

REI DE PAUS NA AVENIDA DE NOVO!

Coprodução de personagens, objetos
e lugares no maracatu cearense

Laís Cordeiro de Oliveira

SECULT CEARÁ

Governador do Estado do Ceará

Camilo Sobreira de Santana

Vice-Governadora do Estado do Ceará

Maria Izolda Cela de Arruda Coelho

Secretário de Estado da Cultura

Fabiano dos Santos

Secretária Executiva da Cultura

Luisa Cela

Secretária Executiva de Planejamento e

Gestão Interna da Cultura do Estado do Ceará

Mariana Teixeira

Chefia de Gabinete

Luziana Pinho

Coordenadora de Economia da Cultura

Laizi Fracalossi

Coordenadora de Desenvolvimento

Institucional e Planejamento

Sofia Leonor Von Mettenhim

Coordenadora de Políticas de Livro,

Leitura, Literatura e Bibliotecas

Goreth Albuquerque

Coordenadora de Comunicação

Ivna Girão

Coordenadora Jurídica

Daliene Fortuna

**Coordenador de Tecnologia
da Informação e Governança Digital**

Thyago Souza

Coordenadora Administrativo

Financeira

Wilma Jales

Coordenadora de Artes e Cidadania

Valéria Cordeiro

**Coordenadora de Patrimônio Cultural
e Memória**

Cristina Holanda

**Coordenador de Conhecimento
e Formação**

Ernesto Gadelha

Equipe da Coordenadoria de Conhecimento e Formação

Bianca Silva Campello

Daniele Amaral Lima

José Ferreira Mota Neto

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Paula Gomes da Silveira

Raquel Santos Honorio

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
e Instituto Br apresentam

“REI DE PAUS NA AVENIDA DE NOVO!”

Coprodução de personagens, objetos
e lugares no maracatu cearense

Laís Cordeiro de Oliveira



**Coleção
de Saberes**
Arte Urgente



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

FICHA TÉCNICA

ARTE URGENTE

Direção e Coordenação Geral

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

Direção Administrativa

Ingrid Ferreira

Direção Executiva

Pedro Ortale

Coordenação Pedagógica

Francis Wilker

Produção Geral

Henrique Castro

Técnica de Pesquisa e Acompanhamento

Angelica Castro

Técnico para Tabulação de Dados

David Paulo

Financeiro

Fernanda Araújo e Yane Lima

Coordenação de Comunicação

Leo de Carvalho

Gestão de Mídias Sociais

Nerice Carioca

Design Gráfico de Redes Sociais

Faruk Segundo e Kathelyn Freitas

Design de Interface

Leo de Carvalho

Produção de Conteúdo

Grasielly Sousa

Streaming

Saimon Oliveira Barros

Gestão de Tecnologia

Techdiffer

EDITORA

QUITANDA SOLUÇÕES CRIATIVAS

Organização Editorial

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

Conselho Editorial

Alexandre Barbalho, Claudia Leitão, Ingrid Ferreira, Mardonio Barros, Nayana Misino, Paulo Feitosa, Pedro Ortale, Rachel Gadelha, Renato Abê, Vinicius Wu, Nilde Ferreira

FICHA EDITORIAL

COLEÇÃO DE SABERES

Curadoria

Alexandre Barbalho, Beatriz Furtado, Francis Wilker, Guilherme Marcondes, Roberto Marques, Thereza Rocha

Produção

Leo de Carvalho e Pedro Ortale

Projeto Gráfico

Faruk Segundo e Leo de Carvalho

Diagramação

Faruk Segundo e Lux Farr

Catálogo

Gustavo Augusto-Vieira

O48r OLIVEIRA, Laís Cordeiro de; 1991-

“Rei de Paus na avenida de novo!”: coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu cearense / Laís Cordeiro de Oliveira - 1a ed - Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

8587 kb; PDF. (Coleção de Saberes)

ISBN 978-65-84558-14-4

1. Maracatu 2. Teatro de Rua
I. Título

CDD: 398



MATRIZ

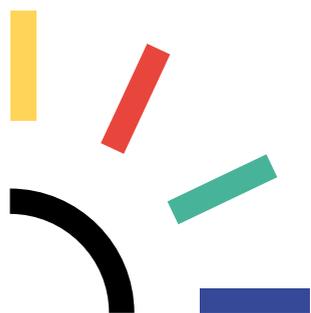
Av. Historiador Raimundo Girão, 366 - Praia de Iracema - Fortaleza - CE - CEP 60060-570

FILIAL

Av. Rio Branco, 115 - 19º e 20º - Centro - Rio de Janeiro - RJ - CEP 20040-004

www.quitandasolucoescriativas.com.br
+55 (85) 3235.4063

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
e Instituto Br apresentam



**arte
urgente!**



**Coleção
de Saberes**

Arte Urgente

Realização



Prod. Executiva



Apoio Institucional



Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.007, de 29 de junho de 2020.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA MINISTÉRIO DO TURISMO



Sumário

Ecologia de Saberes	9
Conhecimento e formação como políticas culturais	13
Uma coleção de saberes urgente	15
Agradecimentos	19
Desvendando o campo de pesquisa	21
Maracatu Rei de Paus: Um “Tesouro Vivo”	22
Fortaleza dos Maracatus	39
Os Percursos de uma Pesquisadora Brincante	53
O maracatu é um teatro de rua – O Cortejo do Rei de Paus	61
Formas de apresentação e sentidos simbólicos de personagens e alas	62
“Todo personagem do Maracatu é uma experiência de ser outra pessoa”	97
Quem pode brincar no maracatu? Agência de personagens, brincantes e materialidades	137

“Eu não sou mulher, não tenho corpo de mulher. Mas a Rainha do Maracatu tem!” As negociações para se viver uma rainha	138
Materialidades performáticas: a atuação de objetos no cortejo do Maracatu Rei de Paus	202
É tempo de carnaval!	225
Criações para a festa acontecer	
Uma festa, muitos lugares: o ciclo carnavalesco de Fortaleza	226
Os desfiles dos Maracatus: variações de uma mesma manifestação cultural	253
“Um maracatu não se faz sozinho!” Coproduções e sociabilidades criativas	294
Considerações	317
Referências	327

Ecologia de saberes

Paulo Feitosa

Diretor Geral do Arte Urgente

Diretor da Quitanda Soluções Criativas

“Precisamos ser melhor formados para depois ficar bem informados. Essa é uma tarefa da universidade, para mim, assim como é para ti. É preciso que um tema como esse seja realmente discutido. Ensinar não é trazer para a escola um pacote de conhecimentos, às vezes desarticulados. Ensinar é produzir a possibilidade da produção do conhecimento por parte do aluno”, provocou o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire. A educação superior, desde as origens, busca criar, transmitir e alastrar conhecimento — nas sociedades contemporâneas, a universidade ocupa estratégica posição socioeconômica. Os crescentes cortes de verbas para as instituições federais, no entanto, fragilizam o direito à educação pública: em valores atualizados, o orçamento do Ministério da Educação (MEC) para o ensino superior em 2010 seria hoje o equivalente a R\$ 7,1 bilhões. Neste ano, o repasse é de apenas R\$ 4,5 bilhões.

Com a pandemia de Covid-19, o negacionismo da ciência no Brasil alcançou proporções ainda mais alarmantes: minimização da gravidade da doença, boicote às medidas preventivas, subnotificação dos dados e tentativa de descredibilização da vacina. Diante deste cenário, o grande desafio é repensar o mundo — e a universidade é central na criação de outros possíveis. A Coleção de Saberes, ação do projeto Arte

Urgente, comprometeu-se em divulgar e valorizar pesquisas acadêmicas no campo da arte e da cultura no Ceará, como uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso e interessado em aprender e aprofundar conhecimentos. A partir de uma chamada pública, a iniciativa selecionou pesquisas realizadas em todo o Estado e as disponibilizou em e-books com acesso gratuito.

A Coleção de Saberes elegeu 20 trabalhos originais e inéditos que costuram relevantes debates sobre arte e cultura no Ceará em suas múltiplas linguagens. Álvaro Renê Oliveira de Sousa escreve sobre as contribuições para um teatro negro de resistência; José Brito da Silva Filho aborda a experiência da Cia. Ortaet de Teatro no centro-sul cearense, entre percurso pedagógico e processos criativos; Manoel Moacir Rocha Farias Júnior investiga o gênero na cena performativa-política de Fortaleza; e Thaís Paz de Oliveira Moreira apresenta o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA).

Nas cartografias memorialistas desta Fortaleza em devir, Ethel de Paula Gouveia desbrava a vida esculpida com os pés do poeta Mário Gomes; Carlos Renato Araujo Freire pesquisa o engajamento cultural do historiador Nirez em prol do passado da Capital e da música popular brasileira; e Lais Cordeiro de Oliveira escreve sobre o Rei de Paus e a coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu. No audiovisual, a recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará é objeto de interesse de Luciene Ribeiro de Sousa; e o cinema brasileiro contemporâneo como ato coengendrado na elaboração do morar avizinha-se nas palavras de Érico Oliveira de Araújo Lima.

Adentrando o Ceará Profundo, Izaura Lila Lima Ribeiro resgata memórias brincantes a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo no Crato; e Johnnys Jorge

Gomes Alencar debruça-se sobre a agremiação literária cratense Club Romeiros do Porvir. É também no Cratim de Açúcar que a investigação de Larissa Rachel Gomes Silva sobre bonecas e memórias femininas no processo de poéisis se concentra. O patrimônio e cultura material canavieira do Cariri nos anos 1930 a 1970 é recorte do artigo de Naudiney de Castro Gonçalves; e Yasmine Moraes Alves de Lacerda analisa o universo cultural caririense ancestralmente negro a partir das narrativas fotográficas dos Orixás. Já em Baturité, José Wilton Soares De Brito Souza desenvolve um estudo antropológico sobre a memória e os espaços com ouvidos atentos aos contos e causos de moradores da comunidade quilombola da Serra do Evaristo. Onde tudo que é bonito é absurdo, Ridimuim borda um arquivo radical, impermanente, desorientador, ameaçador, premonitório e infinito do sertão.

O papel da coleção Arthur Ramos nos itinerários do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará é objeto de pesquisa de Maria Josiane Vieira. Ainda nos meandros educacionais, Marise Léo Pestana da Silva questiona como a educação somática possibilita o gesto dançado e quais os aportes para a criação em dança contemporânea. A pedagogia e política na experiência do corpo também instigam Renata Kely da Silva, que estuda memória como território metodológico. Em um texto-corpo-pensamento, por fim, Noá Araújo Prado nos apresenta escritos de uma Guerra Planetária ao encarar de modo radical o não-distanciamento do seu corpo de pesquisadora.

Essa pluralidade de conhecimentos heterogêneos que se entrelaçam é nomeada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos como “ecologia de saberes”. Nos feitiços subterrâneos das vidas, severinas e de viés, os saberes correm

velozes feito sangue nas veias e atravessam gerações. Dos profetas das chuvas aos seminários nas salas de aula, cultura é tudo aquilo que construímos entre todos. “Volto a dizer que a universidade não tem de salvar-nos, não se trata de salvar ninguém, digamos mesmo que a universidade tem de assumir a sua responsabilidade na formação do indivíduo, e tem de ir além da pessoa, porque não se trata apenas de formar um bom informático ou um bom médico, ou um bom engenheiro, a universidade, além de bons profissionais, deveria lançar bons cidadãos. Creio que universidade pode, creio que vós podeis”, apostou o escritor português José Saramago (1922-2010) em conferência realizada na Universidad Complutense de Madrid no ano de 2005.

As autoras e os autores publicados na Coleção de Saberes receberam pagamento pela pesquisa, medida de estímulo, reconhecimento e respeito ao trabalho intelectual. Pensando em uma maior acessibilidade dessas pesquisas, os e-books possuem ainda um versão em audiobooks.

Conhecimento e formação como políticas culturais

Fabiano dos Santos Piúba

Secretário da Cultura do Estado do Ceará

Doutor em Educação (UFC), mestre em História (PUC-SP)

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) realizou no âmbito da Lei Aldir Blanc, um conjunto de editais que se conectam com seu Plano de Gestão 2019 - 2022, denominado “Ceará, estado da cultura”. Dessa maneira, realizamos nossas ações de acordo com os eixos das políticas e dos programas estabelecidos no Plano Plurianual – PPA e do Plano Estadual da Cultura, instituído pela lei 16.026/2016, sancionada pelo governador Camilo Santana. Dentre os eixos de atuação e programas, destaca-se a “Promoção e Desenvolvimento da Política de Conhecimento e Formação”.

A agenda de formação e conhecimento ganha relevo na Secult a partir de 2016, obtendo status de programa orçamentário e se transformando em eixo das políticas culturais, além de uma Coordenadoria própria na estrutura da Secretaria. Foi assim que lançamos o “Edital de Chamamento Público para Programa de Formação e Qualificação para o Setor Artístico/Criativo do Ceará”, visando à manutenção e o fortalecimento da economia da cultura e das expressões artísticas em nosso estado.

O próprio edital estabelecia um roteiro para apresentação das propostas, considerando a clareza de seus objetivos em desenvolver um programa de formação e qualificação da

cadeia produtiva da cultura, promovendo a qualificação artística e técnica, possibilitando a geração de renda, desenvolvimento pessoal e profissional, com ênfase no empreendedorismo dos setores criativos e produtivos por meio não só de projetos, mas também de planos de negócios e de marketing, bem como de planejamento estratégico para gestão administrativa, jurídica e financeira. Noutras palavras, tínhamos em mente a necessidade da qualificação dos projetos, mas também de sua gestão e resultados. Além desses objetivos específicos, destacamos a promoção e difusão do conhecimento científico e acadêmico, considerando que formação e conhecimento são agendas indissociáveis.

O edital teve como instituição selecionada o Instituto BR Arte que apresentou um projeto de excelência para os objetivos estabelecidos pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Os Ateliês de Criação com formação artística e técnica, as Janelas Formativas com 100 cursos livres, a Agência de Futuros com suporte técnico e de gestão de projetos e a bela proposta da Coleção Saberes com a seleção e publicação de 20 pesquisas inéditas foram linhas de ações do projeto “Arte Urgente: a cultura como farol do Ceará”.

A “Coleção de Saberes” reúne um conjunto de títulos extremamente relevantes para a pesquisa e produção do conhecimento acerca do fazer artístico, do patrimônio cultural e da memória, da diversidade e da cidadania cultural no Ceará e no Brasil. São vinte obras selecionadas que não deixam de expressar o caráter de urgência, de emergência, mas também de resistência, componentes próprios das artes e da cultura como criação, reflexão, pensamento, posicionamento e reinvenção de vidas e de mundos.

Uma coleção de saberes urgente

Alexandre Barbalho

*Professor dos PPGs em Sociologia e em
Políticas Públicas da UECE*

*Líder do Grupo de Pesquisa em
Políticas de Cultura e de Comunicação – Cult.Com*

A cultura é o lugar da norma e da regra. A vasta tradição de pesquisas e elaborações teóricas das ciências humanas e da filosofia fundamenta tal afirmação. Contudo, é esse mesmo estabelecido corpus de conhecimento que informa como a cultura também é o lugar da crítica e do desregramento.

Esse formato bifronte da cultura, essa sua tensão constituinte, impõe uma lógica processual e múltipla que resulta nas diferenças diacrônicas e sincrônicas entre os mais variados tipos de agrupamentos humanos. Tal tensão pode receber diversas leituras. Para um pensamento conservador, por exemplo, quando a cultura afirma a coesão ela se denomina de civilização. Quando, ao contrário, ela dá vazão à contestação, se manifesta como barbárie.

Podemos entender essa tensão também como uma relação agonística, uma disputa cujo sentido final é adiado infinitamente. Contudo, parece que nesse jogo, o adversário que está há bastante tempo em situação de defesa, quase acuado e pedindo desculpas por ainda permanecer na disputa, é a cultura como exercício crítico. “A cultura é a regra”, afirmou Jean-Luc Godard em seu filme *Je vous salue, Sarajevo*. Ou

tempos mais atrás, quando visitava o Brasil nos anos 1980, Félix Guattari, em debate com o movimento negro na Bahia, dizia que a cultura era um “conceito reacionário”.

Trazer essas duas colocações deslocadas de seu contexto discursivo tem o intuito de provocar o leitor e possibilita destacar a importância da “Coleção de Saberes” inserida no projeto de sugestivo nome: “Arte Urgente”.

Reunindo um conjunto de pesquisas que foram originalmente dissertações ou teses acadêmicas, em diversas disciplinas, a coleção amplia o pensamento crítico e não normativo sobre a cultura feita no ou sobre o Ceará. São vinte títulos que refletem o estado a partir de uma perspectiva ampla, nada provinciana, no sentido pejorativo da palavra, de visão tacanha, mesmo quando toca em assuntos profundamente provincianos, no bom sentido da palavra, das coisas que nos afetam.

Trata-se portanto de uma **coleção de saberes urgentes para os tempos que correm.**

*A todos os integrantes do Maracatu Rei de Paus.
Desejo que a brincadeira nunca desanime!
Que os personagens continuem sendo experiências mágicas!
Que a festa extrapole o cotidiano e ofereça a
você a beleza de um balaio cheio de frutas e flores!*



Agradecimentos

A produção de uma pesquisa demanda empenho, dedicação, prioridade, coragem e muita vontade! O trabalho que irei apresentar só foi possível porque uma rede de pessoas e de parceiros me incentivou durante essa caminhada, fazendo com que os processos fossem menos solitários e mais prazerosos.

Agradeço aos integrantes do Maracatu Rei de Paus, que compartilharam comigo tantos afetos e aprendizados nos momentos de conversas e apresentações!

Aos meus familiares e amigos pelo carinho vivenciado diariamente.

Ao prof. Dr. Roberto Marques, que orientou a pesquisa com tanto rigor, paciência e generosidade. Os aprendizados compartilhados são basilares na construção da minha trajetória profissional!

À prof. Dra. Lady Selma Ferreira Albernaz, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e à prof. Dra. Kadma Marques Rodrigues, da Universidade Estadual do Ceará (UECE), que compuseram a banca de defesa da dissertação e elucidaram importantes direcionamentos analíticos para a consolidação desse trabalho! Ao prof. Dr. Wellington Ricardo Nogueira Maciel, da Universidade Estadual do Ceará (UECE), e à prof. Dra. Lea Carvalho Rodrigues, da Universidade Federal do Ceará (UFC), pelas contribuições na banca de qualificação!

Gratidão aos professores e professoras e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), da Universidade Estadual do Ceará (UECE)! Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo fomento à pesquisa, com a concessão de bolsa para a realização desse estudo!



Desvendando o
campo de pesquisa



Maracatu rei de paus: um “tesouro vivo”

Em Fortaleza, capital do estado do Ceará, observei a atuação de quinze grupos de maracatu no Carnaval de 2019. Manifestação cultural experienciada há mais de um século nessa cidade. Em suas múltiplas trajetórias, os maracatus reafirmam serem representações de cortejos de coroação de reis do Congo. Brincantes de distintas origens sociais, raça, gênero, sexualidade, geração cantam e dançam ritos das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas ao som de instrumentos percussivos. Chama a atenção nesses cortejos, o uso de uma máscara de tinta preta cobrindo a face dos brincantes. Prática qualificada, na maioria dos grupos, como signo de identidade racial dos personagens; além de ser um elemento de diferenciação dos maracatus cearenses. No ano de 2015, a manifestação cultural foi registrada como patrimônio cultural imaterial pela Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor). No ano de 2019, soube-se da atuação de cerca de sete grupos de maracatu^[1] no interior do estado do Ceará.

No bairro Joaquim Távora^[2] está localizado um desses grupos de maracatu de Fortaleza. Com 65 anos de fundação, o Maracatu Rei de Paus é um

| 1 | Dos grupos localizados no interior do Ceará, conhece-se: Az de Espada, em Itapipoca; Nação Tremembé, em Sobral; Maracatu Nação Uinu Erê, no Crato; Estrela de Ouro, em Canindé; Nação Kariré, situado no município de Cariré; Nação Pindoba, no município de Pindoretama, e Bons Ventos, na cidade de Aracati, que desfilou pela primeira vez no carnaval de 2019. Estes grupos concentram suas atividades em seus municípios de origem e não possuem nenhuma relação com a Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará (Acecce), organização representativa

dos grupos mais antigos em atividade. Seus brincantes e lideranças o descrevem como um maracatu tradicional por manter práticas dos grupos fundados a partir de 1930, e por ser organizado por uma mesma família desde sua fundação.

No ano de 2019, o Rei de Paus recebeu o título de “Tesouro Vivo da Cultura” pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult/CE). A conquista aconteceu mediante a inscrição do grupo em uma chamada pública para reconhecer pessoas, grupos e coletividades como mestres e mestras da cultura cearense. O edital foi lançado em julho de 2018, e após a avaliação de dossiês enviados por cada participante, o resultado final foi divulgado em fevereiro de 2019. Ao todo, foram contemplados onze novos mestres e mestras, dois grupos e uma coletividade. Entre os grupos, está o Maracatu Rei de Paus. Somente o Maracatu Az de Ouro, fundado em 1936, recebeu esse título, em 2017. Na apresentação dos novos mestres e mestras, a Secult/CE considerou a respeito do Rei de Paus:

A família Barbosa mantém com muito amor essa tradição familiar, buscando sempre fortalecer os elos afetivos da comunidade para com esta expressão afro-brasileira, promovendo momentos de aprendizado, socialização e ludicidade através de seus mutirões para confecção de material, ensaios e apresentações. (CONHEÇA..., SECULT/CE, 2019).

Nas memórias do atual presidente do Maracatu Rei de Paus, o grupo teria surgido como uma

dos maracatus em Fortaleza. Com exceção do Maracatu Nação Pin-doba, que desfila no polo carnavalesco da av. Domingos Olímpio, em Fortaleza. Na capital cearense, estão em atividade: Maracatu Az de Ouro, Nação Axé de Oxóssi, Filhos de Iemanjá, Vozes da África, Nação Baobab, Nação Fortaleza, Nação Iracema, Nação Pici, Nação Palmares, Rei Zumbi, Rei de Paus, Kizomba, Solar, Rei do Congo e Nação Bom Jardim.

| 2 | No capítulo quatro, a localização e espacialidades do bairro Joaquim Távora estarão em destaque ao apresentar as redes de sociabilidade e agências de grupos de brincantes e moradores na produção do desfile carnavalesco do Maracatu Rei de Paus

brincadeira de seus familiares, na intenção de formar um bloco de Carnaval no bairro Joaquim Távora em meados da década de 1950. Francisco José Barbosa lembra:

O Rei de Paus surgiu como uma brincadeira dos meninos aqui da rua. Os meus tios resolveram montar um bloco, não de samba. Aí fundaram o maracatu. Naquele tempo tudo era bloco, aí depois foi que surgiu a diferenciação por categoria: escola de samba, cordão, maracatu. E isso em 1954. Isso era mais os meus tios, o Lilio, que é o Antônio Barbosa, e o Gilvan. O meu pai era mais afastado, ajudava aqui, acolá, não diretamente. Ele só entra depois quando o meu tio Lilio vai colocando os irmãos, um por um dentro do maracatu. E tudo era aqui nessa casa, que ainda era de taipa. O meu tio Lilio brincou no Estrela Brilhante, que era um dos melhores maracatus da época. Ele saiu de índio do Estrela Brilhante, então, ele trouxe essa experiência e incorporou no maracatu que ele fundou. Antes o Rei de Paus não tinha o nome de Rei de Paus, era Ás de Paus. Então participavam os irmãos José Bernadino, que cantava a loa, o Gilvan, que levava o porta-estandarte e o Antônio Barbosa, o Lilio, que era o preto-velho e presidente do maracatu quando se chamava Ás de Paus.

