foi fundamental pensar o contexto e perceber que, para além da cristalização, a vida e as manifestações culturais são passíveis de mudanças no processo histórico, visto que são afetadas pelo tempo.

Incontestavelmente pude evidenciar, a partir das fontes orais, visuais e escritas, que o maracatu cearense constituiu-se como uma significativa prática cultural, produzida e criada a partir do ‘suor’, das resistências e tentativas de homens e mulheres face às intempéries do mundo econômico, expresso na falta de recursos financeiros. Todavia para além de um possível determinismo econômico, o que vemos e que faz vivo e pulsante o maracatu é o processo de identificação social com a prática.

A concretização da pesquisa, ao eleger no recorte o tempo presente, todavia, procurou dialogar com a ancestralidade, bem como procurei ver a dinâmica da transmissão da prática do maracatu, a ação de “passar o bastão”, de conservar a memória, fundamental para a dinâmica da vida, da cultura, como formas de apontar cumplicidades com o devir. Nesse sentido, os grupos, multiplicados em brincantes são os espaços privilegiados para passar adiante seus saberes. Raimundo Alves Feitosa, Mestre Juca do Balaio, Zé Rainha e milhares de brincantes anônimos, através de suas nações: Az de Ouro, Rei de Paus, Vozes da África, Nação Baobab, Nação Zumbi, Nação Iracema, Nação Fortaleza, Nação Kizomba, Nação Axé de Oxóssi, Nação Solar e outros que venham a surgir, fazem do maracatu cearense um grande estandarte para confrontar a tese construída de invisibilidade do negro cearense.

As tentativas de apreender a multiplicidade de formas e conteúdos foram, muitas delas, possibilitadas pelos grupos que abriram seus barracões, cada um deles com sua singularidade; espaços sagrados habitados pelas indumentárias, pelos instrumentos e pelas fotografias dos ensaios e dos cortejos, presentes nos

álbuns e nas paredes. Ressalto também, nessas considerações que não se propõem finalizar, mas que prolongam a força afetiva, o diálogo substancial e contínuo com o orientador que, na sua função de orientar e sugerir teve ação fundamental e essencial para a consubstanciação da pesquisa. Esta, nesse horizonte, não se propõe a fechar e concluir a análise, mas suscitar interpretações e alimentar novas pesquisas que possam surgir, visto que o maracatu cearense é grávido de múltiplos significados que podem suscitar novas descobertas.

FONTES

Entrevistas

- Calé Alencar. Maracatu (Nação Fortaleza) - 2009
- Cláudio Correia (Vozes da África) - 2008
- Cleide Simão (Nação Iracema) - 2009
- Clementino (Az de Ouro) - 2008
- Descartes Gadelha (Nação Baobab, Vozes da África, Nação Solar) - 2007
- Eulina Moura (Verdes Mares, Nação Baobab) - 2007
- Fátima Marcelina (Az de Ouro, Nação Axé de Oxóssi) - 2008
- Francisco Aderaldo (Vozes da África) - 2007
- Francisco José (Rei de Paus) - 2008
- Isidoro Santos (Vozes da África, Nação Iracema) - 2009
- José Maria de Paula Almeida (Vozes da África, Nação Iracema) - 2007
- Luci Magalhães (Az de Ouro) - 2007
- Milton de Souza (Nação Baobab, Kizomba) - 2007
- Paulo Tadeu (Az de Ouro, Vozes da África, Nação Iracema) - 2009
- Pingo de Fortaleza (Az de Ouro, Nação Solar) - 2008
- Ramira Pereira (Vozes da África) - 2008
- Raimundo Praxedes (Nação Baobab) - 2007
- William Pereira (Nação Iracema) - 2009
- Zé Rainha (Az de Ouro, Rei de Paus) - 2008

Loas

A sequência segue a ordem que aparece na dissertação

- Maracatucá – domínio público (Intérprete Mestre Juca do Balaio)
- Boneca Preta do Maracatu (Autor e intérprete: Raimundo Alves Feitosa).
- O Grito do Dragão (Autor: Descartes Gadelha)-2002
- Nação Africana (José Odaci e José Odahi)-1980
- Outros 500 (Pingo de Fortaleza)-2000
- Cauim (Autor e intérprete: Ednardo)-1978
- Exaltação ao Leão Coroado (Descartes Gadelha) -2004
- Mãe África (Calé Alencar) -1996

- Navio Negreiro (Décio Brandão)-1987
- Benoir (Décio Brandão)-1986
- Bate o Bumbo (Calé Alencar) - 1999
- Poema do Jangadeiro Preto (José Odaci e José Odahi)-1982
- Exaltação à Bahia (Mestre Juca do Balaio) -1986
- Mestre Juca do Balaio (Calé Alencar)-2003
- Maracatu Fortaleza (Rosembergue Cariri e Pingo de Fortaleza)-2002
- Maculelé (Pingo de Fortaleza)-2001
- Nossa Paz é de Oxalá (Guaracy Rodrigues e Mestre Juca do Balaio)-2005
- Yemanjá (Autores: Guaracy Rodrigues e Pingo de Fortaleza)-2008
- Filhos de Candomblé (Geraldo Barbosa)-1980
- Kêtu (Autores: Geraldo Barbosa e Francisco José)-2007
- Um Canto de Amor aos Orixás (Descartes Gadelha)-1995
- No Batuque do Tambor (Calé Alencar) - 2005
- Rendas à Rainha , o Esplendor do Ouro Branco (Descartes Gadelha)-2004
- Loa de Coroação (Rogério Soares, Régis Soares e Dunga Odakan)- 2004
- Chica da Silva (Décio Brandão)- 1986 - 2008
- Ginga Rainha da Gente (Autor: Calé Alencar) - 2005
- Rainha Negra do Maracatu (Calé Alencar) -2005
- Maracatu Imperial (Domínio Público)-2008
- Senhora do Rosário (Descartes Gadelha e Inês Mapurunga) - 2007

Documentos Sonoros

- **Maracatus e Batuques.** Produção executiva: Calé Alencar e Rosembergue Cariry. Fortaleza: Cariri Discos e Equatorial, 2001. 1 CD. (Coleção Memória do Povo Cearense – vol. V)
- **Dragão Vivo.** Produção Executiva Calé Alencar. Fortaleza: Equatorial, 1998.
- **Maracatu Az de Ouro:** 70 anos de memória, loas e batuques. Organização Pingo de Fortaleza, Fortaleza: 2007.
- **Loas de Maracatu, Cantigas de Liberdade:** Produzido por Calé Alencar. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, 2005.
- **Maracatu-Ará.** Organização Pingo de Fortaleza,
- **Az de Ouro, setenta anos de memórias e batuques.** Associação Maracatu Solar: Fortaleza, 2006.
- **O Romance do Pavão Misterioso.** Ednardo. São Paulo: RCA, 1974.
- **Cauim.** Ednardo. São Paulo: WARNER:1978.

Documentos Visuais e Audiovisuais

Fotografias (Acervo): Jornal O Povo, Karlo Kardozo e Gilson Brandão Costa Gentil Barreira. Maracatucá: Fotografias do Vozes da África. Formato em DVD. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Ceará, 2008.

Petrus Cariri. Maracatu Fortaleza. Documentário, formato DVD, Duração 20 m, 2001.

Índice de fotografias

- Foto 1 Jornal O Povo – 1992..... 57
- Foto 2 Karlo Kardozo. Az de Ouro – 2002..... 100
- Foto 3 Karlo Kardozo, Az de Ouro – 2003..... 103
- Foto 4 Karlo Kardozo, Az de Ouro – 2005..... 104
- Foto 5 Karlo Kardozo, Nação Iracema- 2008 125
- Foto 6 Gilson Brandão Costa, Vozes da África – 2008..... 126
- Foto 7 Gilson Brandão Costa, Vozes da África – 2008..... 127
- Foto 8 Gilson Brandão Costa, Vozes da África – 2008..... 129
- Foto 9 Gilson Brandão Costa, Vozes da África – 2008..... 131
- Foto 10 Gilson Brandão Costa, Rei de Paus – 2008 133
- Foto 11 Karlo Kardozo, Rei de Paus -2008 139
- Foto 12 Karlo Kardozo. Rei de Paus – 2008 140
- Foto 13 Karlo Kardozo- Az de Ouro -2006 142
- Foto 14 Karlo Kardozo- Az de Ouro- 2006 143
- Foto 15 Karlo Kardozo.-Az de Ouro -2005 144
- Foto 16 Karlo Kardozo.Axé de Oxóssi -2007..... 145
- Foto 17 Karlo Kardozo.-Vozes da África,2004..... 146
- Foto 18 Karlo Kardozo-Nação Iracema-2008 147
- Foto 19 Karlo Kardozo-Az de Ouro -2005 151
- Foto 20 Karlo Kardozo-Rei de Paus-2008 167
- Foto 21 Karlo Kardozo-Rei de Paus-2008 168
- Foto 22 Karlo Kardozo-Rei de Paus-2008 169
- Foto 23 Gilson Brandão Costa-Nação Fortaleza-2008 172