Com o nome Ás de Paus, o grupo desfilou no Carnaval por nove anos, de 1954 a 1963. Até o ano de 1959, o maracatu desfilou apenas pelas ruas do

bairro Joaquim Távora. Somente em 1960, o grupo se filia à Federação dos Blocos Carnavalescos do Ceará, fundada em 1948. Com isso, o Ás de Paus passa a se apresentar no desfile oficial da cidade, que ocorria em ruas e avenidas do bairro Centro, como av. Duque de Caxias, rua Floriano Peixoto, rua Senador Pompeu (MILITÃO, 2007). O grupo muda o nome para Rei de Paus após descumprir ordens da federação dos blocos carnavalescos no Carnaval de 1963. Em notícia do jornal Diário do Nordeste, informa-se que, naquele ano, a Prefeitura de Fortaleza não havia repassado recursos financeiros à federação para que o desfile carnavalesco acontecesse. Com isso, a instituição orientou os blocos a não se apresentarem no Carnaval. Descumprindo tal decisão, o então Maracatu Ás de Paus desfilou no Carnaval de 1963. Decisão que custou sua expulsão da federação. Um ano mais tarde, o grupo é convidado pelo presidente da federação, à época, para retornar à instituição e continuar participando do desfile oficial. Por decisão dos irmãos Barbosa, muda-se o nome do maracatu para Rei de Paus e a presidência do grupo passa a ser responsabilidade de Geraldo Barbosa. (GERALDO..., DIÁRIO DO NORDESTE, 2007).

Seu Geraldo, como é conhecido, foi presidente do Rei de Paus de 1964 a 2007, ano de seu falecimento. Casado com Nazira Barbosa, seu Geraldo



Cortejo do Maracatu Ás de Paus, em 1960. Do lado esquerdo da imagem, o senhor Geraldo Barbosa. Fonte: Acervo do Maracatu Rei de Paus.

teve dois filhos, Francisco José Barbosa, que assumiu a presidência do Rei de Paus e é mestre do batuque; e Pedro Paulo Barbosa, cantador de loa e responsável pela organização dos ensaios do grupo. Seu Geraldo é sempre lembrado por sua dedicação na produção do maracatu.

Em Costa (2009), seu Geraldo Barbosa é descrito como um:

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. (COSTA, 2009, p. 107).

Antes de seu Geraldo Barbosa participar de um maracatu junto com os irmãos, ele integrou grupos vocais em Fortaleza, como Ases de Iracema e Boêmios Vocalistas entre o final da década de 1940 a meados dos anos de 1950. Atividade que fazia em consonância com o seu trabalho como marceneiro.

O Maracatu Rei de Paus muitas vezes é lembrado como o maracatu do seu Geraldo por seus brincantes, participantes de outros grupos ou por pesquisadores da manifestação cultural, como afirma Silva (2004). Em sua trajetória com o Maracatu Rei



Seu Geraldo Barbosa, à esquerda, com o grupo Ases de Iracema, em 1946.
Fonte: Acervo do Maracatu Rei de Paus.

de Paus, seu Geraldo teve uma expressiva participação como compositor das loas e na presidência do grupo. Mesmo após seu falecimento, suas percepções acerca de como se deve organizar um maracatu exercem forte influência na produção do cortejo do Rei de Paus. Performances são constituídas numa relação de compromisso com as práticas consideradas tradicionais na manifestação, que são desenvolvidas desde o início do grupo. Veremos que entre as práticas inegociáveis para o Rei de Paus está o uso da máscara de tinta preta na composição das performances dos personagens. Em entrevista para o jornal O Povo, em 1988, seu Geraldo Barbosa declarou: "eu não gosto de fugir da tradição. Os maracatus começaram assim. A pintura no rosto representa melhor o africano do maracatu." (CEM ANOS..., O POVO, 1988, p. 10). Reflexões sobre o uso da máscara nas performances serão expressas nos próximos capítulos.

São saberes que foram transmitidos a seus filhos, que seguem dando continuidade às atividades do grupo. Pedro Paulo Barbosa comentou a forte influência de seu Geraldo nas decisões do Rei de Paus e do compromisso que ele e seu irmão têm para darem continuidade às práticas do maracatu estabelecidas com seu pai. Em conversa que tivemos em setembro de 2017, ele falou:

No mesmo ano que ele faleceu nós ficamos naquela...Vamos continuar? Vamos parar? E aí num dia se reuniu eu, a mãe, minha mulher, meu irmão e resolvemos que vamos continuar até

onde der, quando não der mais a gente para. Foi a herança que ele deixou pra gente... Isso aí não tem dúvida. Foi uma coisa que a gente aprendeu a fazer maracatu vendo a convivência com ele e ajudando também.

A família de seu Geraldo Barbosa é oriunda do município de Aracati, a quase 170 km de distância de Fortaleza. Mas seu Geraldo nasceu na capital, em uma pequena casa na rua Padre Antonino, no bairro Joaquim Távora. Local que até hoje é a sede do Maracatu Rei de Paus. Ainda jovem, seu Geraldo casou com Nazira Barbosa, e os dois foram morar na rua Gonçalves Lêdo, via paralela a rua Padre Antonino. Dona Nazira, como é conhecida entre os brincantes, tem mais de setenta anos. A senhora ainda é ativa nas atividades do maracatu. É considerada uma liderança do grupo, participando de decisões que envolvem a confecção de fantasias, o treinamento das performances e da escolha dos brincantes para participarem das alas e personagens. Ela está quase sempre presente nos ensaios semanais do grupo, que ocorrem por cerca de seis meses antes do Carnaval. Quando jovem, dona Nazira ajudava sua mãe, a senhora Francisca Silva, já falecida, a confeccionar indumentárias para um grupo de pastoril do qual faziam parte. Com o Rei de Paus na família, dona Francisca Silva passou a produzir fantasias e materialidades para o cortejo do grupo junto com sua filha e genro. Dona Nazira é aposentada e mora junto com seu filho Pedro Paulo Barbosa, sua nora Francisca Landim e sua neta na mesma casa onde o Rei de Paus foi fundado.

Do casamento de seu Geraldo e dona Nazira, nasceram Pedro Paulo, 52 anos, e Francisco José, 50 anos. Os dois foram criados no bairro Joaquim Távora, na rua Gonçalves Lêdo. Na década de 1990, devido a problemas de saúde enfrentados pela mãe de seu Geraldo, a senhora Joana Barbosa, eles, então, se mudam para a casa na rua Padre Antonino.

Desde crianças, Pedro Paulo e Francisco José participam do maracatu integrando as alas da bateria e dos índios. Após o falecimento de seu Geraldo, eles assumiram posições de liderança no grupo. Como irei expor no quarto capítulo, os membros da família Barbosa coordenam toda a produção do desfile carnavalesco do Rei de Paus, desde a confecção das fantasias à escrita de projetos para chamadas públicas de fomento à festa. Pedro Paulo e Francisco José possuem ensino superior completo; Pedro Paulo na área da Ciências Contábeis e Francisco José em História. Em conversa com Pedro Paulo, em dezembro de 2017, ele contou como sua rotina de trabalho é intensificada durante os meses de preparação do Rei de Paus para o carnaval. Ele falou: “lá na empresa em que eu trabalho, o pessoal já sabe que os preparativos do maracatu começaram só de olhar pra minha cara de cansaço. Como a gente trabalha fora, o trabalho do maracatu acaba sendo feito à noite e nós vamos até a madrugada.”

Francisco José também é casado e tem uma filha pequena. Ele mora no bairro Montese³¹, a quase 7km de distância da sede do Rei de Paus. Ele atua como professor substituto da rede pública

| 3 | O bairro Montese fica na região Oeste de Fortaleza e tem uma população aproximada de 26.000 habitantes. (ANUÁRIO DE FORTALEZA, 2010). A localidade é marcada pela presença expressiva de estabelecimentos comerciais de distintas atividades. Importantes órgãos municipais estão situados no bairro ou próximo a ele, como a Empresa de Transporte Urbano de Fortaleza (Etufor) e o Instituto Municipal de Desenvolvimento de Recursos Humanos (Imparh). De acordo com a Prefeitura de Fortaleza (2016), o IDH do Montese é considerado médio em comparação a outros bairros da cidade, com um índice de 0,4728. Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE, e Direito,



Foto 3 - Francisco José, seu Geraldo, dona Nazira e Pedro Paulo na casa da família Barbosa. Fonte: Acervo fotográfico do Rei de Paus.

de ensino. Durante a preparação para o carnaval, sua rotina também é alterada. Ele comentou sobre isso em conversa que tivemos em janeiro de 2019. Ele falou: “quando chega setembro, eu só falto me mudar pra cá. Só vou em casa dormir. Saio das aulas e venho direito trabalhar na sede. O cansaço é grande, mas o maracatu tá no meu sangue. Vou seguir com ele até eu não puder mais. Prometi ao meu pai que faria isso.”

O trabalho desenvolvido por Francisco José junto ao Maracatu Rei de Paus por quase quatro décadas lhe proporcionou receber a medalha Zumbi dos Palmares na Câmara Municipal de Fortaleza, em novembro de 2018. A Medalha do Mérito Humanitário Zumbi dos Palmares homenageia personalidades físicas ou jurídicas que tenham se destacado por suas ações e serviços relevantes no combate ao racismo e na promoção da igualdade racial em Fortaleza. A escolha dos homenageados é realizada pela Comissão de Direitos Humanos da Câmara Municipal.

Para os integrantes do Rei de Paus, o fato desse maracatu permanecer em uma mesma família, desde sua fundação, é um aspecto de diferenciação em relação aos demais maracatus de Fortaleza. Nesse núcleo parental, a manifestação cultural é defendida como uma herança material e imaterial, que deve ser transmitida dentro de relações familiares. Vínculos que não se restringem apenas a família Barbosa. Iremos observar ao longo do presente trabalho, a participação de membros de múltiplas famílias que integram o Rei de Paus por duas, três

pela Universidade de Fortaleza - Unifor. Atualmente, membro da Inquieta Cia de Teatro – Fortaleza/CE, [facebook.com/InquietaCia](https://www.facebook.com/InquietaCia)

gerações. Relações que irão ordenar a escolha de brincantes para alas e personagens, por exemplo. Percebi que tais aspectos geram sentidos de autenticidade e patrimônio cultural (GONÇALVES, 2007) para as práticas, performances e materialidades do Rei de Paus no imaginário dos brincantes do grupo. Sentidos que se fortalecem nessas relações parentais e atravessam a constituição das performances e a produção de objetos para o desfile carnavalesco. Aspectos que serão melhor discutidos nos capítulos seguintes.

Sendo as práticas no Rei de Paus produzidas somente por membros do grupo, a criação de performances e objetos é permeada por relações e sentidos de segredo (SIMMEL, 1999a), confiança, vínculo familiar e relatos de memórias imersos em redes de afetos. Isso implica, por exemplo, que pessoas de fora do grupo não possam acompanhar ensaios ou conheçam os processos de confecção de materialidades. A feitura da tinta preta, que se passa na face dos brincantes, é um dos principais aspectos mantidos em segredo, por exemplo. No grupo, quem a produz é Francisco José. Quando questionado se a tinta é feita com óleo e vaselina, como está descrito em Costa (2009) e Cruz (2011), o presidente do grupo responde: “se tem isso lá, não sei. Tem óleo, uma coisa preta que muitos usam várias coisas, mas o que eu uso eu não vou dizer. E só vou passar para a pessoa que for fazer a tinta depois de mim.” Ele também fabrica e afina os instrumentos musicais e declara desenvolver uma afinação singular nas caixas e bumbos. Fato que parece diferenciar o batuque do Rei de

Paus dos demais maracatus; fazendo com que as pessoas reconheçam a sonoridade do grupo. Ele conta: “tudo que eu sei sobre maracatu aprendi com o meu pai e meus tios aqui em casa. E esse saberes eu passo para as pessoas daqui; aquelas que eu sei que têm compromisso com o Rei de Paus, que valorizam o maracatu, que eu sei que vão levar isso adiante.” Relatos registrados em conversa que tivemos em dezembro de 2014.

No carnaval de 2019, o Rei de Paus desfilou com cerca de duzentos brincantes. A maioria dessas pessoas são moradoras do bairro Joaquim Távora e de outros bairros localizados em regiões da periferia da cidade. “Os brincantes daqui são de vários bairros, tem gente que vem de outros estados. Mas a grande parte deles é da periferia de Fortaleza. Gente pobre e trabalhadora. Às vezes, o único lazer delas é o desfile do maracatu.” Falou Francisco José em conversa que tivemos em janeiro de 2019. Aspectos sociais e identitários de alguns brincantes e a localização deles na cidade serão expressos ao longo do trabalho a partir do exercício de apresentar os interlocutores da pesquisa.

Para os integrantes do Rei de Paus, o desfile carnavalesco é considerado a principal apresentação do ano. A festa tem caráter competitivo e elege um dos maracatus como campeão do Carnaval entre essas agremiações. As encenações para o cortejo são treinadas por cerca de seis meses em ensaios semanais. Cada personagem possui gestos, posturas, corporalidades, indumentárias e objetos particulares. Os aprendizados reservados a cada papel

são ensinados por brincantes mais experientes e coordenados pelos membros da família Barbosa. Interessada na constituição dessas performances, estive presente nos ensaios e nos desfiles carnavalescos do Rei de Paus desde o ano de 2013, quando me aproximei do grupo para pesquisa monográfica.

Na produção dessas performances, chama a atenção as experiências transformativas e as expressões de construtos sociais que elas podem gerar nos brincantes. No carnaval de 2015, acompanhei um diálogo entre o brincante Nonato da Silva e uma senhora que o ajudava a vestir a volumosa indumentária de uma princesa do Rei de Paus. Na ocasião, a senhora explicou: “Nonato, tu tá uma princesa todinha!”. O brincante então exclamou: “tô sim. Nem me chame mais de Nonato, porque agora eu sou uma princesa! Deixa o Nonato pra lá.” Para o brincante e sua ajudante, parece que encenar a personagem princesa o permite experimentar figurações sociais distintas do cotidiano; a ponto do brincante se identificar e sentir-se outra pessoa. Venho observando que as performances nos personagens do Maracatu Rei de Paus ganham sentido de transformação à medida que esses desempenhos possibilitam aos brincantes vivências com construtos sociais próprios desses personagens. São encenações que demandam aprendizados de posturas e corporalidades, usos de materialidades e lugares são reordenados para serem elaboradas. Percebi também que, através dessas performances, o grupo gera e disputa narrativas e projetos de legitimação sobre si e a manifestação cultural.

Diante dessas explicações preliminares, levantei como indagações norteadoras da pesquisa: Quais relações, experiências e sentidos sociais são ativados pelas performances do Maracatu Rei de Paus? Como são constituídas essas performances para o desfile carnavalesco e a partir de quais significados e experiências esses desempenhos geram sentidos de transformação? Que narrativas, figurações e experiências acerca de marcadores sociais da diferença são produzidas na constituição dessas performances? Em que medida, as performances geram significações e são constituídas por noções de tradição, patrimônio cultural e autenticidade mediadas na disputa por projetos de legitimação dos grupos de maracatu no momento ritual do desfile carnavalesco? Em que medida, a constituição dessas performances elabora e reordena espacialidades da capital cearense, e a que ponto esses lugares coproduzem essas performances?

Tais questionamentos estão alinhados ao interesse por compreender os sentidos, significações e relações sociais que as performances do Maracatu Rei de Paus produzem e comunicam. Observo que enquanto o grupo se prepara para a apresentação no Carnaval, textualiza sobre marcadores sociais da diferença (BRAH, 2006), materialidades e lugares, sobretudo. Narrativas que venho perseguindo na produção dessa pesquisa e serão introduzidas em quatro capítulos.

Nesse primeiro capítulo, relações sociais, sentidos e cenas da trajetória do Maracatu Rei de Paus estão sendo postas em relevo. Aspectos que irão reaparecer ao longo de todo o texto. Também serão

expressas algumas cenas da atuação dos grupos de maracatu em Fortaleza a fim de localizar o campo e o contexto sociocultural da pesquisa. Apresenta-se também as estratégias, negociações e instrumentos metodológicos acessados durante o trabalho; com destaque para experiência pessoal de ser pesquisadora e brincante ao mesmo tempo.

No capítulo dois, serão apresentadas as formas de organização e apresentação das performances de alas e personagens do Maracatu Rei de Paus. Em seguida, irei refletir sobre os sentidos de transformação que essas encenações adquirem e a partir de quais aspectos, lugares e significados, isto, se faz possível. A partir disto, demonstrarei as negociações e aprendizados necessários para se viver personagens no cortejo carnavalesco do Rei de Paus.

No terceiro capítulo, destacarei as coproduções de brincantes, personagens e materialidades na realização das performances. Através das encenações de rainha, princesas e batuqueiros, reflito sobre a elaboração e negociação de marcadores sociais da diferença nos desempenhos desses papéis do cortejo. Compreensões que extrapolam o contexto da manifestação cultural e da festa carnavalesca.

O quarto capítulo tem como principal discussão o reordenamento e criação de lugares para a realização da festa carnavalesca em Fortaleza, com destaque para as espacialidades ativadas pelos desfiles dos maracatus. Ao analisar o momento ritual do desfile carnavalesco, percebo que formas plurais de apresentação, projetos de legitimação e constituição de performances distintas criam narrativas

sobre categorias de pensamento, como tradição, patrimônio cultural, autenticidade, criatividade, por exemplo. Nessa proposta, relações de espelhamento, dissidência e disputa entre os grupos de maracatu são postas em relevo no gerenciamento de sentidos para a manifestação cultural e na escolha de lugares por onde irão realizar seus cortejos. Serão também apresentadas as redes de sociabilidade e agências criativas de brincantes e grupos de moradores em espacialidades do bairro Joaquim Távora. Coproduções necessárias para a produção do desfile carnavalesco do Rei de Paus.

Fortaleza dos Maracatus

Na literatura produzida acerca do maracatu cearense, há um esforço em qualificar essa manifestação cultural. Nos trabalhos de Silva (2004), Cruz (2008, 2011, 2016), Costa (2009), Militão (2007), Marques (2008), Paula (2013), Silva (2013), Oliveira (2015) pauta-se ser o maracatu, no Ceará, uma representação de um cortejo de coroação, que se apresenta de forma dançante com a formação de alas: índios, baianas, negras, orixás, bateria e uma corte com príncipes, princesas, rei, rainha e vassallos; e personagens: baliza, porta-estandarte, casal de pretos-velhos, calungueira e balaieiro. Nesse cortejo, a rainha é considerada o principal papel encenado.

Cada personagem e ala possuem indumentárias, corporalidades, posturas e dinâmicas de dança singulares. Performances aprendidas durante ensaios

que se estendem por cerca de seis a três meses antes do Carnaval, dependendo o grupo. Enquanto realizam esses desempenhos artísticos, os brincantes cantam loas tocadas por naipes de instrumentos percussivos e de ferro.

As loas são canções inéditas que expressam o tema do desfile carnavalesco de cada maracatu. Na maioria dos grupos, as loas são compostas por membros das agremiações. Todavia, conhece-se grupos de maracatu, em Fortaleza, que optam por contratar músicos locais, que conheçam ou estejam envolvidos com a manifestação cultural, para comporem essas canções. As loas podem ser pensadas como enredos dos desfiles carnavalescos dessas agremiações. As práticas e ritos culturais africanos, afro-brasileiros e indígenas cantados nas loas informam quais temas serão expressos em fantasias, alas e carros alegóricos. No contexto das escolas de samba cariocas, Cavalcanti (1998) explica que os enredos são dinâmicas narrativas cantadas e elaboradas visual e esteticamente para comunicarem os temas dos desfiles das agremiações.

Os temas das loas são escolhidos pelos próprios grupos de maracatu. A partir das práticas e ritos que as agremiações querem apresentar, as loas discutem ancestralidade negra africana no Brasil, cultos religiosos, festejos, trajetórias de vida de personalidades importantes para a história africana, afro-brasileira e indígena, por exemplo. Em notícia divulgada pelo jornal Diário do Nordeste, em

fevereiro de 2019, informa-se, que através das loas, os maracatus articulam esses temas tidos tradicionais da manifestação às discussões da sociedade.

As leas dos maracatus cearenses, tradicionalmente, reverenciam orixás e figuras emblemáticas da história e da cultura afro-brasileira. Neste ano, a herança resiste e se renova na avenida Domingos Olímpio, no próximo sábado e domingo. As religiões de matriz africana serão representadas por temas que falam de orixás como Iemanjá e Oxalá. [...] A ancestralidade africana iluminada pelo próprio teor do cortejo, ganha ainda mais homenagens quando grupos como Rei de Paus decidem falar dos Nagôs, os Jejes e os Congos. Outros grupos também reconhecem a história do povo negro brasileiro e assumem como temas a Revolta da Chibata e o afoxé Filhos de Gandhi, por exemplo. Além de temas já tradicionalmente trabalhados na avenida, quatro grupos decidiram dar luz a figuras femininas e tratar de assuntos relacionados às mulheres. A decisão de sublinhar a violência sexual e doméstica demarcam o tom político que esses grupos pretendem estabelecer com os desfiles na avenida. O Az de Ouro, o mais tradicional maracatu cearense, com 82 anos de fundação, vai tratar sobre a escrava Anastácia. Foi a recorrência de casos de violência contra a mulher que fez o Maracatu Kizomba apresentar a vida de Dandara Zumbi, liderança feminina do Quilombo dos Palmares. O grupo Nação Fortaleza também vai levar para Domingos Olímpio uma liderança feminina a partir da trajetória de Tereza de Benguela, maior líder do Quilombo do Quariterê, em Mato Grosso. A ideia do maracatu

é discutir a presença das mulheres na resistência negra no País. Já os Filhos de Iemanjá fazem homenagem à cearense Maria da Penha Silva, que deu nome à lei que criminaliza a violência doméstica. O tema também menciona a travesti Dandara dos Santos, brutalmente assassinada no bairro Bom Jardim em fevereiro de 2017. (PELAS LOAS..., DIÁRIO DO NORDESTE, 2019).

As loas se apresentam como narrativas sonoras, visuais, performáticas e reflexivas dos desfiles dos maracatus. Enquanto cantam essas canções e as elaboram em alegorias, os maracatus se afirmam como manifestações culturais afro-brasileiras ao localizar as narrativas que se interessam em contar. Ao mesmo tempo, os grupos se apresentam como agentes sociais ao refletirem, discutirem, denunciarem problemas da sociedade em seus desfiles.

Nas variadas formas de organização e apresentação desses cortejos, certas práticas são recorrentes entre os grupos. Destacam-se o uso de instrumentos percussivos: caixas sem esteiras, bumbos, triângulos de ferro; a produção de uma máscara a base de tinta preta; e a obrigatoriedade de personagens, como porta-estandarte, rainha e balaieiro, por exemplo. Tais aspectos são considerados tradicionais para a maioria dos maracatus por estarem presentes nos cortejos dos grupos desde a década de 1930. Entretanto, existem grupos fundados a partir dos anos 2000 que vêm colocando em fluxo essas práticas ao adicionarem em seus batuques instrumentos acústicos, como o violão; ou deixando à escolha dos brincantes pintar ou não a face, por

exemplo. As práticas e variações desses cortejos de maracatu serão apresentadas e discutidas nos capítulos seguintes.

Em Cruz (2011), Costa (2009), Marques (2008), Militão (2007) existem relatos da presença de grupos com traços dessa manifestação cultural dançando na festa carnavalesca de Fortaleza desde o final do século XIX. Referências também estão presentes no livro de memórias do cronista cearense Gustavo Barroso. Em sua obra “Coração de Menino”, Barroso rememora sua infância e fala sobre os cortejos dos maracatus no bairro Centro, em Fortaleza.

O que eu gosto no Carnaval é não ir ao colégio e ficar o dia inteiro a ver os mascarados. Às vezes, dou um pulo ao passeio público e apanho na Avenida Caio Prado um bocado de confetes, que ponho à cara e falo fanhoso, fazendo medo aos meninos menores do que eu. É uma forma de vingar-me do pavor que me fazem os maracatus do Outeiro ou do Morro do Moinho, quando descem para a cidade. São duas filas de negros, com saiotos de penas pretas, dançando e cantando soturnamente ao som dos batuques e maracás, uma melopéia de macumba. Téia, téia de engomá! Nossa rainha mode coroá! Vira de banda! Torna a revirá! (BARROSO, 2000, p. 46-47).