Jornais e Documentos Impressos

O Povo: 1980 -2008

Diário do Nordeste: 1980-2008

Regulamento das Agremiações Carnavalescas: Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará,1980.

Regulamento das Agremiações Carnavalescas: Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará,1982.

Regulamento das Agremiações Carnavalescas: Fortaleza, Imprensa Oficial do Ceará, 2007.

FOLDER. Nossos Carnavais. Fortaleza: FUNCET, 1993.

Estatuto do Maracatu Vozes da África, 1981.

Estatuto da Associação Cultural e Educacional Afro-Brasileira Maracatu Nação Iracema, 2002.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Calé. **Mestre Juca do Balaio**: um artista cearense, um cidadão brasileiro. Fortaleza (CE): Jangada Brasil. v. 9, n. 94, set. 2005.

_____. Reis do Congo, reisados e maracatus, dança de negros no Ceará. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **Origem e evolução do maracatu cearense**. Fortaleza (CE): Edições Centro Cultural Banco do Nordeste, 2008.

AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro (RJ): Editora FGV, 2006.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar editor, 1999.

ÂNGELA Carabi; SEGARA, Marta. **Nuevas masculinidades**. Barcelona: Icaria Editorial, 2000.

ARANTES. **O que é cultura popular**. São Paulo (SP): Brasiliense, 1981.

BABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG. 2007.

BACZKO, Bronislaw. Imaginário social. In: _____. **Enciclopédia Einaudi, n. 5**: “Anthropos-Homem”. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no renascimento**. Brasília (DF); São Paulo (SP): Edunb & Hucitec, 1996.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2000.

BALANDIER, Georges. **O contorno, poder e modernidade**. Rio de Janeiro (RJ): Bertrand Brasil, 1997.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino uma invenção do Falo**. Alagoas: Edições Catavento, 2003.

BARBA, Eugênio. **Dicionário de antropologia teatral**. Campinas (SP): Hucitec, 1995.

BARBALHO, Alexandre. **Relações entre o Estado e cultura no Brasil**. Ijuí (RS): Unijui, 1998.

_____. **Espetacularização da Cultura nos “Governos das Mudanças”**: o público e o privado, n. 2. jul./dez. 2003.

_____. **A modernização da cultura**: política para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/1987– 1998) Fortaleza (CE): Imprensa Universitária, 2005. (Coleção Nossa Cultura).

BARBOSA, Carlos Henrique Moura. **A cidade das máscaras**: carnavais na Fortaleza das décadas de 1920 e 1930. 2007. 157 p. (Programa de Pós Graduação em História Social) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2007.

BARBOSA, Maria do Socorro. As irmandades religiosas no Ceará. Fortaleza (CE): **Diário do Nordeste**, Cad. 3. 16 abr. 2006.

BARONAS, Pontes; GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). **Análise do discurso**: as materialidades do sentido. São Carlos (SP): Clara Luz Editora, 2007.

BARROS, José D' Assunção. **O campo da história**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2004.

BARROSO, Gustavo. **Idéias e Palavras**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo, 1917.

_____. **O projeto de pesquisa em história**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2005.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza (CE): Ministério da Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1996.

BARTH, Fredrik. **Teorias da etnicidade**. São Paulo (SP): Editora UNESP, 1997.

_____. **O Guru, O iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro (RJ): Contra capa livraria, 2000.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2004.

_____. **A câmara clara.** Rio de Janeiro (RJ): Editora Nova Fronteira, 1984.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo (SP): Perspectiva, 2005.

BEZERRA, Holien Gonçalves; FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de (Org.). **O historiador e seu tempo.** São Paulo (SP): Unesp, 2007.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia, textos selecionados.** São Paulo (SP): Annablume, 1999.

BONFITTO, Matheu. **O ator compositor.** São Paulo (SP): Perspectiva, 2006.

BORGES, Vanda Lúcia de Souza. **Carnaval de Fortaleza: tradições e mutações.** 2007.278 p. (Programa de Pós Graduação em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2007.

BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade.** São Paulo (SP): Cia. das letras, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro (RJ): Bertand Brasil, 1999.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro (RJ): Bertrand Brasil, 2007.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, conceitos-chave.** São Paulo (SP): Contexto, 2008.

BURKE, Peter (Org.) **A escrita da história.** São Paulo (SP): Unesp, 1992.

_____. **O Que é História Cultural?** Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Hibridismo cultural.** Porto Alegre (RS): Editora Unisinos, 2006.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo (SP): Cia. das letras, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminino e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CACCIATORE, Olga. **Dicionário de cultos Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitário, 1988.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo (SP): Edusp, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação humana. São Paulo (SP): Stúdio Nobel, 1997.

CALDAS, Alberto Lins. **Oralidade, texto e história**. São Paulo (SP): Edições Loyola, 1999.

CARNEIRO, Mário Henrique Thé Mota. **Reis, rainhas, calungas, balaios e batuques – Imagens do maracatu Az de Ouro e suas práticas educacionais**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2007.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição**. Fortaleza (CE): Edições LEO, 2006.

_____. **Mestres da cultura tradicional popular do Ceará**. Fortaleza (CE): Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2003. (Série Documentos).

_____. **Mestres da cultura tradicional popular**. Fortaleza (CE): Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. (Coleção Nossa Cultura).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro (RJ): Itatiaia, 1993.

_____. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro (RJ): José Olímpio, 1976.

_____. **Made in África**. São Paulo (SP): Global Editora, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitária, 1982.

_____. **A cultura no plural**. Campinas (SP): Papyrus, 2005.

_____. **A invenção do cotidiano 1, artes de fazer.** Rio de Janeiro (RJ): Editora Vozes, 2005.

_____. GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2.** Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso.** São Paulo (SP): Editora Contexto, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** Rio de Janeiro (RJ): Editora Brasiliense, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro (RJ): José Olímpio, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo (SP): Perspectiva, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 1996.

COSTA, Maria Clélia Lustosa da. Fortaleza: expansão urbana e organização do espaço, In ____: **Ceará: um Novo olhar geográfico.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

CRUZ, Danielle Maia. **Sentidos e significados da negritude no maracatu Nação Iracema.** 2008.219 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Fortaleza (CE) - Universidade Federal do Ceará, 2008.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** São Paulo (SP): Edusc, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). **Carnavais e outras festas.** Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2002.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil Brasil?** Rio de Janeiro (RJ): Rocco, 2001.

_____. **Carnaval, malandros e heróis.** Rio de Janeiro (RJ): Rocco, 2001.

_____. **Universo do carnaval:** imagens e reflexões. Rio de Janeiro (RJ): Edições Pinakhotekhe, 1981.

DARTON, Robert. **O grande massacre dos gatos.** Rio de Janeiro (RJ): Graal, 1988.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro (RJ): Contraponto, 1997.

DEL RIO, José Maria Valcuende; López, Juan Blanco (Ed.). **Hombres:** La Construcción cultural de las masculinidades. Madrid, S/D: Talasa ediciones. (Serie arcoiris).

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações.** Fortaleza (CE): Edições UFC & Tempo Brasileiro, 1983.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo.** Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 1998.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo (SP): Perspectiva, 1998.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte.** Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 2005.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** São Paulo (SP): Martins Fontes, 1991.

ETNOCENOLOGIA, a teoria e suas aplicações. **Cadernos do GIPE-CIT,** Salvador (BA): PPAGC, n.1, nov. 1998.

FOULCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo (SP): Martins Fontes, 2002.

FURTADO FILHO, João Ernani; RIOS, Kênia Sousa (Org.). **Em tempo, história, memória, educação.** Fortaleza (CE): Editora Universitária, 2008.

FRANÇA, Junia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual de normalização de publicações técnico-científicas**. 7. ed. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2004.

FREIRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro (RJ): Record, 2000.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Rio de Janeiro (RJ): Editora Vozes, 2006.

_____. Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder, p. 182. In: _____. **O Saber Local**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo (SP): Editora UNESP, 1991.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo (SP): Atlas, 1996.

GIL, José. **Movimento total, o corpo e a dança**. São Paulo (SP): Iluminuras, 2005.