A presentificação dos cortejos dos maracatus nas memórias de Gustavo Barroso diz respeito aos grupos que cessaram suas atividades ainda no começo do século XX, e que estavam localizados em regiões próximas ao bairro Centro, local onde ocorriam os

desfiles carnavalescos. Dentre esses grupos, Cruz (2011) destaca o Maracatu do Outeiro, localizado no bairro hoje conhecido por Aldeota; Maracatu da Apertada Hora, situado na rua Governador Sampaio; o Maracatu da rua São Cosme, na atual rua Padre Mororó; o Maracatu Morro do Moinho, que ficava por trás da estação ferroviária João Felipe, no bairro Centro; e o Maracatu da Prainha.

| 4 | Sobre a fundação e trajetória cultural do Maracatu Az de Ouro, ver Militão (2007).

Na literatura acerca do maracatu cearense, o grupo Az de Ouro⁴¹ também é reconhecido como o pioneiro em atividade no século XX, com fundação em 1936. Militão (2007) explica que um senhor chamado Raimundo Alves Feitosa, o Mundico ou Boca Aberta, viajara a trabalho a Recife, em 1933, e lá assistiu apresentações dos maracatus pernambucanos no Carnaval, sobretudo do grupo Dois de Ouro. De volta a Fortaleza, três anos mais tarde, Raimundo Alves Feitosa funda o ainda atuante Maracatu Az de Ouro. Nessa época, além de seu ofício como marceneiro, seu Raimundo participava de grupos de reisados em Fortaleza, cantando as loas. No ano seguinte de sua fundação, o Az de Ouro é convidado pelo Rei Momo Ponce de Leon a desfilar no carnaval, como também informa Costa (2009). O historiador relata:

Em 1937, a convite do rei momo Ponce de Leon o Az 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. [...] Logo em sua entrada, conforme os jornais do período, o Az de Ouro obteve uma efusiva

receptividade e a cada ano incorporava novos brincantes, que representavam a corte dos reis de Congo (COSTA, 2009, p. 33).

Para Cruz (2011), por mais que os maracatus de Pernambuco⁵¹ possam ter influenciado a formação dos grupos no Ceará, a partir da década de 1930, há entre essas manifestações culturais particularidades marcantes. Dentre esses signos de distinção, podemos destacar a cadência da música, não sendo unanimidade entre os maracatus cearenses a sonoridade composta por alfaias e xequerês presentes nos maracatus nação em Recife (PE). Nos grupos de maracatu cearenses, os naipes de instrumentos são formados sobretudo por caixas de guerra sem esteiras, bumbos, surdos e triângulos de ferro, que conduzem uma sonoridade cadenciada na maioria dos batuques⁶¹. Há ainda a presença de personagens e alas específicas nos cortejos cearenses, como o baliza e ala de índios, por exemplo. Realiza-se também uma prática bem singular: a passagem de uma tinta preta na face dos brincantes para a produção de uma espécie de máscara, que compõe a caracterização dos personagens. Além disso, não se observa vínculos diretos entre os maracatus cearenses e cultos religiosos afro-brasileiros na mesma dimensão encontrada entre os maracatus pernambucanos.

Esses marcadores de distinção são acessados por participantes da maioria dos maracatus cearenses para demonstrar como seus grupos possuem trajetórias singulares e autênticas (GONÇALVES, 2007) na manifestação cultural. Em outubro de 2017, ao

| 5 | Sobre as práticas e signos dos maracatus pernambucanos, ver Guerra-Peixe (1980), Lima (2005), Guillen (2004), Albernaz (2010; 2016), Oliveira (2011).

| 6 | Composição sonora que foi nacionalmente divulgada nas canções do cantor e compositor cearense Ednardo, sobretudo com a música “Pavão Mysteriozo”, lançada no álbum “O romance do pavão mysteriozo”, em 1974. (SOARES, 1974).

conversar com Francisco José, presidente do grupo cearense Rei de Paus, ele enfatizou: “o pessoal diz: maracatu é tudo igual! Não é não! O nosso é diferente. A gente pinta a cara, tem o triângulo de ferro. Pode até ter uma história parecida porque os maracatus são dos negros. Mas cada um tem sua música, suas fantasias, sua história mesmo.”

Entre 1936 e 1950, Militão (2007) expõe que o Maracatu Az de Ouro recebeu inúmeras premiações no Carnaval; aspecto que promoveu visibilidade à manifestação cultural na época e estimulou a formação de novos grupos. Sobretudo, quando em 1947 o grupo de comunicação Diários Associados promoveu um concurso de premiação para o Carnaval de rua de Fortaleza.

Entre as décadas de 1950 e 1960, são fundados novos maracatus; muitos deles com a evasão de membros oriundos do Az de Ouro. Dentre os novos grupos destacam-se o Ás de Espada fundado em 1950; o Estrela Brilhante, em 1951; o Leão Coroado, em 1958; e em 1960, o Maracatu Ás de Paus, que no ano de 1964 modifica o nome para Rei de Paus⁷¹, como informam Cruz (2011) e Militão (2007).

Nessas pesquisas sobre o maracatu cearense, afirma-se que havia um trânsito entre brincantes de um maracatu para outro; ou que um novo grupo comprava instrumentos e vestimentas de um maracatu já em atividade. Em Militão (2007), registra-se, por exemplo, que na década de 1960, o senhor Raimundo Alves Feitosa sai do Maracatu Az de Ouro para cantar loas no Maracatu Rei de

| 7 | Nas pesquisas realizadas sobre maracatu cearense, o início das atividades do grupo Rei de Paus é demarcado para o ano de 1960. Todavia, o presidente do Rei de Paus, Francisco José Barbosa, explica que a fundação desse maracatu ocorreu em 1954. Aspecto abordado na seção anterior.

Paus, que também contava com a presença do brincante Mestre Juca do Balaio¹⁸, que recebe esse título somente após ir dançar como balaieiro no Maracatu Az de Ouro, na década de 1970. Além de Mestre Juca e Raimundo Boca Aberta brincando no Rei de Paus, estava Zé Rainha performatizando a principal personagem do cortejo. É ali que se inicia a trajetória de Zé Rainha na manifestação cultural. Posteriormente, o brincante integra o Az de Ouro e o Maracatu Leão Coroado; retornando ao Rei de Paus e finalizando sua carreira como rainha no Az de Ouro, nos anos 2000. Zé Rainha é lembrado por sua performance nos desfiles dos maracatus até hoje.

Retomando a formação dos maracatus em Fortaleza, podemos elencar alguns grupos que surgiram e foram extintos ou mantiveram suas atividades a partir da década 1970. Costa (2009) pontua o Maracatu Leão Coroado, fundado em 1958, permanecendo ativo por três décadas. O grupo foi o primeiro maracatu a usar carros alegóricos no Carnaval quando apresentou em seu desfile a representação de um imenso leão. Registram-se também as atividades do Maracatu Nação Africana, entre 1978 a 1980; do Maracatu Rei de Espadas, com um ano de atividade entre os Carnavais de 1979 a 1980. No ano de 1988, houve a fundação do Nação Verdes Mares. Costa (2009) afirma que “[...] o Verdes Mares diferenciou-se dos demais ao colocar pela primeira vez uma mulher como rainha [...]” (p. 83). Aspecto que será retomado no capítulo três.

| 8 | Mestre Juca do Balaio é um importante personagem na biografia do maracatu cearense. Em 1970, ele sai do Maracatu Rei de Paus para dançar como balaieiro no Maracatu Az de Ouro, onde ganha destaque com suas performances nesse personagem. É considerado um exímio conhecedor das práticas e saberes dos maracatus cearenses. Além de brincante, foi presidente por vários anos do Maracatu Az de Ouro, liderando a Federação das Agremiações Carnavalescas entre 1999 e 2003, compositor e cantador de loas. Em 2004, recebe o título de Mestre da Cultura do Ceará pela Secult/CE, como descreve Militão (2007). Mestre Juca faleceu aos 83 anos, em 2006, um mês após o seu último desfile carnavalesco pelo Maracatu Az de Ouro.

Na década de 1980, no dia 20 de novembro, houve a fundação do ainda atuante Maracatu Vozes da África por membros do movimento negro cearense, jornalistas, músicos e artistas locais. Costa (2009) relata:

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. (p. 86).

Costa (2009) explica ainda que o Maracatu Vozes da África foi o primeiro a criar uma estética visual para os maracatus com a confecção de indumentárias em cores vibrantes, com aplicações de lantejoulas, volume e exuberância. Produção estética espelhada nas escolas de samba cariocas. De acordo com o historiador “[...] as glamorosas fantasias e indumentárias, que nas escolas cariocas, já transmitidas em cores pela televisão, foi não somente desejada como experienciadas pelos carnavalescos do Vozes da África de forma mais concreta.” (COSTA, 2009, p. 87). Criou-se a partir do Vozes da África uma

nova estética visual nas fantasias, objetos e nos carros alegóricos. Sobretudo quando nos anos seguintes o grupo começa a receber o título de campeão do Carnaval entre os maracatus, impulsionando os demais grupos a copiarem tal estética.

Podemos pontuar também a relação que o Az de Ouro mantinha na produção desses novos grupos. Alguns brincantes, batuqueiros e compositores de loas do Az de Ouro contribuíram para a fundação de maracatus como Vozes da África, Nação Baobab, em 1994; Nação Iracema, no ano de 2002, Nação Axé de Oxóssi, em 2006; Nação Fortaleza, em 2004 e Solar, no ano de 2006. Costa (2009) afirma que nesses grupos houve uma forte influência da participação dos artistas, músicos e produtores culturais Calé Alencar e Pingo de Fortaleza, que integravam o Maracatu Az de Ouro. Ambos possuem trabalhos musicais reconhecidos em Fortaleza e em nichos de produção cultural no país.

Nos anos 2000, os dois artistas formaram seus próprios maracatus. Calé Alencar com o Nação Fortaleza, e Pingo de Fortaleza com o Maracatu Solar. Como podemos ver em Costa (2009):

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 de Oxóssi, em 2006, nasceram o Nação Fortaleza, em 2004, de Calé Alencar e Nação Solar, em 2006, de Pingo de Fortaleza. (p. 106-107).

Ainda na década de 1990, há a fundação do Maracatu Kizomba no ano de 1999. Na primeira década dos anos 2000, quatro novos maracatus se apresentaram no carnaval. São eles: Maracatu Rei Zumbi, em 2000; Maracatu Filhos de Iemanjá, em 2008; Maracatu Rei do Congo e Maracatu Nação Pici, ambos no ano de 2009. Em 2013, há a fundação do Maracatu Nação Palmares. No carnaval do ano de 2016, dois novos grupos de maracatu se apresentaram em Fortaleza: o Maracatu Nação Pindoba e o Maracatu Nação Bom Jardim. O primeiro está localizado no município de Pindoretama, que integra a Região Metropolitana de Fortaleza. O grupo vem se apresentando no polo carnavalesco da av. Domingos Olímpio, onde acontecem os desfiles dos maracatus no sábado e domingo de Carnaval. Participação que ocorre mediante a inscrição de projetos em chamadas públicas de fomento da festa carnavalesca publicadas pela Secultfor e Secult/CE. Já o Maracatu Nação Bom Jardim realiza seu cortejo nas ruas do bairro Bom Jardim, onde está situada sua sede, e em espacialidades da periferia da cidade. Até o carnaval de 2019, o grupo não havia se classificado em chamadas públicas de fomento da festa; requisito necessário para que um grupo de maracatu desfile na av. Domingos Olímpio. No capítulo quatro, iremos observar que as práticas

desenvolvidas pelo Nação Bom Jardim e as localidades por onde o grupo escolhe desfilar estão alinhadas a narrativas sociais que a agremiação quer criar para si como um maracatu comunitário e político. Aspectos que colocam em movimento formas de apresentação e projetos de legitimação de alguns grupos de maracatu na cidade.

Os grupos de maracatu estão localizados em distintos bairros da cidade de Fortaleza. A maioria deles em espacialidades periféricas, marcadas por baixo desenvolvimento social, cujos problemas decorrentes da desigualdade social são comuns; bem como a ausência ou presença de precárias políticas direcionadas para ao lazer e à cultura (FORTALEZA, 2015). Dentre esses grupos, podemos situar os Maracatus Az de Ouro e Nação Fortaleza no bairro Jardim América; Maracatu Nação Baobab, no bairro Bela Vista; Maracatu Nação Iracema no bairro Jardim Iracema, por exemplo. Outros grupos, como Rei de Paus, no bairro Joaquim Távora; Vozes da África, no José Bonifácio e Solar, no Benfica, estão localizados em bairros atravessados por importantes vias da cidade. Será refletido no quarto capítulo como a localização privilegiada do bairro Joaquim Távora, por exemplo, destoa das precárias condições estruturais de algumas vias e residências, da ausência de serviços públicos para os moradores e da disputa de território para venda de drogas em espacialidades do bairro.

Em suas localizações plurais na cidade, os grupos impulsionam deslocamentos espaciais necessários para fazer e brincar maracatu. Pessoas e materialidades específicas cruzam a cidade para participarem

de ensaios e apresentações dos grupos. Dessa forma, antes mesmo do desfile de Carnaval, o trânsito de brincantes aciona gramáticas múltiplas de pertencimento, distinção, estranhamento e reconhecimento por espacialidades distintas da cidade.

A maioria desses maracatus elegem o desfile carnavalesco como sua principal apresentação. A festa ocorre na av. Domingos Olímpio, uma via estratégica para o cruzamento de pessoas de distintas espacialidades da cidade. Trechos da avenida são reordenados visual, sonora e esteticamente para a realização dos desfiles carnavalescos de maracatus, afoxés, blocos e escolas de samba. O público tende a assistir as apresentações sentado nas arquibancadas montadas na via. Ocasionalmente, as pessoas se aproximam dos alambrados das arquibancadas enquanto seus grupos de preferência desfilam.

Junto ao grupo Rei de Paus, vem sendo observado que para o desfile carnavalesco acontecer é necessária uma rede de relações sociais constituídas por brincantes, lideranças e colaboradores que extrapola a localização geográfica desse maracatu. Como uma festa espetáculo (CAVALCANTI, 1998), o desfile carnavalesco dos maracatus é mediado pela ação de agentes sociais plurais que ditam a organização da festa, formas de apresentação das agremiações, sonoridades, visualidades, objetos e lugares. Coproduções que serão postas em relevo, sobretudo no quarto capítulo.

Os percursos de uma pesquisadora-brincante

Como bem afirmou Bourdieu (1989), um objeto de pesquisa não se faz de uma “assentada” (p. 27), pois sua construção consiste em amadurecimento e reflexividade acerca das discussões teóricas e técnicas de pesquisa acessadas por todo o processo de desenvolvimento do trabalho. Decerto, as maturações para esta pesquisa não são recentes, mas frutos de processos gestados na produção do trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Ciências Sociais entre os anos de 2013 a 2015. Momento em que me aproximei do Maracatu Rei de Paus para entender os fluxos das práticas de seu cortejo entre noções de tradição e identidade. Desde então, as performances de brincantes em personagens desse maracatu chamam minha atenção por sua agência criadora.

Isso foi ainda reforçado quando atuei como bolsista na pesquisa que produziu um dossiê para o registro do maracatu cearense como patrimônio cultural imaterial de Fortaleza, incumbido pela Secultfor, no ano de 2015. Durante os três meses de trabalho, participei, conduzi e transcrevi entrevistas de brincantes e lideranças de outros grupos de maracatu da cidade; conheci as sedes das agremiações; acompanhei apresentações e estudei em acervos de jornais locais e de pesquisadores, historiadores e memorialistas a fim de conhecer as atuações desses grupos de maracatu em Fortaleza durante o século XX.

Minha relação com os brincantes e lideranças do Maracatu Rei de Paus teve início em setembro de 2013, quando passei a observar os ensaios semanais do grupo para a pesquisa monográfica. No entanto, minha aproximação com a agremiação não é recente. Ainda na infância, assistia aos desfiles carnavalescos do Rei de Paus na av. Domingos Olímpio assiduamente, acompanhada de familiares e vizinhos do bairro Joaquim Távora. Como moradora da rua Gonçalves Lêdo, via paralela a rua onde está situada a sede do grupo, acompanhava também os ensaios gerais realizados pelas vias do bairro. Relação de afeto que mediou minha entrada no campo e o primeiro contato com Francisco José Barbosa e dona Nazira Barbosa na sede do Rei de Paus.

Todavia, ser moradora do Joaquim Távora não me garantia integrar as redes de confiança e afetos existentes entre os integrantes do Rei de Paus, pois não participava ou contribuía diretamente com as atividades do maracatu. Vínculos fundamentais para se conhecer os ritos, práticas e produções de objetos da agremiação, por exemplo. Minha participação como brincante foi imposta pelo presidente do Rei de Paus para que eu pudesse acompanhar os ensaios, visitar a sede do maracatu e observar a produção do desfile carnavalesco. Enquanto pesquisadora, também tive que aprender a ser brincante desse maracatu e a encenar uma negra em uma das alas do cortejo.

O fato de ser brincante me fez integrar relações de confiança não alcançadas por pessoas desconhecidas pelo grupo. A encenação na personagem mediou e conduziu a feitura da pesquisa. Ao

mesmo tempo em que os brincantes me ensinaram a dançar os passos da ala das negras, cantar a loa, usar objetos, eles me fizeram entender a constituição das performances, reconhecer importantes interlocutores para a trajetória do Rei de Paus e eu pude observar a confecção de materialidades na sede do grupo. Confiança que não se estabeleceu de imediato. Foi necessário construir relação, permanecer no grupo após o primeiro desfile carnavalesco em 2014. Como brincante, passei a colaborar na revisão de projetos e inscrições em chamadas públicas das secretarias de cultura estadual e municipal da cidade e ajudar na confecção de materialidades nas ocasiões em que estive presente na sede do grupo. Postura colaborativa observada entre os demais brincantes que também frequentam o lugar durante a preparação para o Carnaval.

Nessa trajetória, os fazeres e posturas de uma brincante do Rei de Paus se coproduziam com as atividades da pesquisa. Na pesquisa para o mestrado, o diário de campo foi um importante instrumento de trabalho. Durante os ensaios, eu chegava com antecedência à quadra da escola pública, onde se realizam os treinamentos, para conversar com os brincantes. Diálogos que traziam à tona a constituição das performances, o fabrico de objetos, os deslocamentos necessários para se chegar a escola e a participação de familiares na brincadeira, por exemplo. Conversas que eram transcritas posteriormente. Ao mesmo tempo, registrava diálogos entre brincantes e lideranças do Rei de Paus, trechos das loas e descrevia cenas de treinamentos das encenações. Materiais escritos que foram fundamentais para a compreensão

do campo de pesquisa. Favret-Saada (2005) nos ensina que a escrita e organização precisas do diário de campo é uma “operação de conhecimento” (p. 158) que nos ajuda a compreender as relações, eventos e narrativas experienciadas na pesquisa.

Ao começar o ensaio, guardava a caderneta para me dedicar ao treinamento da performance. A experiência de aprender a ser como uma negra de maracatu era textualizada posteriormente; pois muitas vezes, o corpo brincante-pesquisador que eu gerenciava levava tempo para compreender as vivências mediadas pela personagem e as agências transformativas da performance. Aprendizados que não se esgotam, mas são amadurecidos, recombinaados e negociados.

Com exceção dos desfiles carnavalescos, venho acompanhando as demais apresentações do Rei de Paus sem encenar a personagem. Negociação possível devido ao número reduzido de brincantes integrando esses cortejos. No entanto, eu ativo minha posição como brincante para estar presente nessas apresentações, fazer o deslocamento junto com os demais integrantes e fotografar a preparação deles nos personagens. No Carnaval, a atividade de registrar textual e visualmente as coproduções agenciadas no desfile do Rei de Paus ocorria em consonância com as funções de uma brincante. Era preciso usar indumentárias, objetos e assumir corporalidades próprias da ala das negras do Rei de Paus.

À medida que eu me transformava liminarmente (SCHECHNER, 2012a) na personagem, passava a desenvolver comportamentos e relações de uma brincante de maracatu. Pousava para fotografias e

reagia às recepções do público que iria assistir ao desfile na avenida. Comportamentos que algumas vezes me deslocava da concentração do registro de diálogos com brincantes ou da descrição de cenas do campo. Em um desses momentos, estava conversando com o brincante Jorge de Paula, que encena a rainha, no Carnaval de 2018, quando fui convidada a participar de uma fotografia. Meu desejo, enquanto pesquisadora, era negar o pedido das duas mulheres e não interromper a conversa com o brincante. No entanto, a agência das indumentárias, da máscara, da festa, da espacialidade criada para o desfile não me permitia ter outra atitude que não a de uma brincante naquele momento. Após a fotografia, precisei retomar o fio da meada da conversa com Jorge de Paula, um importante interlocutor da pesquisa. Favret-Saada (2005) explica que ao fazermos da participação em campo um “instrumento de conhecimento” (p. 157), o pesquisador aceita ser “afetado”, assume o risco de ter a pesquisa interferida e percebe que uma abordagem etnográfica se constitui a partir de estratégias de comunicação não ordenadas, de um tempo de análise posterior a experiência, que observações vividas são particulares e que o campo de pesquisa é feito por vários agentes.

Compondo a base empírica do trabalho junto a experiência de me tornar uma brincante do Rei de Paus, estão as oito entrevistas que tive com integrantes do grupo durante os meses de setembro de 2017 a janeiro de 2019. Encontros que se constituíam por perguntas não diretivas. Todavia, durante os ensaios, apresentações e visitas à sede do Rei de Paus, inúmeras conversas não programadas foram registrados em

diário de campo e são importantes materiais analíticos da pesquisa. Assim, como as anotações de diálogos entre brincantes, lideranças e público desse maracatu que foram acessadas para a compreensão do campo.

Na realização da pesquisa do mestrado, participei dos ensaios semanais do Rei de Paus que ocorreram entre os meses de setembro e fevereiro, de 2017 e 2018; e setembro e fevereiro de, 2018 e 2019. Treinamentos que ocorriam nas noites de domingo. Durante esses períodos de preparação para o Carnaval, visitei a sede do grupo, colaborando com a confecção de materialidades e na escrita e revisão de projetos. Também acompanhei apresentações e ensaios de outros grupos de maracatu de Fortaleza a fim de pensar o cortejo do Rei de Paus em relação com os desfiles desses maracatus. Além de participar dos dois dias de desfile dos maracatus nos carnavais de 2017, 2018 e 2019, estive presente nas apresentações do dia 25 de março nos anos de 2017 e 2018, que ocorreram em vias do bairro Centro, em Fortaleza, para comemorar a Data Magna do Ceará. Em maio de 2018, compareci a sede da Secultfor para coletar materiais jornalísticos, imagens e transcrições de entrevistas que compõem o dossiê da pesquisa do registro do maracatu. Todas essas incursões etnográficas foram assinaladas em diário de campo, estando as apresentações também registradas em fotografias e vídeos.

A investigação empírica foi complementada com pesquisa documental e bibliográfica realizada nos arquivos, disponíveis online, de jornais locais: O Povo, Diário do Nordeste, Tribuna do

Ceará; nos sites da Secultfor e da Secult/CE e em blogs e plataformas de redes sociais dos grupos de maracatu. Entre os arquivos e documentos acessados estão as chamadas públicas de fomento para o desfile carnavalesco, entrevistas de presidentes e brincantes dos grupos de maracatu e informações sobre apresentações das agremiações. Livros, teses e dissertações acerca da manifestação cultural e de expressões das festas carnavalescas em Fortaleza, depositados nas bibliotecas da Universidade Estadual do Ceará (Uece) e Universidade Federal do Ceará (UFC), foram também consultados.

A pesquisa apresentada está assentada numa perspectiva etnográfica multissituada (MARCUS, 1995, 2005), em que diversos instrumentos e estratégias são tomados para observar, participar e constituir o estudo realizado. Nessa perspectiva metodológica, o trabalho de campo emerge através das relações colaborativas entre o pesquisador e os interlocutores, com foco nas ações sociais desses agentes e em seus deslocamentos e relações no contexto estudado (MARCUS, 2005, p. 420).