_____. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo (SP): Cia. das letras, 1989.

_____. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo (SP): Cia. das letras, 2002.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. **Festas, Memórias e Representações**. In: _____. **Festas, Cadernos Gipe-Cit**. n. 24. Salvador (BA) (Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA), 2008.

GONDIM, Linda. Maria de Pontes. **O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna**. São Paulo (SP): Annablume, 2006.

GUINSBURG, J; TEIXEIRA, Coelho (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2003.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas coroadas: história e ritual nos maracatus-nação de Recife. In: _____. **Cultura afro-descendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós.** Recife (PE): Edições Bagaço, 2007.

_____. **Da cena em cena.** São Paulo (SP): Perspectiva, 2001.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro (RJ): DP&A Editora, 2002.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2003.

HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil.** São Paulo (SP): Cia. das letras, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre história.** São Paulo (SP): Cia. das letras, 2005.

_____; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições.** São Paulo (SP): Paz e Terra, 1997.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa.** São Paulo: Editora Objetiva, 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo (SP): Perspectiva, 2007. Série Estudos.

JAIR, Ferreira dos Santos. **O que é Pós-Moderno.** São Paulo (SP): 1995.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular.** Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor.** Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 1979.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas (SP): Papirus, 1998.

JOSÉ, Luiz dos Santos. **O que é cultura.** São Paulo (SP): Brasiliense, 1994.

LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer – Carnaval em Porto Alegre (1870-1915)**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2001.

KOSSOY, Bóris. **Fotografia e história**. São Paulo (SP): Atelié Editorial, 2001.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo (SP): Atelié Editorial, 2007.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2006.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Eterno batuque. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 29, 2008.

_____; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Os maracatus: nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular (1960 -1990)**. Recife (PE): Edições Bagaço, 2007.

LUNA, Sérgio Vasconcelos de. **Planejamento de pesquisa, uma introdução**. São Paulo (SP): EDUC/Ed da PUC/ SP, 1998.

MAIOL, Pierre. **A invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. v.1 Rio de Janeiro (RJ): Vozes, 1997.

MAGALHÃES, Alfredo. **Jornal O Povo**, Cidades, Fortaleza (CE) 04 mar. 1992, p. 3 A.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo (SP): Cia. das letras, 1997.

MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza**. 2008. 225 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2008.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história - possibilidades de análise. In: _____. **A leitura de imagens na pesquisa social**. São Paulo (SP): Cortez Editora, 2004.

MINAYO, Maria Cecília (Org.). **Pesquisa social: teoria, método, criatividade**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

MIRANDA, Dilmar. O Tempo do Samba. **Trajetos**: Revista de História-UFC, Fortaleza, v. 2, n. 3, 2002.

MUNANGA, Kabenguele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte (MG): Autêntica Editora, 2004.

NEVES, Frederico de Castro; SOUZA, Simone (Org.). **Gênero**. Fortaleza (CE): Edições Demócrito Rocha, 2002.

_____. **Comportamento**. Fortaleza (CE): Edições Demócrito Rocha, 2002.

NOGUEIRA, João. **Fortaleza Velha**: crônicas. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC/PMF, 1980, Coleção José de Alencar, v. 5.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: A problemática dos lugares. Projeto História, Departamento de História da PUC-SP: 1981.

OLIVEIRA, Caterina Sabóia de. **Fortaleza**: velhos carnavais. Fortaleza (CE): Editora UFC, 1997.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. A roda do cavalo marinho: espaço para uma memória espetacular de uma ancestralidade festiva. In: _____. **Festa, Gipe-Cit.** n. 20. Salvador (BA) (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA), p.79. 2008.

OLIVEIRA JÚNIOR, Gerson Augusto de. **Torém**: brincadeira dos índios velhos. São Paulo (SP): Annablume, 1998.

OLIVEIRA, Paulo Tadeu Sampaio de. **Pequena e média empresa, perspectivas organizacionais para o maracatu cearense**. 1997. Dissertação (Mestrado em Administração) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza (CE), 1997.

_____. **Majestades Ébanos de Nossos Carnavais**. Folder da FUNCET. Fortaleza (CE): 1993. p. 13 – 14.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**. Campinas (SP): Pontes, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo (SP): Brasiliense, 2001.

_____. **A moderna tradição Brasileira**. São Paulo (SP): Brasiliense, 2006.

_____. **A morte branca do feiticeiro negro**. São Paulo (SP): Brasiliense, 1999.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo (SP), 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo (SP): Perspectiva, 1999.

_____. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2003.

PEIRANO, Mariza G.S. **A análise antropológica de rituais**. Rio de Janeiro (RJ): Relume Dumará, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História & história cultural**. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2003.

PINGO de Fortaleza. **Maracatu Az de Ouro: 70 Anos de Memórias, Loas e Batuques**. Fortaleza (CE): Omni Editora, 2007.

PIRES, Sérgio. **Ispaiá Brasa, o bloco que foi escola**. Fortaleza (CE), v. 5. 2004. (Coleção memória equatorial).

PORDEUS, Ismael. **A magia do trabalho**. Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, Fortaleza (CE): 1993.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: _____. **Projeto História**. São Paulo: EDUC, n. 14. fev. 1997. p. 25-39.

POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. São Paulo (SP): Unesp, 1995.

PRADIER, Jean Marie. Os estudos teatrais e o deserto científico. Tradução: Antônia Pereira. **Revista Repertório**, n. 4. Salvador (BA). (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA). p. 38-55. 2000.

PRYORE, Mary Del. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo (SP): Brasiliense, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Rio de Janeiro (RJ): Cia. das Letras, 2002.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro: o mito e o vivido**. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1999.

RIBARD, Frank Pierre Gilbert. **Le carnaval noir de Bahia. Identité, ethnicité, et fête afro à Bahia**. Paris, França: L'Harmattan, 1998.

_____. Memória, identidade e oralidade: considerações em torno do carnaval negro da Bahia (1974-1993). **Trajetos, Revista de História** – UFC. Fortaleza (CE), v. 2, 2002.

_____. **Corpos na folia: memória e festa negra**. História da Educação, Vitrais da Memória, Lugares, Imagens e Práticas Culturais. Fortaleza (CE): Edições UFC, 2008.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete**. Rio de Janeiro (RJ): Funarte, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **Negro, macumba e futebol**. São Paulo (SP): Perspectiva, 2007.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 1997.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo (SP): Cia. das letras, 2007.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo (SP): Cortez, 1996.

SILVA, Alberto da Costa e. **A Enxada e a Lança**. São Paulo: Edusp, 1992.

SILVA, José Borzacciello da. **Nas trilhas da cidade**. Fortaleza (CE): Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Ceará, 2005.

_____. A região metropolitana de Fortaleza. In: _____. **Ceará: um novo olhar geográfico**. Fortaleza (CE): Edições Demócrito Rocha, 2007.

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues da. **Vamos Maracatucá!!!**. 2004. 154 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife (PE), 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e trad.). **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2000.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): DP&A Editora, 2005.

SOIHET, Raquel. **Lutando pela inclusão: sociabilidade e cidadania através do carnaval (de 1890 aos tempos de Vargas)**. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 79-98, 2007.

SOUSA, Antonio Vilamarque Carnaúba de. **Da “negrada negada” a negritude fragmentada: o movimento negro e os discursos identitários sobre o negro no Ceará (1982-1995)**. 2006. 191 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2006.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista**. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2006.

SOUZA, Raimundo Nonato Rodrigues de. **Irmandade e festa, rosário dos homens pretos de Sobral, 1854-1884**. Fortaleza (CE): Edições Nudoc, 2007.

SOUZA, Simone (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza (CE): Fundação Demócrito Rocha, 2000.

STRATHERN, Marilin. **O gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2006.

_____, Aldo Natale. **O rito: fenomenologia e antropologia da ritualidade.** São Paulo (SP): Paullus, 2004.

TÉTARD, A. Chauveau Ph (Org.). **Questões para a história do presente.** São Paulo (SP): EDUSC, 1992.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas (SP): Editora Unicamp, 2001.

_____. **Costumes em comum.** São Paulo (SP): Cia. das letras, 1998.

_____. **A Miséria da teoria.** Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil Colonial.** São Paulo (SP): Editora 34, 2000.

_____. **Os sons dos negros no Brasil.** São Paulo (SP): Art Editora, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** São Paulo (SP): Paz e Terra, 2000.

_____. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar, 1979.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose.** Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo (SP): Cia. das letras, 2001.

_____. **Introdução à Poesia Oral.** São Paulo (SP): Editora Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo (SP): Cosac naify, 2007.