Ao longo de todo o trabalho de pesquisa e da escrita da dissertação, foi adotada uma abordagem etnográfica dialógica e descritiva (CLIFFORD, 2014), compreendendo os sujeitos da pesquisa como produtores de narrativas e de cenas, que textualizam sobre maracatu cearense, lugares, construtos sociais e materialidades. As análises e discussões propostas foram elaboradas numa perspectiva reflexiva e relacional (BOURDIEU,

1989) ao entender que um objeto de estudo não está resolvido em si mesmo, mas compõe e gerencia relações que narram sobre ele e o contexto social em que está inserido e agencia.



“O Maracatu é um
teatro de rua.” –
O cortejo do Rei de Paus



Formas de apresentação e sentidos simbólicos de personagens e alas

Nos maracatus cearenses, personagens e alas específicas ganham vida através da encenação de brincantes. Ao som de instrumentos percussivos e do canto de uma loa, pessoas de distintas gerações, gêneros, origem social, raça e etnia encenam ritos das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas.

No cortejo, cada personagem encenada por um brincante possui passos de dança, posturas, indumentárias e objetos singulares, que juntos comunicam os sentidos e significados expressos através do desfile. Ao observar os cortejos dos maracatus em Fortaleza, registra-se a recorrência de personagens e alas na maioria dos grupos, como as alas de índios, negras, baianas, orixás, batuque, corte real e personagens solos: baliza, balaieiro e porta-estandarte. É certo também que os grupos de maracatu possuem suas particularidades. A cada desfile carnavalesco, novos personagens podem entrar em cena a partir do tema representado singularmente nos cortejos dos maracatus. Assim também, como manifestações culturais e religiosas de representação étnica afro-brasileira, podem ser representadas ou convidadas a compor os cortejos: grupos de capoeira, sambas de coco, e membros de terreiros de candomblé e umbanda, por exemplo.

É basilar para a compreensão do presente trabalho, apresentar a formação dessas alas e a constituição dos personagens do maracatu. Farei isso a partir de cenas observadas na pesquisa acerca das relações entre brincantes e personagens e através dos relatos de integrantes e lideranças do Maracatu Rei de Paus sobre a produção estética, corporal e sonora de seu cortejo carnavalesco.

Iremos caminhar por entre objetos, imagens, sons, memórias e aprendizados construídos por esse grupo de maracatu, brincantes e pesquisadores dessa manifestação cultural.

Ao se aproximar do horário do desfile carnavalesco na av. Domingos Olímpio, costumeiramente, lideranças do grupo convocam os demais brincantes a ocuparem o lado da via demarcado para abrigar as apresentações. Desde os ensaios, os integrantes do Rei de Paus treinam as encenações respeitando a posição de cada ala e personagem no cortejo. Cada brincante é responsável por vestir sua fantasia e manusear e resguardar as materialidades que compõem sua caracterização. Aspectos que facilitam a organização do desfile carnavalesco no dia da festa. Isso não impede a ocorrência usual de ajustes de última hora nas indumentárias, alegorias e instrumentos musicais.

Ao ser anunciado o início do desfile no sistema de som instalado na avenida, o cortejo do Maracatu Rei de Paus entra em cena com o personagem baliza. Este se apresenta de forma dançante, com gestos corporais de equilíbrio e desequilíbrio jogando o corpo para frente enquanto se apoia nas pontas dos pés.

Sua vestimenta é formada por calça na altura do joelho, camisa, meias, sapatos e turbante em cores fortes e adornadas com lantejoulas, que estampam o símbolo de Paus das cartas de baralho em alusão ao Rei de Paus. O baliza está presente no grupo desde o primeiro desfile; trajetória que qualifica esse personagem como tradicional no grupo. Sua principal característica é o cumprimento ao público por todo o desfile a fim de chamar a atenção para o cortejo. O brincante que o encena no Rei de Paus é um dos mais antigos em atividade, conhecido por Raimundo Baliza.



Raimundo Baliza junto ao seu filho no desfile carnavalesco.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

Raimundo Soares tem 64 anos, estatura baixa e cabelos pretos. Ele encena o mesmo personagem há 49 anos. O brincante é morador do bairro Parque São José^[9], a quase 12km da sede do maracatu. Há cerca de cinco anos, Raimundo inseriu seu filho,

[9] O bairro Parque São José fica na região Sudoeste de Fortaleza, próximo aos bairros Bom Jardim, Siqueira, Vila Pery. De acordo com o Anuário de Fortaleza, moram cerca 10.500 habitantes no bairro. (ANUÁRIO DE FORTALEZA, 2010). Segundo estudo elaborado pela Prefeitura de Fortaleza, o Parque São José apresenta um Índice de Desenvolvimento Humano baixo de 0,2841, que reflete as precárias condições socioeconômicas da localidade (FORTALEZA, 2016). Na extremidade Oeste, o bairro é atravessado pela av. Osório de Paiva, importante via de deslocamento de moradores dos bairros da periferia Sudoeste de Fortaleza para demais regiões da cidade.

ainda criança, na brincadeira para dançar a seu lado durante o desfile carnavalesco. Esse aspecto singulariza a encenação desse personagem no Rei de Paus, o único grupo com dois brincantes como balizas.

Pai e filho dançam lado a lado, numa relação direta de espelhamento nos passos de dança, no cumprimento ao público, na condução da baliza que carregam entre os dedos e nas vestimentas que usam.

No carnaval de 2018, observei várias cenas de adultos e crianças pousando com Raimundo e seu filho para fotografias. Ao perceber a aproximação das pessoas, Raimundo falava frases, como: “somos pai e filho no mesmo maracatu!”, “baliza feito por pai e filho só no Rei de Paus!”, “meu filho aprendeu a ser baliza comigo!”, “o baliza tá na família!”. Tais expressões informavam que a composição desse personagem no Rei de Paus era atravessada por vínculos familiares.

Naquela mesma noite, me aproximei dos dois brincantes enquanto aguardávamos a passagem da tinta preta na face. Estava interessada na preparação de Raimundo baliza e também acerca de sua relação com o filho. À espera da passagem da tinta, contei para Raimundo que o baliza era um dos personagens que eu mais gostava de assistir quando criança. Ele, então, sorriu e me disse:

Raimundo Baliza: Que coisa boa! As crianças sempre gostam do baliza. Eu devo ter muitas fotos com crianças no colo espalhadas por aí que os pais me pedem. Elas me veem com o meu filho, que é criança, e aí gostam ainda mais. Hoje,

não mais, porque ele já tá crescendo, mas quando começou comigo, ele tinha só oito anos. Todo mundo parava a gente pra fotografar.

Eu: Com oito anos ele já começou no maracatu?

Raimundo Baliza: (Risos). Começou foi antes, porque ele mais novo já vinha me ver! Mas quando ele fez oito anos, eu falei com os meninos daqui e disse que queria trazer meu filho pra dançar comigo, como baliza. E os meninos disseram: na hora! Aqui tem muitas crianças que vêm com seus pais, avós pra dançar no maracatu. Esse aqui, eu comecei a ensinar cedo. Sempre sonhei em ter um filho que fosse baliza que nem eu, porque em toda minha vida eu fui de maracatu e fui baliza aqui no maracatu do seu Geraldo. E vou ser baliza até Deus não querer mais. Quando eu sair, quero que o meu filho continue como baliza, levando pra frente tudo que eu ensinei. Ia ser a maior felicidade. Ele já tá aprendendo, tu vê como ele dança igualzinho a mim. Ensaia só eu e ele lá em casa. Eu sou firme! Quero que ele sempre faça o melhor. Eu com tanto tempo de maracatu ainda ensaio. Não é pra qualquer um receber o baliza no nome!

Raimundo registra que personagens e alas do Maracatu Rei de Paus são desenvolvidos entre relações familiares^[10]. Assim, como acontece entre ele e seu filho. O brincante informa também que os aprendizados e interpretações dos personagens são ensinados e aprendidos nas interações de vínculos familiares na maioria das vezes. No caso do baliza, o próprio Raimundo ensina seu filho a dançar, vestir-se e elaborar um baliza no Maracatu Rei de Paus. O

| 10 | Bitter (2008) registrou relações familiares semelhantes em sua pesquisa sobre folias de reis na cidade do Rio de Janeiro (RJ) na preparação e condução dessa manifestação cultural. O pesquisador demonstrou como em alguns grupos, a transmissão de saberes por meio de vínculos familiares era considerada como herança entre pais e filhos, tios e sobrinhos. Revelando certas hierarquias sobre quais pessoas estariam aptas a aprender e transmitir determinadas práticas. Ao mesmo tempo, Bitter (2008) discutiu como os núcleos familiares que organizavam as folias acabavam se estendendo entre vizinhos de uma mesma comunidade ou bairro e entre amigos e compadres na hora da organização e realização das folias.

relato de Raimundo nos faz pensar como as posições do cortejo do grupo podem ser repassadas entre pais e filhos, avós e netos, por exemplo. Raimundo logo considera que ao deixar o personagem, seu filho é quem deve assumir tal papel e dar continuidade aos saberes que ele construiu como baliza.

Ao pensar sobre como relações familiares atravessam a produção dos personagens e alas, percebo como esse aspecto é registrado no Rei de Paus como um fator de distinção, signo de singularidade e de autenticidade. Em 2013, logo quando me aproximei do grupo, Francisco José Barbosa me disse que eu estaria pesquisando um “maracatu de verdade”, um “maracatu herdado de família”. Tais classificações foram tomadas para explicar que o Rei de Paus era produzido e organizado por núcleos familiares, que integravam o maracatu como brincantes e lideranças. Além disso, Francisco José comunicava que os aprendizados, escolhas e conduções de cada personagem e ala eram mobilizados por vínculos restritos a grupos de pessoas. A transmissão e recriação de saberes, fabricação de objetos, produção de performances eram limitadas e direcionadas a membros dessas famílias. Com isso, demonstra-se também uma hierarquização sobre quais participantes são escolhidos para aprenderem certas práticas e ocupar papéis no cortejo, por exemplo.

Gonçalves (2007) nos ensina que categorias, como autenticidade, tradição, patrimônio são acionadas para criarem distinções entre grupos e gerarem concepções de que saberes, fazeres, objetos, práticas devem ser preservadas e possuem valores culturais e

sociais simbólicos ligados a ideias de originalidade. Noções imbricadas em relações genuínas entre pessoas, entre pessoas e objetos, pessoas e lugares, pessoas e práticas. Por sua vez, Bitter (2008) reflete que ideias sobre autenticidade estão relacionadas a uma “[...] concepção ideológica, a partir da qual eventos e objetos são classificados e enquadrados como sendo dotados de certas qualidades essenciais, imanentes, únicas e singulares.” (BITTER, 2008, p. 96).

Voltemos à cena do cortejo. Seguido do baliza se apresenta o porta-estandarte. Esta é uma das principais posições por ser avaliada com nota pelos jurados da competição carnavalesca e pelo fato desse personagem carregar o estandarte anunciando o Rei de Paus na avenida. Vestido com calça e camisas em tecidos de veludo com apliques de lantejoulas, o porta-estandarte usa também luvas, turbante e sapatos dourados. Preso por um cinto, o estandarte com quase 2 metros de comprimento é posicionado na cintura do brincante. Esse objeto se manteve inalterado por mais de uma década, tendo passado apenas por pequenos reparos nos apliques de lantejoulas e na costura do tecido. No ano de 2014, o estandarte foi totalmente refeito, tendo sido produzido por Francisco José Barbosa em comemoração aos 60 anos de atuação do Rei de Paus.

O estandarte é confeccionado em tecido na cor preta e estampa uma imagem do rei de Paus das cartas de baralho, representada por uma pintura. Acima da imagem, o nome do grupo é escrito com lantejoulas douradas. Abaixo, posiciona-se a data de fundação. Na parte de trás, uma armação de ferro

em forma da letra “T” possibilita que o estandarte seja posicionado na cintura do brincante a fim de ser conduzido. Em passos suaves, o brincante busca apresentar o estandarte ao público da festa. O próprio brincante quase nunca aparece, pois a dimensão física do estandarte o encobre. Além do mais, o valor simbólico desse objeto conduz a encenação para que o corpo do brincante se comporte como uma extensão dessa materialidade. Dessa forma, toda a atenção do público é direcionada para o estandarte.



Foto 5 – Porta-estandarte. Desfile carnavalesco. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

O cortejo segue com a ala dos índios, casal de pretos-velhos, ala das negras, calungueira e balaieiro. A ala dos índios é marcada pela presença significativa de jovens e crianças, que dançam com indumentárias cobertas por penas coloridas e com a maior parte do corpo à mostra. Para se construir um imaginário indígena no maracatu, os brincantes usam cocar, adornos cobertos por penas nos braços e tornozelos, carregam lanças e fazem uma pintura artesanal na face. Nas costas dos brincantes, armações circulares feitas de arame e cobertas por penas, chamadas de “cangalhas”, são posicionadas, enfatizando a dimensão alegórica e visual do uso de penas nesses personagens.

Os brincantes desfilam em filas paralelas. A dança é produzida por um conjunto de passos que fazem os brincantes cruzarem os pés à frente, batendo o pé direito contra o chão firmemente. Logo após, os brincantes fazem um giro completo com o corpo e novamente cruzam os pés à frente. A lança é carregada na mão direita e segue o pé direito na mesma direção contra o chão. Como me disse a brincante Tânia Barbosa ao descrever a dança dos índios durante um ensaio em novembro de 2018: “nossa dança é aguerrida, é como se a gente estivesse lutando com as lanças. Nós vamos sempre com o corpo para a frente.”

Na mesma ala, outro grupo de brincantes encena o que eles chamam de “destaque dos índios”. Suas fantasias são semelhantes, mas as cangalhas posicionadas nas costas são maiores, com mais de duas camadas de penas sobrepostas. Eles também costumam desfilarem em pequenos carros alegóricos.



Ala dos índios em apresentação no desfile carnavalesco. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

Logo após os índios, entra em cena o casal de pretos-velhos¹¹¹. Os dois brincantes que encenam esses personagens buscam representar essas entidades cultuadas nas religiões afro-brasileiras, que estão envolvidas em simbologias de cura, ancestralidade e sabedoria (DIAS; BAIRRÃO, 2011). No Rei de Paus, os sentidos atribuídos aos personagens são semelhantes. Quando perguntei a Francisco José Barbosa, em conversa na sede do maracatu em dezembro de 2013, sobre a encenação desses personagens no Rei de Paus, ele explicou: “os pretos-velhos são as sabedorias do povo negro, sua religiosidade. Eles curam os mal da alma e do corpo. Eles guardam o cortejo de todo o mal, do mau olhado, do mau tempo. Eles convidam nossos ancestrais pra brincar com a gente.”

As vestimentas e objetos que compõem a produção desses personagens expressam figurações de raça, geração e religiosidade. O preto-velho veste um conjunto de calça, camisa e paletó, usa sapato fechado e chapéu na cor branca. A preta-velha usa duas anáguas rodadas para dar volume a sua saia preta e branco. Veste camisa branca e turbante na cabeça. Os dois brincantes caminham pela avenida com os corpos curvados para frente e usam bengalas. Corporalidade que busca expressar a idade avançada dos pretos-velhos. A fantasia da preta-velha é adornada com longos colares que se cruzam no corpo, anéis e pulseiras. A brincante que a encena usa pequenos galhos de plantas por trás das orelhas e nas mãos. O casal de pretos-velhos do Rei de Paus desfila como se estivessem fumando cachimbos.

| 11 | Dias e Bairrão (2011) registram que os pretos-velhos juntos com caboclos e exus são as entidades mais antigas, conhecidas e difundidas no imaginário social brasileiro das religiões populares de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda. Os autores explicam que pretos-velhos são tidos como espíritos calmos, meigos, humildes e paternais. Possuem dimensão ancestral com os saberes culturais dos negros. São também reconhecidos como exímios conhecedores dos poderes benéficos e curativos da natureza, sendo categorias espirituais fundamentais para a fundação da Umbanda no Brasil.

Logo atrás dos pretos velhos, se apresentam as negras, importante ala no Maracatu Rei de Paus, presente desde o primeiro desfile. As negras dançam em duas filas paralelas, cada uma com onze ou doze mulheres. As brincantes dançam balançando os quadris e com os braços posicionados na cintura ou para o alto, na intenção de cumprimentar o público. Vestem saias volumosas com anáguas, camisas mangas longas pretas e outra blusa sobreposta. Indumentárias sempre nas cores branco e preto que remetem ao grupo¹²¹. Fazem uso de inúmeras bijuterias: longos cordões, pulseiras, anéis e brincos. Prendem ao cabelo um turbante. Elas simbolizam mulheres negras mais velhas, que cultuam ancestralidades na reverência aos orixás, caboclos, pretos-velhos e santos católicos. Possuem uma dimensão também de cuidado, de quem reverencia e preza pela rainha negra do cortejo.

| 12 | Durante o processo de registro do maracatu como patrimônio cultural de Fortaleza, em 2015, foi observado que cada grupo informava em seu estatuto um conjunto de cores para compor a visualidade do grupo. No caso do Rei de Paus, as cores escolhidas foram o preto e o branco por rememorarem o símbolo de Paus da carta de baralho. No grupo, instituiu-se que a ala das negras informaria essas cores nas vestimentas dos brincantes. Dessa forma, criou-se uma identidade estética para essa ala a ponto de se reconhecer uma negra do Maracatu Rei de Paus através das cores das fantasias.



Casal de pretos-velhos e ala das negras no desfile carnavalesco.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

Entre a ala das negras, dança-se a calungueira com a boneca Calunga¹³. A calungueira se apresenta com a mesma fantasia das negras e faz movimentos corporais semelhantes. Se distingue ao carregar nos braços uma boneca de pano, vestida com indumentárias iguais a da sua portadora. No imaginário dos brincantes, a Calunga guarda em si a sabedoria e bênçãos das entidades religiosas afro-brasileiras. Seu corpo é feito com pano preto desenhado em formato humano, com pernas, braços, mãos, orelhas. Seu enchimento é feito com esponjas. No rosto da boneca é desenhado uma face com olhos, nariz e boca. Em sua cabeça é preso um turbante. Brincos, em forma de argolas, são abotoados nas orelhas. A calungueira rodopia o corpo como as negras, mas seus braços elevam a boneca para que o público a recepcione com aplausos, registros fotográficos e saudações. A Calunga compõe um conjunto de objetos que não é desfeito a cada desfile. Sua manutenção é realizada por membros do grupo, como dona Nazira e sua nora Francisca Landim. Ao final de cada apresentação, ela é resguardada, como as coroas da rainha e do rei, o balaio, o estandarte, os instrumentos musicais e as fantasias da ala da corte.

| 13 | Para Costa (2009), a Calunga é uma importante entidade mítica de poderes e atributos mágicos para a comunidade dos negros que a cultuavam em países africanos como Angola e Congo. Kubrusly (2013) demonstra que nos maracatus nação pernambucanos, as bonecas Calungas possuem uma “agência espiritual” (p. 219) na qualidade de permitir e proteger os desfiles dos grupos. Aspecto que implica em uma devoção espiritual pelas bonecas por parte dos integrantes dos maracatus. No



Calungueira e a boneca Calunga. Fonte: Elaborado pelo autor.
Laís Cordeiro (2014).

Em seguida, apresenta-se o balaieiro. Assim como o porta-estandarte e a calungueira, o balaieiro tem sua desenvoltura conduzida por um objeto: o balaio. Este é um enorme cesto feito em palha trançada. No contexto do maracatu, é usado para expor as oferendas feitas aos orixás cantados na loa de cada grupo. É um objeto pesado, montado em cima de um suporte de madeira, que será encaixado na cabeça do brincante que o carregará. No Rei de Paus, o balaio é adornado com folhas e frutas de plástico, mas o grupo se orgulha de também usar frutas e folhas naturais. Um balaio que apresente frutas e folhas em sua forma natural confere destaque ao balaieiro no contexto da competição carnavalesca. De acordo com Iago Santos, brincante que encena o balaio: “quando os jurados veem um abacaxi, um cacho de uva ou uma planta de verdade no balaio aquilo ali chama atenção deles. É um diferencial pra gente.”

No Rei de Paus, por quase três décadas, o balaio foi conduzido por Virgínio Mendonça, considerado um “balaieiro nota dez”. Isto significa que a sua firmeza em carregar o balaio na cabeça estava em consonância com a leveza necessária para girar o corpo e uma enorme saia sem derrubar esse importante objeto. Durante o desfile, o balaieiro é um personagem julgado na competição carnavalesca e, portanto, sua performance é ensaiada exaustivamente para que possa ser bem avaliada pelos jurados. Um balaio grande e cheio confere status ao balaieiro, que terá que dançar em passos circulares carregando o cesto na cabeça enquanto acena para o público que assiste a sua apresentação.

capítulo seguinte, será apresentado a dimensão patrimonial que a boneca Calunga ativa como materialidade do cortejo do Rei de Paus. Momento em que Kubrusly (2013) nos ajudará a compreender materialidades como “objetos-sujeitos” (p. 227), que criam narrativas de singularidade, autenticidade e patrimônio cultural.

No ano de 2016, Virgínio Mendonça não pode mais encenar o balaieiro por problemas de saúde. Então, coube ao experiente brincante treinar outro participante do Rei de Paus para esse personagem. Iago Santos, que integrava o batuque, foi o escolhido. Há três anos, Iago vem dançando como balaieiro e para tal posição ensaia junto a Virgínio, que continua participando do Rei de Paus como colaborador. Virgínio orienta a produção de performances na corte, nas alas das baianas e negras. Foi ele mesmo quem escolheu Iago para dançar com a justificativa de que o jovem “tinha jeito pra ser um balaieiro”, como contou Iago em conversa que tivemos em dezembro de 2018. Durante os ensaios, Iago exprimia trejeitos importantes para o balaieiro, como a desenvoltura da dança com o balaio na cabeça, os acenos de braços e mãos e a simpatia com o público.

Observo que os aprendizados relativos a cada personagem e ala do maracatu são acessados, reelaborados e transmitidos por relações semelhantes à de Virgínio e Iago e entre Raimundo Baliza e seu filho. Brincantes recém-chegados ao Rei de Paus ou novatos em posições que irão encenar têm seus aprendizados acompanhados, treinados e guiados por brincantes mais experientes, que estão há mais tempo produzindo aquela performance, e por membros da família Barbosa.



Virgínio e Iago em suas encenações como balaieiro nos anos de 2014 e 2018 respectivamente. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2014).



Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

Logo atrás do balaieiro, dança a ala das baianas. Cerca de vinte mulheres dividem-se em três filas paralelas e rodopiam o corpo movimentando suas volumosas saias. Costumeiramente, dançam exibindo objetos alegóricos que tematizam suas fantasias, como arranjos de flores, peneiras de palha trançada, jarros de barro; além dos longos cordões, anéis, pulseiras e turbante. As baianas do maracatu remetem às personagens das escolas de samba do Rio de Janeiro, como assinalado em Costa (2009). Silva (2004) descreve que a ala das baianas dos maracatus podem lembrar também as filhas-de-santo do Candomblé e da Umbanda pela semelhança de suas indumentárias. No Maracatu Rei de Paus, Francisco José aponta brevemente que a ala das baianas foi inserida nos desfiles dos maracatus na década de 1970 por influência das escolas de samba do Rio de Janeiro, que passaram a ser transmitidas pelos canais abertos de televisão. Costa (2009) explica detalhadamente como aspectos visuais e estéticos das escolas de samba se aproximaram dos cortejos dos maracatus cearenses.

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. [...] 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 colocarem no campo das disputas pelos desejados títulos de campeão geral do carnaval (COSTA, 2009, p. 79-80).

Após a ala das baianas, concentra-se a ala da bateria ou batuque. À frente do conjunto percussivo, ficam os cantadores de loa. No Rei de Paus, quatro vozes conduzem a música de cada desfile carnavalesco. Dentre os cantadores de loa está Pedro Paulo, filho de seu Geraldo Barbosa. Ele se orgulha de cantar no maracatu por entender que o grupo foi uma herança deixada por seu pai: “o maracatu aqui foi o que meu pai deixou pra gente. Tudo que a gente sabe, a gente aprendeu com ele e meus tios. Por isso que a gente vai fazer maracatu até não poder mais. É uma coisa de família.”

Os cantadores costumam conduzir a música ao mesmo tempo, buscando expressar afinações espelhadas para criar uma unidade sonora da loa.

No Rei de Paus, o conjunto percussivo é formado por dois naipes, um de tambores: bumbo, caixa e surdo; e outro naipe de ferros: triângulos de ferro e gonguê. Os tambores têm bojos, corpos e aros feitos em metal e cobertos por pele animal. São tambores com afinação de parafuso, o que permite uma afinação mais precisa e coesa entre os instrumentos. Técnica feita manualmente. A caixa é conhecida como “caixa de guerra”. Especificamente no

maracatu cearense não há cordas de metal estiradas contra a pele do instrumento, conhecidas por “esteiras”. Há também um “chocalho de vaca”, conhecido por gonguê, responsável por fazer a chamada sonora do batuque. Por fim, tocam-se triângulos de ferro, chamados também só por “ferro”. Os ferros são feitos a partir da dobra de molas de caminhão.

Os tambores bumbo, surdo e caixa compõem uma ala de sons médios e graves. Os triângulos de ferro e o gonguê empreendem uma sonoridade mais aguda e estridente ao batuque. Todos os instrumentos são tocados por meios de baquetas.



Instrumentos do batuque do Rei de Paus. Ensaio da bateria nas ruas do bairro Joaquim Távora. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

O triângulo de ferro é tocado na bateria de todos os maracatus cearenses. É o instrumento responsável por conduzir o batuque e manter o andamento do canto da loa. Atribui-se ao triângulo uma posição de destaque devido seu timbre metálico e sua potência em volume. O triângulo pode ser ouvido à distância em qualquer posição do batuque. É também um objeto de diferenciação dos maracatus cearenses, imprimindo singularidade ao seu batuque frente as composições sonoras dos maracatus pernambucanos, por exemplo, que costumam ter uma sonoridade composta por alfaias e xequerês¹⁴.

Durante uma conversa, em agosto de 2018, Francisco José falou sobre os sentidos simbólicos da bateria no maracatu. Interpretações importantes para conhecermos os atos comunicativos sonoros, religiosos, étnicos e sensíveis que a sonoridade do Rei de Paus imprime. Segundo, Francisco José:

A batida do maracatu pra uns é uma comunicação direta com os orixás, pra uma louvação aos antigos reis e rainhas do Congo. Para outros, é o que guia a expressão corporal do cortejo e das pessoas na avenida. O maracatu tem uma bateria com instrumentos de percussão de couro para cantar uma macumba, para guiar um cortejo. Então, nesse contexto, a bateria é o pulmão do maracatu. É ela que dá o compasso, é ela que dá aquela harmonia pra pessoa poder cantar.

| 14 | Em Fortaleza (CE), alguns grupos de maracatu também utilizam alfaias e xequerês em seus batuques, como, por exemplo, o Maracatu Nação Baobab, Maracatu Solar e Maracatu Nação Fortaleza. Nesses grupos, o triângulo de ferro também faz parte do conjunto de instrumentos.

No Rei de Paus, os instrumentos são resguardados a cada término do desfile. São materialidades atuantes no grupo com anos de uso, fabricados ainda por seu Geraldo Barbosa e seu filho Francisco José. Os instrumentos recebem pequenos ajustes na pintura e afinação durante a preparação do grupo para o Carnaval. Francisco José é o responsável por esses ajustes e pelo ensino e treinamento da musicalidade do grupo, recebendo o título de “mestre” pelos batuqueiros. Estes se apresentam em filas de acordo com os naipes dos instrumentos. Na primeira posição ficam os dois brincantes com os gonguês; seguidos pelos batuqueiros do triângulo de ferro, caixa, surdo e bumbo.

Passada a ala do batuque, apresenta-se a ala dos orixás. Homens e mulheres encenam ancestrais africanos divinizados nos ritos da Umbanda e do Candomblé. No Rei de Paus, os orixás costumeiramente encenados são: Iemanjá, Xangô, Oxalá, Oxóssi, Nanã, Iansã, Oxum, Oxumaré, Ogum, Obaluaê, Exu. Sobre essa ala, Francisco José explicou:

Os orixás no maracatu começaram como personagens na década de [19]90. E aí eles foram colocados na conotação carnavalesca, porém a gente tenta fazer o mais fiel possível da religiosidade. Aqui a gente coloca Oxalá, Oxóssi, Iemanjá, Iansã, Xangô, Obaluaê e aqueles mais populares, que o povo olha e já sabe qual é. Os brincantes que fazem os orixás a maioria são de religião mesmo, filho daquele orixá. Os que não são a gente ensina sobre os orixás, a dança religiosa deles e como ele deve se comportar, as roupas pra ficar o mais fiel possível. Tem gente que depois que vê eles prontos faz reverência e tudo.

Como expõe o presidente do grupo, cada orixá representado possui vestimentas, objetos e movimentos corporais singulares. Objetivam expressar em suas corporalidades as danças rituais; bem como as características religiosas e estéticas mais próximas possíveis das que podem ser experienciadas nos ritos religiosos. Fator que mobiliza essa recepção de crença e reverência por parte de algumas pessoas, ainda que se estejam cientes de que, no maracatu, os orixás têm uma conotação mais alegórica. Reforçar que os orixás, representados nos maracatus, fazem parte de um contexto carnavalesco resalta que se tratam de figurações artísticas dessas entidades religiosas fora de seu aspecto ritualístico. Ao mesmo tempo, a possível fidedignidade alcançada pelos brincantes na realização dessas performances estimula que vínculos religiosos e imaginários entre personagens e brincantes e personagens e público aconteçam durante o desfile carnavalesco.

As fantasias da ala dos orixás são confeccionadas a partir de armações de ferro para a criação de saias, armaduras e cangalhas que serão cobertas por penas, tecidos e lantejoulas, que levarão as cores de cada orixá encenado. As “cangalhas” volumosas presas nas costas de cada brincante imprimem um aspecto alegórico. Buscando a aproximação com o imaginário religioso, os brincantes também portam objetos simbólicos que remetem aos domínios de ação de cada orixá e fazem saudações específicas ao dançarem no cortejo do Rei de Paus.



Encenação do orixá Nanã no desfile carnavalesco do Rei de Paus. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

Como último conjunto cênico do cortejo do Rei de Paus está a corte real. A ala recebe este nome por ser composta por príncipes, princesas, rei, rainha e vassallos; apresentando sentidos e características singulares do maracatu cearense. Durante uma conversa, em dezembro de 2013, pedi que Francisco José falasse sobre as simbologias a respeito das alas e personagens do Rei de Paus. Desse modo, ele relatou que a ala da corte do maracatu remete à realezas africanas rememoradas no Brasil:

A corte tem o seu rei e sua rainha coroados. São como uma realeza africana, reis do Congo, que quando chegaram aqui escravizados foram coroados reis e rainha pelos negros que estavam aqui, porque os negros não perderam sua história. Eles eram coroados pelos negros com as roupas dos seus senhores, por isso que nas roupas, na coroa, na baliza aparece um referencial das cortes portuguesas, mas é uma corte africana e negra que o maracatu quer representar. Por isso, no cortejo tem os orixás, as negras, o balaio com as oferendas, as loas contando a história dos negros.

Para Francisco José, não é qualquer figuração de corte que deve ser rememorada no cortejo do Rei de Paus. Ele assinala marcadores importantes, como a origem social africana, a identidade racial negra desses reis, o contexto social em que são coroados. Apresenta também aspectos étnicos dessa corte em seu envolvimento com os orixás, com o balaio e a oferta de oferendas. Francisco José retrata também acerca da importância das alas e das loas para

a condução desse cortejo em seu significado social, cultural e simbólico. Narrativas socioculturais que aproximam os maracatus cearenses dos cortejos dos reis do Congo e, assim, fortalecem signos identitários étnicos, raciais, geográficos, culturais dos maracatus.

Cruz (2011) discute as aproximações entre os maracatus e os cortejos dos reis do Congo estabelecidas por membros dos maracatus no Ceará. A socióloga aponta que os maracatus presentificam suas práticas a partir de elementos dos cortejos de coroação de reis do Congo que ocorriam no Brasil colônia possivelmente em um esforço de definir e traçar origens culturais e sociais. Seriam, então, os maracatus rememorações de cortejos percussivos formados por uma corte real oriunda das coroações de reis negros promovidas pelas irmandades religiosas¹⁵¹ durante o período da escravidão no Brasil.

Tais compreensões são importantes para os participantes dos maracatus ao reforçarem o entendimento da manifestação como um cortejo de coroação de reis negros, como descreve Francisco José. Ao mesmo tempo, tais correspondências entre as manifestações culturais devem ser entendidas em suas pluralidades, espelhamentos e dissidências devidos a suas multifacetadas formas de apresentação, sentidos e significados.

O historiador cearense Ferreira Sobrinho (2009) também escreve sobre as aproximações entre cortejos dos maracatus e cortejos de coroação de reis do Congo ocorridos no século XIX. Festas promovidas pela Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, que aconteciam em frente à Igreja Nossa

| 15 | Cruz (2011) descreve essas irmandades religiosas como confrarias e instituições sociais que estiveram presentes em diversos países, mas com significativa atuação em Portugal. Eram formadas principalmente por homens brancos e católicos e seguiam uma hierarquização da sociedade, promovendo ações e diretrizes que protegessem direitos e prestígios desses grupos sociais. No processo de colonização, Cruz (2011) informa que Portugal incentivou a formação de irmandades em suas colônias na África e na América. Durante o Brasil Colônia, a igreja incentivou a formação dessas irmandades com a finalidade de separar a sociedade em hierarquias. Assim, surgem irmandades de homens pretos livres nas cidades.

Senhora do Rosário, situada no bairro Centro da capital cearense. Ferreira Sobrinho (2009) explica que tais correspondências se constituem por essas manifestações culturais estarem ligadas aos povos Bantos, grupo étnico africano Congo-Angolano que predominou no estado do Ceará durante a diáspora.

Registra-se em Cruz (2011), que as festas de devoção aos santos católicos, promovidas pelas irmandades, eram marcadas por momentos singulares. Em um primeiro instante, ocorriam as celebrações, procissões, novenas voltadas aos santos e leilões para arrecadar fundos para arcar com os gastos das irmandades. Em seguida, membros das irmandades celebravam o rei e a rainha do Congo eleitos por eles anualmente. A socióloga descreve que os participantes vinham das mais diversas localidades do Ceará, inclusive alguns escravizados, acompanhados ou não de seus senhores. Os integrantes das irmandades saíam em cortejo até as casas do rei e da rainha e voltavam acompanhados com eles dançando e tocando instrumentos percussivos em direção a Igreja Nossa Senhora do Rosário, no Centro de Fortaleza. Como de costume, eles adentravam a igreja dançando para que, em seguida, recebessem suas coroas das mãos dos diretores da irmandade^[16].

Para Barroso (1996), essas celebrações organizadas e experienciadas por seus membros e audiência através de danças, cânticos, cortejos, coroações, batuques de tambores vivenciadas pela cidade eram denominadas como Autos do Congo. Segundo o mesmo autor, essa festividade de cunho religioso, urbano e popular deu origem a manifestações

Em tais confrarias, os membros pagavam pequenas taxas anuais e em troca recebiam auxílios em casos de doenças, morte, fome e prisão. Faziam-se também reuniões para celebrarem suas devoções aos santos, principalmente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Justamente na organização dos festejos para celebrar os santos católicos ocorriam as cerimônias de coroação dos reis negros. Pois, era também atribuição das irmandades dos homens pretos livres disseminar práticas culturais que rememorassem signos religiosos, festivos, culturais das populações africanas trazidas para o Brasil e afro-brasileiras (CRUZ, 2011, p. 82-87).

| 16 | Para mais informações sobre as irmandades religiosas no Ceará ver Souza (2006) e Barroso (1996).

culturais que, hoje, conhecemos como maracatus, reisados, congadas, por exemplo. “Dos Congos, nasceram os Maracatus, Taieiras (que tematiza a Rainha), Cucumbis, Congadas e, fundidos a elementos de origem europeia e/ou ameríndia, foram gerados os Reisados, Guerreiros, Bumbas-meu-boi, Caboclinhos, etc.” (BARROSO, 1996, p. 87).

Situar, brevemente, o leitor sobre como se constituiu os sentidos que descrevem os grupos de maracatu como memórias de cortejos de coroações de reis do Congo é importante para informar sobre como os maracatus criam narrativas sobre suas trajetórias e possibilidades de atuação e significação de suas práticas. Escrever sobre isso também é relevante porque informa algumas simbologias envolvidas na produção e realização das alas e personagens dos maracatus como manifestação cultural negra experienciada após a diáspora africana.

Gilroy (2001) nos ensina que na diáspora africana, as populações negras foram agentes sociais coletivos que desterritorializaram suas práticas culturais ao lembrar e reelaborar manifestações da cultura africana em outros contextos sociais, econômicos, territoriais. Na compreensão proposta por Gilroy (2001) acerca da noção de diáspora, percebemos as agências culturais e sociais de resistência e existência das populações negras e afrodescendentes como “[...] formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GIROY, 2001, p. 25).

Quando o presidente do Rei de Paus afirma que a ala da corte é a representação de uma “realeza africana, como os reis do Congo”, ele intencionalmente cria vínculos identitários étnicos, raciais e de origem social entre o grupo e os cortejos dos reis do Congo rememorados por populações negras de origem africana e afro-brasileira que ocorriam no Ceará. Ao fazer isso, ele cria explicação para as inspirações das práticas e aspectos culturais que o Rei de Paus irá exaltar em seu cortejo a partir das encenações e alegorias. De todo modo, essas textualizações possíveis sobre os sentidos da ala da corte e dos demais personagens no Maracatu Rei de Paus não podem ser entendidas de maneira unívoca.

Buscar explicar origens de organização e práticas de manifestações culturais podem nos levar a textualizações simplificadas e baseadas em um processo linear de fundação sobre as multifacetadas trajetórias que esses grupos culturais apresentam. É preciso, ao contrário, ficarmos atentos as confluências, dissidências, disputas dessas manifestações, que estão a todo tempo-espaco-festa-apresentação ressignificando suas práticas e saberes.

A complexidade com que cada maracatu organiza e realiza seu cortejo pode revelar outras narrativas e cenas sobre os porquês dessa manifestação cultural ser diretamente expressa como um cortejo de coroação de reis negros por seus brincantes. A intenção, aqui, foi demonstrar um caminho possível que possa iluminar chaves compreensivas.

Voltando para a formação do cortejo. No Rei de Paus, a ala da corte é composta por cerca de onze brincantes como princesas, seis como príncipes, um rei, uma rainha e três vassalos. Princesas desfilam nas laterais ao lado dos príncipes. Rei e rainha se apresentam ao final da ala, centralizados no cortejo. Os vassalos ficam logo atrás do casal real. Todos esses personagens possuem indumentárias e adornos singulares. Princesas e rainha usam vestidos ou saias bastante volumosas e rodadas. Elas adornam o corpo com um conjunto de bijuterias que alegorizam joias, como anéis, brincos, pulseiras e longos cordões que se alongam até a cintura do brincante. Usam perucas, batom, leques, tiaras e coroa. Príncipes e rei vestem fantasias que também remetem ao luxo. Suas indumentárias são, normalmente, confeccionadas em veludo em cores diversas e levam apliques desenhados com lantejoulas. Usam também perucas, anéis, calçam meias e sapatos fechados pintados em dourado, prateado ou cobertos por lantejoulas. O rei dança com uma coroa posicionada em sua cabeça. As fantasias dos vassalos também são produzidas em veludo, imprimindo uma figuração luxuosa com as lantejoulas e seus sapatos brilhantes. Sua posição social é comunicada por se posicionarem atrás do casal real e desfilarem portando sobrinhas e enormes abanos em formas de leques.



Princesas e príncipes encenados no desfile carnavalesco do Maracatu Rei de Paus. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).



Rainha, rei e vassalos encenados no desfile carnavalesco do Maracatu Rei de Paus. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

Para a maioria dos grupos de maracatu, como Rei de Paus, Az de Ouro, Vozes da África, Axé de Oxóssi, Nação Pici, dentre outros, há a obrigatoriedade do uso de uma máscara preta¹⁷ para a encenação dos personagens. Pintura facial produzida artesanalmente e à base de fuligem e óleo corporal. Com exceção da ala dos índios, que recebe uma pintura que busca remeter a um imaginário indígena, e orixás, todos os demais personagens desfilam com a face coberta pela máscara. Tal prática é disseminada entre alguns maracatus cearenses como um signo tradicional por indicar uma singularidade para os grupos do Ceará e por ser posta em ação desde o primeiro desfile do Maracatu Az de Ouro no carnaval de Fortaleza, em 1937.

Como explica Cruz (2011), não se sabe ao certo a motivação dos fundadores do Az de Ouro para imprimirem o uso da máscara no seu cortejo. A pesquisadora demonstra como os integrantes dos maracatus assinalaram múltiplos sentidos para a produção da máscara logo nas primeiras apresentações do Az de Ouro. Nesse sentido, a máscara teria desde uma função de materialidade teatral à uma estratégia dos brincantes de esconder suas identidades temporariamente enquanto encenam personagens femininos, por exemplo. Contudo, tal prática foi disseminada ao longo da trajetória da maioria dos maracatus cearenses como uma tradição e traço de diferenciação frente às demais figurações da manifestação cultural disseminadas em outros estados brasileiros.

| 17 | Entre brincantes de alguns grupos de maracatu, a feitura da máscara e o uso de camisas e luvas pretas na composição dos personagens serão uma prática identificada pelo termo “negrume”. Entre os brincantes do Maracatu Rei de Paus não observei o uso deste termo. Por isso, optei por não o utilizar ao longo do presente trabalho. No relatório de apresentação do dossiê para o registro do maracatu como patrimônio cultural de Fortaleza, informou-se que a prática não é um ponto pacífico entre os grupos de maracatu na cidade devido a atribuição de sentidos e compreensões distintas. Dessa forma, as discussões em torno dessa prática devem ser observadas

Ao conversar com os brincantes do Rei de Paus, por exemplo, escuto que a máscara é produzida para compor os personagens do cortejo, para afirmar a identidade racial negra dos papéis brincantes do maracatu. Cria-se no grupo uma narrativa de que os próprios personagens: negras, baliza, porta-estandarte, baianas, batuqueiros, princesas, príncipes, rei e rainha possuem o marcador racial negro por estarem participando de um cortejo de coroação de reis negros. Construto social próprio desses personagens, construído nos distintos corpos dos brincantes do maracatu através de indumentárias e da máscara. Como explica a brincante Ally, que encena uma princesa: “a gente usa a tinta, as luvas pretas pra fazer a pele do personagem. A gente faz a máscara pra afirmar que o maracatu é um cortejo negro. Os personagens têm a pele preta, cultuam os orixás, tem o balaio com as oferendas, a ala das negras.” Dessa forma, eles também justificam a produção de uma pintura distinta para a ala dos índios, que comunicará outra figuração racial, étnica e geográfica diferente dos demais personagens.

Na pesquisa junto ao Maracatu Rei de Paus, a observação das encenações dos brincantes nos personagens foram importante chave analítica e metodológica. Enquanto homens, mulheres, crianças e idosos aprendem a ser temporariamente (SCHECHNER, 2012a) como índios, baianas, balaieiro, batuqueiro, rei, rainha próprios desse maracatu, práticas e projetos, narrativas e relações sociais correspondentes ao Rei de Paus são comunicadas e postas em relevo. As encenações são intencionalmente ensinadas e aprendidas por brincantes

particularmente nas performances e significados elaborados em cada maracatu (FORTALEZA, 2015). Ao longo do presente texto, pontuo entendimentos de lideranças de alguns grupos em torno dessa prática, buscando expor possíveis significados e disputas.

e lideranças desse maracatu. Seus processos de criação e treinamento são construídos atentamente para que estejam aptos a transmitir ideias, significados, escolhas e projetos do Maracatu Rei de Paus.

Como bem afirma Cruz (2011), os desfiles dos maracatus são momentos rituais, plurais em suas formas simbólicas, espaços de teatralidades, de produção de performances e práticas sociais. Dessa forma, as encenações de personagens e alas e suas formas de apresentação emanam sentidos, mensagens e imagens singulares sobre cada grupo de maracatu no Ceará. Ao mesmo tempo, essas performances comunicam práticas recorrentes entre os maracatus e significados sociais e culturais que as envolvem.

Outra face da produção dessas encenações basilar para a compreensão da pesquisa foi sua tradução como geradora de experiências sociais para os brincantes e audiências do Maracatu Rei de Paus. Foi recorrente nas falas de brincantes a atribuição de sentidos de transformação às suas encenações por eles experienciarem construtos sociais e corporalidades próprias dos personagens; distantes das vivenciadas em seus cotidianos. Eles enfatizaram como poderiam ser outras pessoas no tempo-espço do maracatu.

Nas seções do presente capítulo e dos próximos, recorro a uma literatura, sobretudo sobre performance, festa, objetos, espacialidades para constituir compreensões acerca das práticas do Maracatu Rei de Paus junto as observações de campo e aos relatos de brincantes e lideranças. As encenações dos brincantes em personagens desse maracatu criam narrativas sociais sobre os participantes desse grupo, a

manifestação cultural e acerca de espacialidades da cidade de Fortaleza, vivenciadas pela experiência de se brincar em um maracatu durante o Carnaval. Cortejo ritual e artístico que se produz de modo relacional com os cortejos dos demais grupos de maracatu em Fortaleza. Compreensões e diálogos teóricos que serão retomados ao longo de todo o trabalho.

“Todo personagem do maracatu é uma experiência de ser outra pessoa.”

“Quando chega no maracatu, a gente vira princesa.” – Personagens que criam outros modos de ser

No carnaval do ano de 2016, cheguei na av. Domingos Olímpio por volta das 18h, quase 2h antes da apresentação. Minha intenção era observar, fotografar, registrar conversas e descrever cenas acerca da preparação dos brincantes para compor os personagens do maracatu. Logo que me aproximo do terminal rodoviário intermunicipal localizado na avenida, percebi brincantes vestindo fantasias e adornando o corpo com objetos específicos dos personagens que iriam encenar. Outros participantes ensaiavam reservadamente os passos de dança nas calçadas dos estabelecimentos ou faziam ajustes na afinação dos instrumentos percussivos. Cenas recorrentes ao longo dos anos seguintes nas horas que antecedem o desfile carnavalesco do Maracatu Rei de Paus.

Enquanto caminhava em direção aos brincantes, a participante Ally solicitou que a encontrasse. Ela estava em frente ao terminal rodoviário, na calçada de uma pequena loja de doces, fechada na ocasião. Ally Starhill é uma jovem de vinte e sete anos. Quando a conheci, em 2013, nos ensaios do Maracatu Rei de Paus ela ainda se apresentava como Wallace. Cinco anos depois, nos ensaios para o desfile de 2019, Ally pedia que as pessoas não mais a chamasse por Wallace e nem se dirigissem a ela usando pronomes masculinos. Ally contava que estava passando por uma transição de gênero. Como ela mesma disse: “O Wallace não existe mais. Sou uma garota, sempre me vi como uma mulher. Esse ano foi decisivo pra mim. Consegui falar com a minha família sobre quem eu realmente sou e me assumi como Ally.” Eu e Ally passamos a integrar o Rei de Paus no mesmo ano, em 2013. Encontro que nos fez descobrir gostos semelhantes sobre filmes, livros e hoje nos permite conversar sobre assuntos que não dizem respeito somente ao maracatu.

Ally e a família moram no bairro Acaracuzinho, na região metropolitana de Fortaleza. O bairro fica localizado no município de Maracanaú, distante cerca de 24km de Fortaleza. Os moradores do Acaracuzinho podem se deslocar até a cidade de Fortaleza através da av. General Osório de Paiva, via que cruza bairros da região Sudoeste da capital cearense, como Bom Jardim, Parque São José, Siqueira, Parangaba. De acordo com Ally, o bairro onde mora é marcado por um alto índice de violência e pela dificuldade de transporte público coletivo para se deslocar para outras regiões: “aqui é um perigo. Ninguém

pode nem ficar nas calçadas mais. E além de tudo, ainda é muito longe. Qualquer coisinha que você for fazer em Fortaleza são 2 horas pra chegar, porque os ônibus demoram demais.” Ally contou isso quando a perguntei sobre seu antigo bairro, o Antônio Bezerra¹⁸, localizado na região Oeste de Fortaleza, distante cerca de 7km da av. Domingos Olímpio e quase 10km da sede do Maracatu Rei de Paus, no bairro Joaquim Távora. Segundo Ally, mudar do bairro Antônio Bezerra para o Acaracuzinho foi decisivo para que iniciasse sua transição de gênero: “sair de lá do Antônio Bezerra foi muito importante pra eu existir, porque aqui no Acaracuzinho as pessoas já me conheceram como Ally. Ninguém aqui me chama ou me conhece pelo antigo nome.”

Em dezembro de 2018, marquei com Ally uma conversa para falarmos sobre sua preparação para encarnar uma princesa no maracatu. Preparei um conjunto de perguntas não diretivas que puderam orientar nossa conversa (CLIFFORD, 2014). Quando a perguntei sobre como ela se aproximou do maracatu, Ally relatou que a encenação de brincantes em personagens a fascinava desde criança. Época em que assistia aos maracatus na av. Domingos Olímpio acompanhada de sua mãe.

Eu amava ir ver os maracatus porque ali eu via as pessoas sendo outras pessoas, interpretando índios, princesas, rainha. Eu ficava fascinada como eles conseguiam. Hoje, eu sei que isso acontece porque o maracatu é um teatro de rua em movimento. No teatro e no Carnaval também a gente pode ser outras pessoas, vestir outras roupas, ter outros nomes. Foi

| 18 | O bairro Antônio Bezerra está na região administrada pela Secretaria Regional III. De acordo com o censo Anuário de Fortaleza (ANUÁRIO DE FORTALEZA, 2010), vivem cerca de 25.846 habitantes. Segundo o Mapa da Criminalidade e da Violência em Fortaleza, elaborado pelo Laboratório de Direitos Humanos, Cidadania e Ética (Labvida) da Universidade Estadual do Ceará, em 2009, o bairro Antônio Bezerra estava entre os dezesseis bairros da SER III com os maiores índices de roubo, furtos e homicídios; seguido dos bairros Henrique Jorge, Quintino Cunha e Bonsucesso. No bairro, há uma importante avenida de Fortaleza, a av. Bezerra de Menezes, que dá acesso

por isso que eu quis participar de um maracatu. O primeiro grupo que participei foi o Vozes da África, que um amigo da minha mãe me levou. Fiquei lá quase 8 anos. Depois entrei para o Rei de Paus. Fui lá na sede, na cara e na coragem e pedi pra entrar no grupo. O Rei de Paus me encantava muito! Ele é um dos grupos mais antigos e tem as princesas mais bonitas, brilhosas e eu sempre quis foi ser princesa no maracatu. Lá no Vozes, eu só havia sido princesa uma vez. Já no Rei de Paus, desde quando eu cheguei, o seu Francisco já disse que eu ia pra ala da corte ser princesa porque eu já havia sido princesa no Vozes e tinha todo o jeito de princesa. Acho que é porquê eu tenho jeito, sabe? Eu sei usar o leque, ser elegante na avenida, usar a fantasia.

De acordo com Ally, a encenação de um personagem é expressa como uma possibilidade dos integrantes dos grupos de maracatu se transformarem em outras pessoas durante o desfile. De acordo com Ally, homens, mulheres, crianças, idosos experienciam modos de ser distintos do cotidiano quando vivenciam personagens nos cortejos dessas agremiações.

Ao perguntar a Ally sobre esse sentido de transformação atribuído à encenação dos personagens, a brincante relata:

Quando você tá no personagem é como se você entrasse em outro corpo. Um corpo que é o seu corpo, mas que também passa a ser o corpo da personagem. Você usa peruca, adereços, fantasias que são daquela personagem. Você se movimenta,

a moradores de bairros periféricos, como do Antônio Bezerra, Conjunto Ceará, Henrique Jorge às regiões de maior poder aquisitivo de Fortaleza, como Aldeota e Dionísio Torres ao seguirem saindo da av. Bezerra de Menezes para a av. Domingos Olímpio. No bairro Antônio Bezerra, localiza-se um dos shoppings centers da cidade, supermercados, escolas, um terminal de integração de ônibus.

fala, se arruma como se fosse aquela personagem. Então, ali quando eu tô de princesa, já não sou mais eu sozinha. Passa a existir também a princesa do maracatu. Ser aquela personagem traz uma transformação para o seu corpo, seu jeito de ser. Todo personagem do maracatu é uma experiência de ser outra pessoa.

De acordo com Ally, os brincantes ao encenarem os personagens aprendem posturas, comportamentos, usos de indumentárias próprias dos papéis do cortejo. Dessa forma, os personagens criam modos de ser ao agenciarem o corpo, atitudes e construtos sociais dos brincantes para que princesas, rainha, índios, baianas ganhem vida nas apresentações do maracatu. Aprendizados, experiências sociais e corporais subjetivadas por cada integrante do Rei de Paus.

As particularidades de cada personagem do maracatu imprimem diferenças e singularidades entre ele e a pessoa que irá encená-lo. Desse modo, esses papéis são vistos como outros modos de ser distantes do cotidiano dos brincantes do maracatu, como experiências transformadoras (SCHECHNER, 2012a) mesmo que ocorram de modo temporário e demarcado espacialmente.

Como contava anteriormente, antes de começar o desfile de 2016, eu e Ally conversávamos em frente ao terminal rodoviário. Na ocasião, fomos interrompidos por uma mulher acompanhada de duas crianças. As duas meninas aparentavam ter entre seis e sete anos. Elas estavam agitadas, com as mãos no rosto, como se estivessem surpresas em ver alguém

ou algo especial. Ao se aproximarem, a senhora perguntou se Ally aceitava “tirar” uma foto com ela e suas duas filhas. De imediato, Ally respondeu que sim. A mãe perguntou se eu poderia participar da foto também. Mas uma das meninas fez um pedido: “mãe, tira primeiro só a gente com a princesa.” O registro foi feito pela câmera de um celular. Com a revelação instantânea da imagem na tela do aparelho, a senhora e as crianças saíram passando o celular de mão em mão enquanto comemoravam o registro fotográfico com uma princesa do maracatu.

Quando elas se afastaram, Ally me falou coisas importantes para pensar sobre como é brincar no Rei de Paus. A brincante disse:

Aqui é meio filme, né? É mágico. A gente é a gente o ano todinho. Mas quando chega no maracatu a gente vira princesa, o pessoal tira foto com a gente. A gente fica todo lindo desse jeito, com essas roupas, coloca até tiara que parece que tem diamante de verdade. Eu sei que eu tô num personagem, mas quando eu sou princesa, eu me transformo em outra pessoa! Num personagem da realeza africana! E nunca que eu vou poder ser princesa no meu dia a dia, lá no bairro.

Na interpretação de Ally, encenar um personagem no maracatu é como transformar-se em outra pessoa naquele tempo e espaço específicos. Sentido de transformação vinculado a possibilidade de se vivenciar construtos sociais diferenciados do cotidiano. Ally tem consciência de que a corporalidade, visualidade, estética, figurações

de feminilidade, raça, origem social sentidas por ela naquele momento são associadas à personagem da princesa. Condicionantes sociais distantes dos vivenciados por Ally no bairro onde mora. Ao mesmo tempo, Ally anuncia que seu corpo é potente para transformar-se em outra pessoa e compartilhar subjetividades, posturas, gestos, emoções, construtos sociais com uma personagem.

Em dezembro de 2018, conversei com Ally sobre a preparação para encenar uma princesa. A brincante, então, informou que para ser uma princesa do maracatu é necessário um conjunto de aprendizados de comportamentos, uso de objetos, sonoridade, temporalidade e espaço apropriados.

Você não é princesa do nada. Você tem que aprender como ser princesa. Você tem que aprender a mexer os braços e a mãos bem delicadamente pra dançar e acenar para o público, a balançar a saia do vestido, a usar a peruca com a tiara, a segurar o leque que nem uma princesa mesmo. Por isso que você tem que ir para os ensaios e treinar. A música do maracatu também é importante, o batuque, a formação do cortejo. Não existe uma princesa sem as outras princesas da corte, a rainha, os índios, sem o batuque. A princesa tem que cantar a loa, cumprimentar o público, dançar, usar aquelas roupas. A loa e as roupas fazem os personagens na avenida. A princesa também só acontece dentro do cortejo com os outros personagens juntos, dentro daquele contexto do maracatu. Quando faz tudo isso, você se sente no personagem. Você canta, dança, veste as roupas, igual uma princesa do maracatu.

Ally descreve abreviadamente os aprendizados que considera importantes para a realização de uma princesa do Maracatu Rei de Paus. Práticas que fazem Ally experimentar corporalidades, posturas, vestimentas, relações de uma princesa presentificadas nesse maracatu; fazendo com que a brincante sinta que está vivenciando um outro papel social. De acordo com Dawsey (2009), as performances “[...] despertam um modo subjuntivo (“como se”) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo [...]” (p. 44).

A brincante também sinaliza que além da dança, gestos, posturas e objetos imprescindíveis para a composição de uma princesa no Rei de Paus, a sonoridade e o contexto de produção do cortejo do maracatu são condutores para as performances dos personagens. Segundo Ally, a sonoridade do maracatu, através da loa e do batuque, é basilar para que a personagem de princesa entre em cena. A experiência com a personagem acontece quando ela canta, dança, veste roupas e usa objetos próprios e está em conjunto com os demais papéis do cortejo num espaço e tempo elaborados para a apresentação do maracatu. Condições que fazem Ally se aproximar da personagem que encena no Rei de Paus.

Na interpretação de Ligiéro (2011), as performances de manifestações culturais tendem a ser marcadas por um “cantar-dançar-batucar indivisível e inseparável” (p. 73). As dinâmicas de dança e as sonoridades emanadas são interativas na produção das performances por criarem cenários, sensações, crenças, visualidades, encenações de personagens que textualizam festas, rituais religiosos, procissões, cortejos, desfiles carnavalescos.

Para Ligiéro (2011), nessas performances, o corpo centraliza a criação performativa espetacular e ritual por meio de aprendizados corporais que envolvem dança, canto, tocar instrumentos, estéticas e posturas singulares e contextualizados em cada manifestação cultural. Os participantes dessas performances experienciam outros modos de ser enquanto dançam, cantam, vestem roupas, manuseiam objetos, se relacionam com o público do desempenho e conhecem lugares reelaborados e temporalidades situadas dessas performances.



A brincante Ally como princesa do Rei de Paus. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2014).

Em outro desfile carnavalesco, no ano de 2018, o brincante Jorge de Paula, que encena a personagem da rainha, contou como recepciona transformações em seu corpo e desenvolve gestos e posturas ao encenar esse papel no cortejo do Rei de Paus. Antes do início do desfile, conversamos na calçada de uma lanchonete do terminal rodoviário. Na ocasião, acompanhei a preparação do brincante para encenar a rainha e ele falou sobre sua condução nessa personagem.

Jorge de Paula é um homem que aparenta ter entre quarenta a cinquenta anos. É mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Seu trabalho disserta acerca das dinâmicas corporais das danças dos personagens do Maracatu Rei de Paus (PAULA, 2013). Antes de realizar sua pesquisa de mestrado, Jorge de Paula já era princesa nesse maracatu. Há oito anos, ele encena a personagem da rainha após a saída do brincante Chaves e da indicação de Geraldo Barbosa, presidente do grupo à época.

Enquanto Jorge de Paula cobria o rosto com densas camadas de pó de maquiagem, contou-me que ao vestir sua fantasia, colocar a coroa e cruzar a entrada que marca o início dos cortejos dos maracatus na av. Domingos Olímpio, ele deixa de ser o Jorge. O brincante explicou: “quando eu visto a fantasia, coloco a coroa e vou para a formação do cortejo eu sei que ali não sou mais eu. Eu me transformo numa rainha negra. Quando passa daquela entrada dos desfiles, eu esqueço que sou eu, e ali fica só a rainha do Rei de Paus.”

Jorge de Paula revela o sentido de transformação que a encenação da personagem produz em seu corpo. O brincante aponta como até o momento de finalizar a produção visual, corporal e estética da personagem através da mediação de objetos e posturas existem entre ele a rainha um estado intermediário temporário (SCHECHNER, 2012a, 1988). Observei Jorge fazer uso de cada objeto de maneira sequencial, dispondo um em seguida do outro para a composição da personagem da rainha. Primeiro a armação de ferro. Em seguida, os anéis, peruca e a aplicação do batom. Depois, a fantasia, a tinta preta no rosto. Quando já estava em posição na ala da corte, a última do cortejo, pôs a coroa.

À medida que vestia as indumentárias, pessoas que passavam pela av. Domingos Olímpio paravam para observá-lo. Jorge sorria para elas. A simpatia, beleza e elegância que se espera de uma rainha de maracatu também eram expressas por Jorge de acordo com os estágios de transformação que ele alcançava ao investir seu corpo de imagens e sentidos de uma rainha de maracatu. Ao finalizar a produção visual da personagem e se dirigir para a formação do cortejo do Rei de Paus, Jorge era chamado de rainha e convidado a participar de fotografias pelas pessoas que passavam na av. Domingos Olímpio e observavam sua preparação na personagem. Assim como notado com Ally, o público reagiu e qualificou a transformação do brincante Jorge em rainha do maracatu. A reação da audiência conduz o sentido de transformação subjetivada pelos brincantes.

Schechner (2011) declara que “[...] nenhuma performance teatral funciona desligada de sua audiência” (p. 218). Nesta relação, o público não é mero espectador passivo, mas percebe e reage a realização da performance. Schechner (1988) explica que ao experienciar uma performance o público é transportado de seu cotidiano num estado liminar. Ele aponta que o ator social, na posição de audiência, assume outros papéis sociais que não habituais, expressando emoções: aplaudir, chorar, xingar, torcer, gritar, cantar. Reagir às performances faz o público que as assiste produzir outras interações sociais. Schechner (1988) também ensina que a audiência da performance pode produzir críticas sobre condições sociais através das comunicações de linguagem, significações dos ritos e do teatro.

No contexto do desfile carnavalesco do Maracatu Rei de Paus, o público recebe as performances dos brincantes Jorge e Ally e qualifica a transformação deles nas personagens que encenam. Tais reações avaliam, propõem e presentificam cada desempenho artístico desse maracatu. Na cena descrita anteriormente junto a brincante Ally, observei como a partir da reação daquelas pessoas, chamando a de princesa, a brincante reflete a respeito da condição liminar das performances (SCHECHNER, 2012a, 1988), das diferenças sociais entre ela e a personagem e de como sua experiência com uma princesa do Rei de Paus é mediada por um conjunto de aprendizados corporais, sonoridades, objetos, por exemplo. A reação daquela audiência fez Ally pensar sobre como ser uma princesa no Rei de Paus.

Dawsey (2006, 2007a) descreve que a condução da performance é sentida, estranhada, espelhada, criticada pelo público que assiste. Recepções que fazem da audiência um agente que qualifica esses desempenhos artísticos e rituais. As performances acontecem para serem vistas, ouvidas, emocionarem, problematizarem o real, entreterem, se for o caso. Cardoso e Head (2013) escrevem que na realização das performances, o público é levado a esquecer temporariamente sua condição social e o real vivido cotidianamente. Condição que é ativada pelo desempenho dos agentes que conduzem a performance e através da constituição de espacialidades e temporalidades específicas, da emanção de sonoridades, cheiros e visualidades próprias nesses desempenhos. Com isso, a audiência da performance entra em “estado de ilusão” e passa a recepcionar a performance como um real temporariamente.

Os relatos de Jorge e Ally são próximos ao que conta a brincante Tânia Barbosa, que dança na ala dos índios. A brincante é moradora do bairro Joaquim Távora. Sua casa fica a poucas ruas de distância da sede do Rei de Paus. Tânia tem 51 anos e mora com seus dois filhos: Luan e Dandara. Os dois jovens também brincam no Rei de Paus. Luan toca caixa no batuque e Dandara integra a ala dos índios, como sua mãe. Os três participam de outras agremiações que se apresentam no desfile carnavalesco, como escola de samba e blocos.

Em 18 de outubro de 2018, estive na sede do Rei de Paus para observar a produção das indumentárias, dos objetos do cortejo carnavalesco e conversar com os brincantes. Naquela tarde, Tânia estava

na sede desenhando moldes que serviriam de base para a fantasia dos índios. Eu, então, ofereci-me para recortar as peças riscadas nas folhas de papelão para ajudá-la. Naquele momento, perguntei se ela sempre havia integrado a ala dos índios no Rei de Paus e como era sua preparação para encenar tal personagem. Tânia respondeu:

Eu sou índia já tem uns dez anos aqui no maracatu. Eu me acho muito importante quando eu tô de índia. Os índios são a primeira ala que o pessoal vê. Todo mundo tá olhando pra gente. Eu faço de tudo pra me sentir índia mesmo. Eu deixo o cabelão crescer porque as índias têm tudo o cabelão. Eu não posso ser do meu jeito, eu tenho que ter um jeito de índia, usar as penas, dançar a dança certa, usar a lança e o cocar dos índios. Desde a hora que eu boto a fantasia, meu jeito muda. No maracatu, eu me sinto uma índia mesmo. Se você não se sentir naquele personagem, você não faz direito o desfile.

O sentido de transformação é posto em relevo em mais uma interpretação dos brincantes sobre a realização dos personagens do maracatu. Para Tânia não seria possível encenar tal papel sem desenvolver posturas, aparências e fazer uso de um conjunto de objetos específico da ala dos índios. De acordo com a brincante, para se realizar um desempenho satisfatório no desfile carnavalesco é preciso que os brincantes se sintam temporariamente como os personagens que irão encenar. Nesta experiência, dinâmicas corporais, estéticas e subjetividades próprias

dos personagens ficam interseccionadas para construir uma realidade imaginada e possível para que pessoas se tornem índios, princesas, rainha, orixás no tempo e espaço do maracatu.

A partir das falas e observações postas acima, podemos ordenar algumas ideias elementares sobre as experiências dos brincantes nos personagens do maracatu. A primeira delas é que os brincantes associam um sentido de transformação para suas encenações por estas imprimirem posturas, movimentos, aparências, construtos sociais específicos a cada personagem. A transformação pode ser realizada por esses personagens agirem sobre seus corpos e construtos sociais. Experiências mediadas pelo uso e atuação de um conjunto de objetos e gestos.

Os brincantes possuem corpos ativamente criativos e possíveis de serem reelaborados figurativamente no contexto do maracatu. O composto: corpo criativo do brincante-sonoridade-visualidade-dança-espacialidade são basilares para a condução das performances do maracatu e do sentido transformativo atribuído pelos brincantes a esses desempenhos. No maracatu, os corpos dos seus integrantes criam cenas, posturas, comportamentos, atitudes, estéticas, figurações de gênero, raça, origem social mediados pelas agências criativas das performances dos personagens. Sendo isto possível devido a criação de realidades simbólicas de um cortejo negro percussivo, dançante e ritualizado que comunica sentidos e ritos das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas numa espacialidade criada em uma avenida e em um tempo festivo de Carnaval. Condições

singulares para que as performances aconteçam e para que brincantes entendam que a transformação entre eles e os personagens é temporária e contextualizada no tempo e espaço da manifestação cultural.

Não se pode participar do desfile do Rei de Paus portando roupas, objetos desfigurados do contexto da manifestação. Nem tampouco, canta-se e dança-se de qualquer jeito. Materialidades, dinâmicas corporais, sonoridades, visualidades, estéticas, corporalidades atuam no Maracatu Rei de Paus de modo contextualizado e dispostas a textualizar experiências com construtos sociais, subjetividades, espacialidades constituídas nas performances da manifestação cultural.

Essas experiências transformativas comunicadas pelos brincantes acerca de suas encenações são próximas do que se entende por estado liminar (SCHECHNER, 2012a) próprio das performances. Condição que os brincantes textualizam como a possibilidade de ser outra pessoa no maracatu, ou de dar vida a um personagem.

Em performances artísticas e rituais, estabelece-se um estado central para sua realização chamado liminar. De acordo com Schechner (2012a), neste estado, as pessoas “[...] são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; entram num tempo-espaço onde não são nem-isto-nem-aquilo[...] no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. As pessoas internalizam suas novas identidades.” (SCHECHNER, 2012a, p. 63). Liminaridade que pode ser ativada por comportamentos aprendidos, ações ritualizadas, objetos e outras formas e circunstâncias diversas.

Para Schechner (2012a), as ações performáticas imprimem sentidos de transformação por permitirem que seus agentes vivam uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana, “[...] onde eles podem se tornar outros que não seus eus diários.” (SCHECHNER, 2012a, p. 50). Através do caráter ritual e do jogo, as performances são comportamentos ritualizados, ordenados, situados em tempo e espaço. São também ações transformativas devido a possibilidade de serem meios de jogar com a realidade. O jogo é a condição que permite “fazer-crer” na transformação temporária das performances. Através do jogo das performances, realidades podem ser criadas e identidades são subvertidas.

Como nos ensinou Turner (2015), nas performances culturais, experiências sociais são vivenciadas por ativarem sensações, dinâmicas corporais, subjetivações de marcadores identitários. Ao ser realizada, tornada pública, notada por sua audiência, a performance ativa uma experiência em seus agentes e público por fazer pensarem sobre si mesmos, sobre a realidade social em que vivem, sobre suas identidades e complexos culturais estabelecidos. Toda performance cultural, “[...] incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro e a poesia, é em si mesmo uma análise e uma explicação da vida.” (TURNER, 2015, p.15).

As performances para Turner (1987) são em si reflexivas, permitem que as pessoas envolvidas nesses desempenhos, seja atuando ou assistindo, reflitam sobre suas condições sociais. Desejos, críticas, conflitos, entretenimento, cosmovisões,

construções identitárias podem ser ativadas durante a realização de um desempenho performático. Estes eventos favorecem a condição pensante dos indivíduos e criam maneiras deles se apresentarem no mundo. Desse modo, as performances não acontecem de modo neutro e imperceptível. Elas são sentidas, narradas, descritas, problematizadas por gerarem concepções e transformações do eu no meio social. Através da performance, experiências sociais são simbolizadas e realizadas.

Ally, ao pensar sobre sua encenação como princesa, expressa diferenças entre ela e a personagem a ponto de refletir que não poderiam existir conjuntamente em qualquer cenário ou temporalidade fora do maracatu. Ally é levada a pensar que ela, como jovem da periferia, transgênero somente poderia experimentar a condição social de uma princesa feminina, africana, negra, recepcionada pelas pessoas, usuária de objetos luxuosos e elegantes no contexto do maracatu. Experiência distante do que vive Ally no cotidiano do bairro Acaracuzinho. A brincante problematiza como sua condição social ordena e limita certas posturas, relações, marcadores de identidade que criam fronteiras simbólicas entre ela a personagem do maracatu.

A performance, como ação social, pode gerar rupturas e reflexividades sobre o cotidiano, de modo a colocar em cena o que não pode ser dito, feito, experimentado na vida diária (TURNER, 1987). À luz dessa compreensão, pode-se entender o sentido de transformação atribuído às

performances dos personagens do maracatu. As apresentações ocorrem em tempo e espaço situados, se realizando à margem do ordinário, do cotidiano para os integrantes e audiência da manifestação cultural.

Ao mesmo tempo, quando Ally relata que pode ser outra pessoa no cortejo do Rei de Paus, ela já não está distanciando a condição de princesa da sua realidade social, mas vendo a personagem como um outro possível de ser vivido (CARDOSO; HEAD, 2013, DAWSEY, 2005, 2007a). A princesa do Maracatu Rei de Paus é para Ally um outro ser que se soma à sua trajetória corporal, social, identitária no tempo e espaço do maracatu. Ally não deixa de ser quem é quando está encenando a princesa, mas é Ally e princesa ao mesmo tempo de modo relacional. A personagem é o outro que, fora do maracatu, está distante da jovem brincante. Mas quando Ally e princesa iniciam o estado liminar da performance, a personagem é presentificada e entra em cena. Assim, Ally fica em contato com outros modos de ser, mesmo que temporariamente durante uma apresentação do grupo Rei de Paus.

Ally, Jorge e Tânia apontam também como o sentido de transformação atribuído às suas performances é condicionado pelo aspecto extraordinário embutido nas festas, no caso vivido do Carnaval (DUVIGNAUD, 1983; SCHECHNER, 2012b; BAKHTIN, 1987). Parece evidente para esses brincantes que as performances só podem acontecer em tempo e espaço reservados, que as tornam possíveis. No contexto dos maracatus fortalezenses, isso

acontece através da reorganização da av. Domingos Olímpio para abrigar a festa carnavalesca, com as materialidades dos cortejos e as trajetórias corporais, sociais e identitárias dos brincantes que são modificadas temporariamente. Reordenamento espacial que alcança um estado extraordinário para brincantes e audiência dos maracatus. Aspectos que serão retomados no capítulo quatro.

Bakhtin (1987) nos ajuda a compreender como o Carnaval vem sendo experienciado como um festejo que permite a percepção de uma dualidade do ser e das condições culturais da sociedade. Ao mesmo tempo, Bakhtin (1987) esclarece que o fato do Carnaval permitir outras possibilidades de ser algo ou alguém, de modo temporário pelo seu caráter criativo, revela concepções de mundo e subjetividades distintas dos indivíduos. Na festa, as pessoas podem expressar desejos, modos de ser, comportamentos que pretendiam desempenhar cotidianamente. Desse modo, no Carnaval, a vida poder ser representada e interpretada de forma livre do usual. Na temporalidade singular do Carnaval, dimensões da vida que ocupam o âmbito do imaginário e do simbólico no cotidiano podem se materializar.

O caráter extraordinário das festas está expresso em uma extensa literatura produzida nas Ciências Sociais. Antes de expor tais aportes teóricos, quero destacar uma concepção de festa basilar empreendida por Durkheim (1996 [1912]) e Mauss e Hubert (2013 [1899]), que compreenderam os rituais festivos artísticos e cerimoniais como atividades que reforçavam o sentimento de coletividade das

sociedades. Em Durkheim (1996 [1912]), as festas foram pensadas como ritos análogos às cerimônias religiosas, que tinham por efeito aproximar as pessoas e criar estados de efervescência na sociedade, fortalecendo as consciências coletivas. Para Mauss e Hubert (2013 [1899]), as festas, quando pensadas como rituais e agregadas de comportamentos simbólicos, mantinham os laços do tecido social. Os indivíduos atravessavam momentos rituais de alteração dos estados sociais e se inseriam em sistemas sociais.

Propondo uma concepção de festa distinta, Duvignaud (1983) entende que essas celebrações não têm como aspecto central a reafirmação de laços sociais ou a restauração da coletividade. As festas “[...] permitem às pessoas e coletividades sobrepujarem a ‘normalidade’ e chegarem ao estado onde tudo se torna possível [...].” (DUVIGNAUD, 1983, p. 222). Tal compreensão ativa um entendimento das festas como momentos extraordinários, transformativos, de subversão da realidade, de negação do cotidiano, de criação e reelaboração de construtos sociais em uma temporalidade singular.

Tal caráter extraordinário próprio das festas seria para Schechner (2012b) um estado efervescente de liminaridade. Para o antropólogo, as festas são “momentos excessivos à vida comum” (SCHECHNER, 2012b, p. 157). Ao falar sobre o Carnaval, como festa de rua, Schechner (2012b) exemplifica que tal celebração transforma a rua em palco, modifica o tempo e o espaço, aspectos que instigam as pessoas a terem comportamentos distintos da vida cotidiana.

Percepções sobre as festas como atos extraordinários também são elaboradas por pesquisadores do Brasil. Amaral (1998) destaca o caráter misto das festas em se caracterizarem por fundamentos e comportamentos ritualizados, mas também serem constituídas pela inventividade de seus agentes. Cavalcanti (1998, 2002, 2006, 2013) ensina que é preciso refletir que as festas possuem dimensões múltiplas de pensar o cotidiano em criar experiências sociais ou rearticular as existentes quando agem na sociedade. Além de integrarem os sujeitos sociais em distintas condições de existência, produzir aprendizados de comportamentos, reinterpretar e criticar o social. Segundo a antropóloga, as festas têm uma “licença poética com o cotidiano” (CAVALCANTI, 1998, p.01), se afastando dele temporariamente quando produzem linguagens artísticas e simbólicas no tempo festivo. As festas possuem agentes mediadores que criam relações para qualificarem essas realizações, sobretudo, quando alcançam dimensões de espetáculo, como o Carnaval.

Para Perez (2012), as festas possuem “expressões performáticas precisas” (p. 25); ao mesmo tempo que seriam também divertimento em sua função recreativa, criativa em estética, e geradoras de sentimentos comuns aos que participam delas. Criam imagens da vida coletiva no sentido de produção, dando oportunidade aos sujeitos viverem outros papéis sociais para além daqueles de seus cotidianos. Marques (2015) também revela cenas sobre o âmbito extra cotidiano das festas, demonstrando experiências de estranhamento e reconhecimento de lugares e figurações de gênero, sexualidade,

especialidades a partir de criações de subjetividades em cenas de shows e festivais de músicas de forró eletrônico. As festas implicam, uma extrapolação de limites do corpo, das relações de sociabilidade, de regras cotidianas (MARQUES, 2014).

A partir dos relatos dos brincantes e das compreensões apontadas aqui acerca do estado liminar próprio das performances e do caráter extraordinário das festas, considero estes aspectos basilares para que se constitua o sentido de transformação atribuído às experiências cênicas com os personagens do maracatu. Ally, Jorge e Tânia comunicam como as performances que eles desempenham são geradoras de vivências extra cotidianas por permitirem que eles se transformem em princesa, rainha e índia. Condição que só poderia se realizar dessa forma no tempo e espaço situados e elaborados nas apresentações do maracatu. O estado criativo das performances e das festas são transformadores e geradores de experiências para os brincantes.

Experiências sociais que se desenvolvem a partir da realização dos ensaios e do estabelecimento de relações de aprendizado entre brincantes sobre os modos de ser de cada personagem do Maracatu Rei de Paus. Observei ao longo da pesquisa como os treinamentos e ensaios dessas performances se afirmam como momentos determinantes para que relações e aprendizados entre brincantes e personagens se desenvolvam. Os aprendizados singulares de cada papel brincante são ensinados, aprendidos, reelaborados por brincantes e lideranças. Durante os treinamentos, os brincantes entram em

contato com as corporalidades, posturas, vestuários e objetos próprios dos personagens que irão encenar. Momentos em que brincantes e personagens constroem os estágios de liminaridade das performances. Dessa forma, iremos analisar a centralidade dos ensaios para o estado de transformação atribuído pelos brincantes acerca de suas experiências com os personagens do maracatu.

Negociações e aprendizados para se viver um personagem no Maracatu Rei de Paus

No contexto do Maracatu Rei de Paus, o estado liminar das performances entra em cena desde o início dos ensaios para o desfile carnavalesco. Ao ensaiarem as encenações, os brincantes aprendem e desenvolvem comportamentos, posturas, gestos, dinâmicas de dança e canto e manuseio de objetos específicos de cada personagem. Aprendizados que são elaborados e transmitidos ao longo de uma jornada de treinamentos, que se estende por cerca de seis meses. Costumeiramente, os ensaios começam em meados do mês de setembro e se estendem até o final de semana que antecede o desfile carnavalesco.

Os ensaios para a festa acontecem aos domingos dos meses de setembro até fevereiro, das 19hrs às 20hrs, na Escola Estadual Visconde do Rio Branco, umas das instituições escolares públicas localizada nas redondezas do bairro Joaquim Távora. Com mais de noventa anos de atividade, a escola possui em sua população de alunos muitos brincantes do Rei de Paus, de diferentes faixas etárias. Diante da necessidade de realizar os ensaios e da ausência de um espaço próprio para essa atividade, o presidente

do grupo, Francisco José, realizou contato com a direção da escola solicitando a permissão para que os ensaios fossem realizados na quadra esportiva. A diretora logo autorizou o grupo a ocupar o espaço nos dias e horários marcados.

A escola tem uma estrutura física com portas de madeira de altura imponente, um piso de taco em madeira e entradas construídas em modulação arredondada. Ao cruzar os portões de ferro da entrada, me deparo com a quadra esportiva. A área é aberta, com pequenos bancos de cimento em suas laterais. Ao redor da quadra, localizam-se as salas de aula, banheiros e bebedouros. No fundo da quadra está a cantina da escola. A quadra foi construída no meio do prédio de dois andares, que além das salas de aula, agrupa biblioteca, laboratório de informática, sala de professores e coordenação. Durante os ensaios, os brincantes do maracatu têm acesso somente a quadra da escola, banheiros e bebedouros. Salas de aulas e o segundo andar do prédio ficam fechados.

Ao organizar os brincantes em alas, Pedro Paulo Barbosa, responsável pela coordenação dos ensaios, determina que a bateria se agrupe ao final da quadra. Índios, negras e baianas ficam em filas paralelas que se cruzam durante o ensaio nas laterais do espaço. A ala dos orixás ensaia em frente às salas de aulas, nos corredores laterais do prédio. Brincantes da corte, porta-estandarte e balaieiro ensaiam no centro da quadra. Na ordenação das posições de cada ala e personagem, brincantes de um maracatu desenvolvem atividades na quadra esportiva

no lugar de alunos, professores e funcionários da escola. Naquele tempo específico do treinamento das encenações, a quadra da escola e seus usuários e práticas são reordenados para a produção das performances do Rei de Paus. O esvaziamento e as luzes apagadas das salas de aula, a emanção de sons de tambores e canções próprias do maracatu e o manuseio de objetos alegóricos destoam de imagens e sons costumeiramente reproduzidos durante um dia letivo em uma escola. Cria-se um reordenamento no cotidiano da instituição escolar para se brincar maracatu. Para Schechner (2012a), o estado extraordinário que as performances provocam se desdobra também nos espaços em que são criadas e desenvolvidas. Os lugares de produção das performances são alcançados pelo caráter liminar, imprimindo sentidos, cenas e sonoridades de que foram transformados temporariamente.

Durante os ensaios não há interrupções para beber água ou atender o celular. Os passos da dança e o canto da loa são executados exaustivamente durante esse tempo de uma hora de ensaio. Francisco José, Pedro Paulo e sua esposa Francisca ficam por entre as alas para ajustar erros na letra da música e na dança. É cobrado aos brincantes que eles se comportem como se estivessem na av. Domingos Olímpio. Aqueles que ficam conversando, mexendo no celular ou não cantem a loa são chamados a atenção na frente dos demais. Os brincantes que não estiverem realizando os movimentos corretos são retirados da ala e ensaiam reservadamente com algum outro integrante mais experiente, que desenvolva a mesma performance.

Tão importante quanto a produção das aparências são os aprendizados de posturas, gestos e dinâmicas de dança e canto para uma performance satisfatória no Rei de Paus. Na produção dessas encenações, um conjunto de aprendizados são agenciados por brincantes e lideranças do grupo.

Os aprendizados para encenar os personagens são produzidos, reelaborados coletivamente pelos brincantes de cada ala. Participantes que encenam princesas, como Ally, ensaiam conjuntamente. Momentos em que figurações de princesas do Maracatu Rei de Paus são aprendidas, treinadas e reproduzidas. Antes mesmo de iniciar os ensaios, esses brincantes costumam compor rodas de conversas para falarem sobre a confecção de suas indumentárias, a condução da personagem e dão indicação de lojas para se comprar bijuterias que irão “arrasar no desfile”, que são “a cara da riqueza” como falou Nonato para um novo brincante durante um ensaio na quadra em novembro de 2018. Neste dia, Nonato explicava para um novo brincante da ala da corte a localização de lojas no Centro de Fortaleza que vendiam bijuterias que poderiam ser usadas na composição de uma princesa. Enquanto falava, Nonato se movimentava como se estivesse dançando na ala da corte. Postura espelhada na que ele desempenha durante a encenação da personagem na av. Domingos Olímpio. Comportamento que foi significado pelo balaieiro Iago como um desejo de Nonato em assumir a personagem de princesa antes mesmo do ensaio começar. Iago retrucou Nonato, tocando-lhe no ombro: “só

quer se princesa o tempo todo! O ensaio não começou ainda não. Se controla!” Em resposta, Nonato considerou: “sou princesa sim! Quando, eu chego aqui no maracatu, eu já viro princesa!”

Nonato da Silva é um senhor de cabelos grisalhos, crespos, que está sempre bem penteado. Ele tem 64 anos, quase metade deles vividos junto ao Maracatu Rei de Paus como princesa da ala da corte. Nonato é morador do bairro Antônio Bezerra, cerca de 10km de distância do bairro Joaquim Távora, onde está a sede do Rei de Paus. Nonato é sempre elogiado entre os outros brincantes por seu empenho em aprender a loa e treinar como se estivesse na av. Domingos Olímpio logo nos primeiros ensaios. Além disso, seu bom desempenho na personagem o legitima como uma “princesa experiente”. Nonato é responsável por ensinar a performance da personagem e orientar a escolha de objetos a novos brincantes e distribuir as fantasias de princesas entre os integrantes da corte. Nonato é bastante querido no grupo. Sua chegada aos ensaios é comemorada, fazendo com que o brincante seja chamado para distintas rodas de conversas. Entre os integrantes da ala da corte, Nonato é chamado como “a Nonato”. A adição do artigo “a” busca comunicar as figurações de feminilidade que Nonato informa na escolha de suas vestimentas, gestos e relações que tem com os demais brincantes dessa ala.

Iago Santos, 26 anos, também é um brincante bastante felicitado pelos demais. Assim como Tânia Barbosa, Iago é morador do bairro Joaquim Távora. Sua habilidade em confeccionar objetos, como

esplendores, leques, cangalhas é valorizada entre os brincantes. Ele, por sua vez, participa de uma geração de brincantes mais jovem do maracatu, como Ally. Iago é integrante do Rei de Paus desde o início dos anos 2000. Começou brincando na ala do batuque. Durante os ensaios, era recorrente Iago se ausentar do batuque para rodar com as armações de ferro junto aos brincantes que encenam princesas. No ano de 2015, Iago se apresentou como princesa pela primeira vez durante o desfile do grupo no Carnaval. Mas no ano seguinte, ele foi convidado a assumir o personagem balaieiro devido ao afastamento do integrante Virgínio. Assim como Nonato, Iago é chamado como “a Iago” entre os brincantes que encenam princesas. Iago não esconde sua homossexualidade entre os participantes do maracatu, nem tampouco oculta o uso de objetos de identificação feminina, como sapatos de salto, cílios postiços e leques quando ensaia a performance do balaieiro no maracatu.

Os dois brincantes informam que o tempo e espaço coordenados para o ensaio do maracatu são marcadores de elaboração do estado liminar das performances. Iago afirma que a partir do início do ensaio, brincantes podem experimentar as posturas, gestos e uso de objetos próprios dos personagens que irão encenar. Para Nonato, o marco inicial desse processo é pertencer ao espaço e às relações do treinamento. O brincante propõe que estar em contato com os demais participantes, objetos e no local do ensaio ativa a agência dos personagens nos integrantes que os encenam. Tal experiência não parece acontecer imediatamente em qualquer brincante.

É necessário que o participante conheça as corporalidades e materialidades que dão vida ao personagem que irá encenar. Nonato ensaia como princesa há mais de vinte anos. Ele é considerado um brincante experiente pelas lideranças e integrantes do Rei de Paus por exercer um mesmo personagem por anos e ter suas performances reconhecidas entre seus pares. O brincante que acabara de chegar no maracatu, aquele que Nonato orientava sobre a compra de bijuterias, não estaria autorizado a reproduzir a performance de uma princesa. O contato do novo participante com a personagem de princesa ainda está em processo de construção e elaboração.

Nos ensaios para o Carnaval do ano de 2017, chamou-me atenção a preparação do integrante Caroço como porta-estandarte, uma posição nunca encenada por esse brincante. Caroço é o apelido dado ao brincante Francisco Teófilo, homem negro, que aparente ter cerca de cinquenta anos. Assim como Raimundo Baliza, Caroço é morador do bairro Parque São José. Caroço, junto com seu filho Jhonatan e sua esposa Nete, se desloca por quase 12km integrados por ônibus do transporte público de Fortaleza para brincar no Maracatu Rei de Paus. Ele participa do grupo há quase três décadas e é considerado um brincante experiente por ter uma trajetória duradoura no maracatu, apresentar desempenho satisfatório no personagem que encena e compor redes de afeto e confiança no Rei de Paus. Caroço é considerado um exímio batuqueiro do instrumento triângulo de ferro. Sua desenvoltura na bateria é sempre lembrada por imprimir um estilo próprio de condução deste instrumento. Caroço

costumava dançar jogando o triângulo para cima levemente, o aparando quando já estava próximo do chão. Tal movimento acompanhava os gestos de equilíbrio e desequilíbrio de seu corpo. Seu modo singular de apresentação vem sendo reproduzido pelos demais brincantes que tocam o instrumento, inclusive pelo seu filho Jhonatan, que é chamado por “Carocinho” pelos demais integrantes.

Ocorre que, após o Carnaval de 2016, o senhor que brincava como porta-estandarte, conhecido por Careca, faleceu de forma inesperada. Careca esteve na posição de porta-estandarte por mais de vinte anos, personagem antes encenado pelo seu pai. De volta aos ensaios para o Carnaval de 2017, os brincantes se questionavam sobre quem iria assumir o estandarte. Alguns dizia que teria que ser “alguém daqui mesmo, tem que ser daqui de dentro.”

O porta-estandarte é uma posição importante por recepcionar o destaque de um personagem solo no desfile e por anunciar o cortejo de coroação de reis através do simbolismo em torno do estandarte. Os brincantes que dão vida a papéis, como porta-estandarte, baliza, balaieiro, rei, rainha costumam permanecer na mesma posição por anos. A integração desses brincantes em relações de confiança (SIMMEL, 1999 [1908])¹⁹¹ no Rei de Paus é um quesito indispensável para que possam assumir essas posições de destaque. Diante disto, as lideranças do grupo elegeram Caroço para encarnar o porta-estandarte. Uma nova jornada de ensaios e aprendizados se iniciou para Caroço. Ele voltou à condição de um novo brincante, precisou aprender como ser um porta-estandarte.

| 19 | Nos estudos de George Simmel sobre as formas de sociação e as redes de relações de socialidade, a confiança aparece como um sentimento basilar para a formação e permanência das sociedades (SIMMEL, 1999 [1908]). A confiança confere crença para que os indivíduos estabeleçam vínculos de naturezas distintas uns com os outros. Construir relações afetivas de confiança previne que os grupos sociais se desintegram, que segredos sejam mantidos, que saberes sejam resguardados. O grau de confiança é proporcional ao tempo de existência das relações entre as pessoas e as trocas sociais estabelecidas nos grupos.

Durante os ensaios para o desfile carnavalesco de 2017, Francisco José ficou a cargo de treinar Caroço para sua nova posição. Eles ensaiavam posturas, movimentos e gestos específicos para o personagem. Caroço precisava desenvolver destreza para dançar com elegância e firmeza enquanto carregava o estandarte. Durante esse período, registrei os ensaios reservados de Caroço e Francisco José nos corredores laterais da escola, onde ocorrem os treinamentos semanais. Eles ficavam em posição de espelhamento. Francisco José posicionado à frente do Caroço, enquanto este buscava repetir os movimentos com rigor. As mãos deles demonstravam carregar o estandarte imaginado no ar, direcionando o corpo de um lado para o outro como se estivessem manuseando o objeto. Quando estávamos no penúltimo ensaio na escola, antes do desfile carnavalesco, Francisco José apenas observou Caroço desenvolver a encenação. Ao final do ensaio, eles tiveram um pequeno diálogo importante. Caroço se aproximou de Francisco José e perguntou: “e, aí, Bebê, acha que já tá bom? O Careca era bom demais como estandarte, vai ser difícil fazer que nem ele. Um batuqueiro ter que virar estandarte não é fácil! É outro jeito!” De imediato, Francisco José respondeu: “quem foi que disse que tu tem que ser igual ao Careca? Ele foi um estandarte e você é outro. Ninguém faz igual a ninguém. Cada um vai pegando o jeito do personagem. Vai aprendendo nos ensaios, vendo como o personagem é pra fazer lá na avenida.”

O diálogo entre Francisco José e Caroço reafirma a compreensão dos ensaios como momentos constituidores do estado liminar das performances, do sentido criativo e transformativo que brincantes sentem ao

encenar os personagens do maracatu. Para Francisco José, durante os treinamentos os brincantes aprendem, elaboram e reproduzem as dinâmicas corporais, posturas e visualidades dos personagens do maracatu. O presidente do Rei de Paus também sinaliza que brincantes, ao encenarem um mesmo personagem, não irão desenvolver uma performance igual. Cada desempenho será singular devido as formas de condução e aprendizados particulares a cada participante.

O estado liminar das performances do maracatu é despertado nas relações entre brincantes e personagens desde o primeiro ensaio. Homens, mulheres, crianças e idosos assumem comportamentos e posturas, buscam objetos singulares para os personagens, vestem indumentárias que ativam sensações de transformação desses brincantes nos personagens que irão encenar. Por exemplo, integrantes da ala de índios ensaiam descalços e alguns segurando lanças do mesmo modo como fazem durante as apresentações do grupo. As brincantes da ala das baianas treinam com as armações de ferro que dão volume às fantasias. Princesas usam leques, perucas na cabeça; alguns homens que encenam essas personagens usam sutiãs com enchimento, sapatos de salto. Mesmo aqueles que optem por treinar sem a condução de objetos específicos têm seus corpos alterados pelos movimentos e gestos através das dinâmicas de dança reservadas para cada ala e personagem.

Os ensaios são momentos em que os personagens do maracatu entram em cena, são apresentados para novos integrantes, lembrados e reelaborados pelos brincantes experientes. Ao mesmo

tempo, esses personagens agenciam as performances ao imprimirem maneiras de comportamento, uso de materialidades, distinções entre os brincantes e ao gerarem figurações sociais singulares. São marcadores cênicos reservados a cada personagem, que agem de modo a criar a sensação de liminaridade entre eles e os brincantes.

Para Schechner (2011), performances são aprendizados condicionados por um conjunto de ensaios, oficinas e treinamentos. Na jornada para se desenvolver esses desempenhos, o estado liminar é alcançado por técnicas que envolvem: “[...] observação, prática, imitação, correção e repetição.” (SCHECHNER, 2011, p. 214). Esses momentos de treinamento, de aprender a ser algo ou alguém temporariamente, são também fundamentais para que os sujeitos que realizem as performances compreendam que não deixam de ser eles mesmos ao entrarem em contato com outros construtos sociais, dinâmicas corporais, redes de relações durante os desempenhos. A criação e o desenvolvimento do ato performático geram um sujeito ambivalente, que é ele e a coisa a que dará vida temporariamente. Tal compreensão gera uma “consciência performática” acerca das performances como momentos de ilusão, subjuntivos e criativos (SCHECHNER, 2011).

Ao mesmo tempo, retomo o diálogo com Turner (2015) para lembrar como a liminaridade é condutora de experiências sociais e de que as performances não ganham vida somente mediadas por técnicas rígidas e estabelecidas. Mesmo que atores

desenvolvam performances elaboradas por regras, com consciência do seu estado de ilusão, essas pessoas estão experimentando condições sociais que geram reações, sentimentos, vínculos, críticas acerca de si mesmas e sobre a realidade em que vivem.

Ao performatizar, os indivíduos estão pensando sobre eles no instante em que entendem que possuem corpos e comportamentos possíveis de serem reelaborados para a vivência de outros modos de ser. Dawsey (2006) compreende que performances artísticas acontecem em interação com ritos e dramas da vida social. Para Turner (1987), a própria vida social é exercida pela atuação de papéis estabelecidos que podem ser refletidos, contestados, reelaborados durante as etapas de crise e reparação dos dramas sociais. A ação de atuar é exercida tanto na vida cotidiana quanto em eventos artístico e rituais. À luz dessa compreensão, Turner (2015) propõe pensarmos que na vida e nas artes, atuar possui um sentido ambíguo: “[...] pode ter o significado de fazer coisas na vida cotidiana, ou encenar no palco. Pode acontecer num tempo comum ou num tempo extraordinário. Pode ser um modo de trabalhar ou de se mover [...] ou pode ser a arte de representar [...]” (TURNER, 2015, p. 145).

Acerca dessas jornadas de ensaios, também é importante analisar sobre como os brincantes ensinam uns aos outros os signos performáticos de cada personagem, basilares para o alcance do estado liminar. No caso observado sobre o treinamento de Carçoço no personagem de porta-estandarte, foi possível perceber como seus aprendizados foram coordenados pelo presidente do Rei de Paus.

Não é qualquer brincante que pode ensinar sobre os personagens do maracatu. Os aprendizados das performances são ensinados e aprendidos em uma longa jornada que irá conferir experiência e destaque para os brincantes que ampliam esses ensinamentos ao encenarem um mesmo personagem por anos, como acontece com Nonato na ala da corte. A trajetória desse brincante no personagem de princesa confere que ele sintase no personagem antes mesmo do início dos ensaios e esteja apto a ensinar sobre a performance para novos integrantes. Os aprendizados acerca das dinâmicas corporais e visualidades da princesa se acumulam no desempenho de Nonato nessa personagem a cada novo ensaio e apresentação do Rei de Paus.

As performances do maracatu não são improvisadas, elas respeitam modulações, orientações, experiências presentificadas na trajetória do grupo. Com isso, quanto mais tempo se brinca em um mesmo personagem, mais se pode falar, ensinar, reelaborar tal performance. Na ausência de um brincante experiente para o treino das performances para novos integrantes, cabe ao presidente do grupo tal tarefa. Com isso, brincantes estão inseridos em relações hierárquicas entre eles mesmos e entre eles e os personagens da manifestação na preparação das performances a partir do tempo de atuação dessas pessoas nos papéis do cortejo.

Destaque-se também como as performances são singulares mesmos que brincantes encenam um mesmo personagem ou que esses desempenhos sejam orientados por condutas estabelecidas.

Como foi possível perceber no treinamento de Carço no papel de porta-estandarte, as performances do maracatu não se realizam de uma mesma maneira, mas são inspiradas em experiências anteriores. Francisco José evidencia como a performance de Carço é distinta da que foi desenvolvida por Careca mesmo que os dois brincantes encenam o mesmo personagem.

A condição de reelaboração das performances é um fator fundamental para o alcance da liminaridade. Esses desempenhos permitem que pessoas sintam que estão vivenciando outros papéis sociais por serem ensinados, transmitidos, aprendidos, reestruturados, contestados, refeitos pelos atores sociais a partir de experiências vividas nesses desempenhos. Assim, as pessoas realizam atos performáticos após aprenderem sobre eles e conseguirem reelaborar esses desempenhos. Desse modo, para Schechner (2003), performances são reelaborações de experiências e aprendizados concedidos por um processo de recombinação de condutas, gestos, visualidades, corporalidades que podem ser ensinados e aprendidos. Processo nomeado por Schechner (2003, 1995) como “comportamento restaurado”.

A noção de comportamento restaurado declara que as performances são ensinamentos estabelecidos através de experiências anteriores vivenciadas nesses atos artísticos e rituais (SCHECHNER, 1995). Ao aprender a performance de um porta-estandarte do Maracatu Rei de Paus, o brincante Carço buscou restaurar gestos e

posturas da encenação desenvolvida anteriormente. Aprendizados que não foram mimetizados, mas recombinaados por Carvão para a realizaçã de um bom desempenho naquele personagem.

As performances sã sequências de comportamentos rearranjados pelos atores sociais. Os ensinamentos que conduzem a realizaçã de cada performance sã potencialmente transmitidos para as pessoas através de experiências sentidas nesses atos performáticos. Sobre esse processo de restauraçã do comportamento das performances, Schechner (1995) explica que os executores das performances “[...] entram em contato com essas sequências de comportamento, recuperam-nas, lhes dão novamente vida e até as inventam. [...] O trabalho de restauraçã acontece em ensaios e/ou na transmissã do comportamento.” (SCHECHNER, 1995, p. 206-207). A jornada de treinamento é apresentada mais uma vez como condiçã essencial para existêcia dos atos performáticos e dos sentidos de transformaçã por conferirem aprendizados distintos.

A partir do que foi exposto e discutido até agora, pode-se entender como as performances do maracatu sã sentidas e constituídas como outros modos de ser. Sã representações e encenações de personagens de uma manifestaçã cultural que possibilitam homens, mulheres, criançãs e idosos experiências com construtos sociais, dinâmicas corporais, visualidades, materialidades e lugares distintos do cotidiano dessas pessoas. Ao treinarem posturas, movimentos, provarem indumentárias, manusearem objetos próprios de cada

personagem, os brincantes aprendem sobre corporalidades, atitudes e entram em contato com materialidades e realidades singulares e distantes de seu cotidiano. Aprendizados que irão mediar a liminaridade entre brincantes e personagens e transmitirão sentidos de transformação na realização desses desempenhos artísticos.

Certos de que as performances criam experiências sociais durante a encenação dos personagens do maracatu, analisarei como esses desempenhos são produtores de corporalidades e geram figurações de marcadores sociais da diferença no cortejo do Maracatu Rei de Paus. Narrativas de brincantes acerca de vivências com construtos sociais, como gênero, raça, etnia, sexualidade, geração, origem social, distintos a cada personagem e ala do maracatu, serão postas em relevo para aprofundarmos a compreensão da agência dessas performances brincantes na produção de experiências sociais e seus sentidos de transformação no contexto do Maracatu Rei de Paus.



Quem pode brincar no maracatu? A agência de personagens, brincantes e materialidades



“Eu não sou mulher, não tenho corpo de mulher. Mas a rainha do maracatu tem!” – As negociações para se viver uma rainha

Observando as apresentações de grupos de maracatu em Fortaleza, percebi a importância atribuída a personagem da rainha por brincantes e públicos. Durante a festa carnavalesca, os brincantes que encenam as rainhas são recepcionados de forma efusiva pela audiência da festa. São fotografados, filmados e entrevistados pelos jornais locais desde o início de sua preparação na avenida.

Ao longo do cortejo, a rainha é novamente foco de interesse pelo público. Crianças, mulheres, idosos se apertam contra as grades divisórias dispostas ao longo da avenida para tentar tocar a vestimenta ou partes do corpo do brincante que dá vida à personagem. Muitas dessas pessoas aguardam a rainha de seus maracatus de preferência para reverenciá-las, aplaudi-las, fotografá-las ao final da apresentação.

Para o presidente do Maracatu Rei de Paus, a rainha é personagem de destaque devido a manifestação cultural se apresentar em forma de um cortejo

de coroação de reis. Francisco José explicou essa relação ao falar sobre a importância dos personagens no cortejo do grupo:

Maracatu é estandarte, ala de índios, as negras, a boneca, o balaieiro, o rei, rainha, príncipe, princesa e bateria. Mas o que não pode faltar é a rainha. O maracatu é um cortejo que festeja a coroação de reis negros. Se não tiver a rainha, não tem coroação e não tem cortejo, concorda? É assim desde quando começou o maracatu, é assim aqui e nos outros. A rainha é quem dá significado ao maracatu, que dá sua conotação de cortejo de coroação. Eu não consigo imaginar um desfile sem rainha, o pessoal que vai assistir vai é vaiar a gente, porque eles vão lá pra verem a rainha do maracatu!

Em 2014, presenciei um momento significativo que traduziu a relevância dada à personagem real. Na ocasião, acompanhei o cortejo dos maracatus na celebração da Data Magna do Ceará, em 25 de março^[20]. A convite da Secultfor, maracatus e afoxés desfilaram por ruas do bairro Centro, saindo do Parque da Liberdade, conhecido também por Parque das Crianças, seguindo pelas ruas Pedro Pereira e Floriano Peixoto em direção à Praça do Ferreira, importante espacialidade para a história social, política e cultural da capital cearense.

Nesse cortejo comemorativo, os grupos desfilaram um atrás do outro. O número de brincantes era bastante reduzido em comparação ao desfile

| 20 | A apresentação fazia parte da política cultural estabelecida pela Secultfor para fomentar a realização dos cortejos dos maracatus em outros datas e espacialidades, que não somente o Carnaval e a av. Domingos Olímpio. A partir de 2013, os maracatus são convidados a desfilar em ruas do Centro de Fortaleza no dia 25 de março. A data foi escolhida por fazer alusão a abolição da escravatura no Ceará. Desde, então, foi instituído pela Secultfor o dia 25 de março como o “Dia do Maracatu”. A partir do ano de 2018, o cortejo festivo passou também a acontecer na av. Beira Mar.

carnavalesco. Na av. Domingos Olímpio, o Rei de Paus costuma se apresentar com cerca de 200 brincantes. No cortejo em referência, não haviam mais que quarenta participantes. Aspecto observado também nas demais agremiações. Entre os personagens e alas escolhidos para se fazerem presentes naquele cortejo, porta-estandarte, balaieiro e alas de negras, batuque e da corte estavam em todos os maracatus. As rainhas foram novamente os personagens mais felicitados pelo público. As pessoas presentes acompanhavam o extenso cortejo coletivo dos maracatus das calçadas dos estabelecimentos, que se encontravam fechados devido ao feriado estadual.

Enquanto desfilavam em direção à Praça do Ferreira, os maracatus performatizavam passos de dança, posturas e gestos de cada personagem. Os brincantes vestiam as fantasias e portavam os objetos do cortejo. Cada grupo também cantava suas próprias loas e tocava instrumentos percussivos, reproduzindo sonoridades plurais nos batuques. Os cortejos encaminhavam as rainhas para um palco posicionado ao final da praça, onde aconteceria uma coroação simbólica. À medida que os cortejos chegavam, as rainhas se posicionavam uma ao lado da outra acompanhadas pelo porta-estandarte, o rei e a negra mais antiga em atividade de cada maracatu.



Rainhas de grupos de maracatu aguardando o início do rito de coroação na apresentação do dia 25 de março. Praça do Ferreira. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2014).

Na praça, brincantes dos grupos de maracatu se aglomeravam em frente ao palco. Dançavam, cantavam e tocavam os instrumentos de seus grupos em reverência as rainhas que seriam coroadas. O público que assistia as apresentações disputava posições para fazerem registros fotográficos da coroação. O rito da coroação das rainhas é considerado pelos integrantes dos maracatus como um importante momento de reafirmação dos sentidos simbólicos que envolvem a manifestação cultural como um cortejo de coroação.

Durante o percurso até a Praça do Ferreira, as rainhas dos maracatus desfilaram usando a coroa. Mas para a realização da coroação, a negra mais antiga em atividade de cada maracatu foi autorizada a retirar a coroa da rainha para que posteriormente a personagem fosse coroada naquela cerimônia coletiva. Para dar início ao rito, cada negra se posicionou à frente da rainha de seu respectivo maracatu. As negras balançavam suas saias de um lado para o outro movimentando as coroas. Depois, fizeram gestos e posturas de reverência, inclinando o corpo para frente e encostando um dos joelhos no chão. As rainhas permaneciam sentadas ao lado de cada rei e à frente do porta-estandarte. Quando as negras pararam de dançar num movimento de apresentar as coroas ao público, as rainhas abaixaram a cabeça e foram coroadas. Durante todo o rito, loas eram cantadas e tocadas nos batuques dos maracatus. Depois de coroadas, as rainhas dançavam levemente em cima do palco, movimentando seus vestidos volumosos. Logo em seguida, as rainhas desceram do palco para novamente integrar

o cortejo dos maracatus que faziam parte. Cada grupo, então, se dirigiu para atrás do palco, sinalizando o fim de sua participação na festa. Fogos de artifício explodiam no céu da praça em comemoração a coroação das rainhas.

De volta à sede do Rei de Paus, acompanhei o grupo no ônibus alugado que transportou os brincantes e materialidades até a festa. Enquanto os brincantes se desfaziam das aparências, posturas e objetos de cada personagem, perguntei a Francisco José a relevância do rito da coroação para os maracatus. Ele, então, explicou:

A coroação é um momento muito importante para os maracatus porque ela mostra que somos um cortejo de coroação de uma rainha negra. Que os brincantes e o batuque dançam pra celebrar a coroação dessa rainha. Antes, a gente fazia a coroação no desfile de Carnaval, mas por causa do tempo não tá mais acontecendo. Porque o cortejo parava para esperar a coroação da rainha e isso levava tempo e no final a gente era penalizado por ter passado do tempo do desfile. Hoje, você só vê mais a coroação em apresentações como essa do dia 25, ou em apresentações que convidam a gente.

Quando a coroação acontecia durante o desfile carnavalesco, Francisco José relatou que o rito ocorria para que o público presenciasse tal momento. Prática simbólica abandonada durante o desfile de Carnaval devido ao tempo máximo de 45 minutos que cada maracatu possui para realizar sua apresentação. Temporalidade fiscalizada pelos

maracatus e por jurados escolhidos pela Secultfor. A ultrapassagem desse tempo acarreta penalidade para os grupos diante da competição carnavalesca. Francisco José relembra como era realizado a coroação durante o desfile carnavalesco.

Lá no desfile, quando já estava finalizando o cortejo, a gente fazia a coroação. A negra mais velha vinha e coroava a rainha na avenida mesmo. A rainha e o rei ficavam bem no centro da avenida e o batuque não parava. Aí a gente ajudava a rainha a se baixar pra conseguir receber a coroa. Ela recebia a coroa ali na hora para o pessoal ver. Os brincantes ficavam tudo dançando. Era muito bonito! O pessoal adorava ver a rainha receber a coroa.

Escrever sobre o rito de coroação das rainhas é uma relevante chave analítica para compreendermos a importância dada à personagem real. Como buscamos demonstrar através de cenas do rito de coroação e das textualizações de Francisco José, a organização do cortejo e seu significado simbólico, a recepção do público do maracatu e o rito de coroação colocam a rainha em posição de destaque na manifestação cultural. Para Francisco José, não poderia ocorrer o desfile cênico, estético e sonoro dos maracatus ou o rito de coroação sem a presença e a performance da rainha. Estando a organização e a presença de alas e personagens do cortejo em conformidade com a celebração da aparição dessa personagem. A coroação da rainha e sua performance motivam a realização do cortejo.

No contexto da festa carnavalesca, em seu aspecto competitivo, Cruz (2011) expõe que o destaque dado à personagem da rainha é diretamente vinculado a seu julgamento na competição carnavalesca. Para a socióloga, entre os personagens solos julgados: porta-estandarte, balaieiro e rainha, a desenvoltura na avenida, a estética da indumentária e o carisma da personagem são os requisitos de maior exigência dos jurados. Aspectos que revelam dois fatores sobre a personagem. O primeiro deles é uma certa hierarquia entre a rainha e os demais personagens do cortejo; sendo a rainha a que mais chama a atenção de públicos, jurados e participantes dos maracatus. O segundo é que o desempenho de uma rainha quando bem avaliado pelos jurados e a audiência do desfile confere status a seu respectivo maracatu. Aspectos que poderão ser fundamentais para a eleição do campeão do carnaval entre essas agremiações.

A rainha é também uma personagem que comunica sentidos, escolhas e projetos dos grupos de maracatu em Fortaleza. Característica que contribui para seu destaque entre os demais brincantes e gera expectativas para sua aparição no desfile. Os distintos modos de se fazer uma rainha estão envolvidos em disputas de narrativas sobre tradição, produção estética e visual de fantasia e adereços e a performance da personagem. Ao longo das trajetórias individuais e coletivas desses maracatus, os grupos vêm criando encenações próprias para a personagem.

Nos cortejos dos maracatus, observei rainhas que desfilam com a face pintada de preto e outras que não fazem o uso da máscara artesanal. As fantasias e objetos usados pelas rainhas também se diferenciam. Rainhas dos grupos Rei de Paus, Vozes da África, Az de Ouro, Nação Iracema, Nação Fortaleza, por exemplo, costumam usar indumentárias volumosas, confeccionadas em veludo, com apliques de lantejoulas. As personagens desses grupos também fazem uso de esplendores^[21] e leques que chamam a atenção do público pela riqueza de seus adornos, feitos com penas coloridas e lantejoulas. Em outros grupos, como o Maracatu Solar, a rainha veste uma indumentária com menor volume e uma visualidade menos luxuosa, expressando outra produção estética para a personagem. A diversidade das rainhas também é caracterizada pela atuação de homens e mulheres encenando essa personagem. As rainhas agenciam corpos distintos para ganhar vida nos desfiles carnavalescos dos maracatus.

As performances diversas dessa personagem enredam sentidos e fluxos de tradições da manifestação. Alguns grupos, como Rei de Paus, Az de Ouro, Vozes da África consideram a presença de homens nessa personagem como uma continuidade de práticas desenvolvidas desde os grupos fundados a partir de 1930. Ao mesmo tempo, Maracatu Solar e Nação Fortaleza desfilam com mulheres encenando a personagem real.

Em Costa (2009), Cruz (2011), Silva (2004), Militão (2007), Oliveira (2015) destaca-se como a ala da corte é encenada majoritariamente por homens em alguns maracatus, como Rei de Paus,

| 21 | Armação de ferro fabricada em formato de meia circunferência. O esplendor é posicionado nas costas do brincante que encena a rainha. Normalmente, é adornado com tecido de veludo, penas coloridas e apliques de lantejoulas. É um objeto que intensifica a estética luxuosa e alegórica das rainhas que fazem seu uso para desfilarem. Esses esplendores possuem uma visualidade próxima aos usados pelas personagens de porta-bandeiras das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo.

Az de Ouro, Vozes da África, por exemplo. Tal aspecto parecia ser encarado como tradicional por ter o Maracatu Az de Ouro iniciado suas apresentações com apenas homens encenando personagens ditos masculinos e femininos. Todavia, Cruz (2011) explica que tal restrição se deu por uma dimensão histórica e social que reprimia a participação de mulheres em blocos carnavalesco e festejos populares realizados nas ruas até meados do século XX^[22]. Na trajetória dos maracatus cearenses, os grupos tiveram uma primeira brincante mulher encenando uma rainha em 1988, a senhora Eulina Moura, no extinto Maracatu Nação Verdes Mares. À época, Eulina Moura era também presidente do referido maracatu (COSTA, 2009)^[23].

Desde então, é bastante significativa a presença de mulheres em todas as alas dos maracatus. Como rainhas, destaco as desenvolturas de Luci Magalhães, que atuou na personagem no Maracatu Az de Ouro, nos anos 2000, e Débora Sá, rainha do Maracatu Nação Fortaleza desde sua fundação, em 2004. Rainhas que têm seus desempenhos cênicos, visuais e carismas reconhecidos pelos públicos dos maracatus e brincantes. Tal reconhecimento também se imprime a brincantes que encenaram rainhas a partir das décadas de 1930, como Afrânio Rangel, Zé Rainha, Zé Brás, Almeida que construíram performances diversas de ser uma rainha nos maracatus cearenses, como podemos observar em Costa (2009), Cruz (2011), Silva (2004). O que se revela nessas rainhas plurais é a agência desse personagem em criar aparências, posturas, gestos e relações sociais próprias e possíveis de serem aprendidas e transmitidas em corpos distintos.

| 22 | Aspecto observado também nos contextos do bumba-meu-boi no Maranhão, como indicam De Lima; Albernaz (2008).

| 23 | No contexto dos maracatus nação de Pernambuco, Oliveira (2011) e Guillen (2004) demonstram que as mulheres têm um papel central na encenação das rainhas. Em Oliveira (2011), registra-se que em 1947 a primeira rainha foi coroada em um maracatu nação pernambucano. A rainha coroada no Maracatu Nação Leão Coroado chamava-se Maria Julia do Nascimento, mais conhecida por Dona Santa.

Durante a pesquisa, pareceu que mais significativa do que o gênero e a sexualidade do brincante para a sua escolha como intérprete da rainha são as relações e vínculos sociais entre o brincante e o maracatu a qual faz parte. Em entrevista para o registro do maracatu como patrimônio imaterial de Fortaleza, incumbido pela Secultfor, no ano de 2015, a rainha do Nação Fortaleza elucida vínculos de afeto e confiança necessários para a escolha do brincante que encena uma rainha nos maracatus. Débora Sá contou: “eu acredito que uma pessoa que seja engajada, que conheça a história do maracatu, que conheça a história da comunidade em que o maracatu está inserido, sabe representar o papel da rainha.”²⁴ Também em entrevista para o registro, Luci Magalhães, rainha por sete anos do Maracatu Az de Ouro e presidente do grupo, relata que passou a ser rainha do maracatu após Zé Rainha²⁵ apresentar problemas de saúde e precisar se afastar das apresentações do grupo. Luci Magalhães contou: “como nas apresentações eu já saía, me vestia de rainha quando ele não podia ir; eu fui e passei a ser a rainha oficial do maracatu.” Após a saída de Luci Magalhães do posto de rainha, um brincante que encenava uma princesa no Az de Ouro passou a interpretar a principal personagem do cortejo.

Luci Magalhães, Débora Sá, Costa (2009) expressaram como as rainhas dos Maracatus Az de Ouro, Nação Fortaleza e Nação Verdes Mares, por exemplo, alcançaram tal posição nos cortejos após terem suas trajetórias como brincantes reconhecidas pelos integrantes e lideranças de seus

| 24 | Na realização da pesquisa, foi produzido um dossiê registrado como documento de domínio público disponível para a consulta na sede da Secultfor, em Fortaleza (CE). No arquivo, constam as transcrições das entrevistas.

| 25 | Como mencionado no início do primeiro capítulo, Zé Rainha foi um importante brincante dessa personagem, ativando e recepcionando posturas, gestos, carisma e estéticas visuais de uma rainha ao brincar nos Maracatus Rei de Paus, Az de Ouro e Estrela Brilhante ao longo de mais de trinta anos. Ainda hoje, a performance de Zé Rainha é rememorada entre os brincantes dos maracatus como um desempenho de excelência.

respectivos maracatus e por participarem de redes de afeto e confiança nos grupos que desfilavam. Fatores que se mostraram indispensáveis para a escolha de Luci Magalhães, Zé Rainha, Débora Sá e Eulina Moura como rainhas de maracatu. Nas escolhas dos brincantes que encenam a rainha, as redes de afetos, confiança e vínculos entre o grupo de maracatu e o integrante serão avaliados na escolha por qual homem ou mulher encenará a personagem. No caso do Maracatu Rei de Paus, indiquei, a seguir, como a escolha do brincante Jorge de Paula para a personagem também foi mediada por relações de afeto e confiança entre ele e os integrantes do Rei de Paus; além do reconhecimento de sua desenvoltura como princesa em anos anteriores. Nesse mesmo contexto, observei como a personagem elabora figurações de gênero, raça, etnia, origem social e geração no corpo do brincante que a encena; fazendo destes marcadores sociais importantes organizadores de posturas, relações e diferenças entre a personagem e seu intérprete.

É certo que performatizar a principal personagem de maneiras distintas expõe os sentidos e escolhas geridos em cada grupo a respeito das narrativas e trajetórias que querem criar para si e para a manifestação cultural. Aspectos que serão mais bem discutidos no capítulo seguinte. Nesse momento, buscarei demonstrar como a rainha imprime aparências, posturas, gestos, indumentárias, objetos e encenações próprias que desvendam experiências com figurações de marcadores sociais. Para isso, apresentarei cenas da preparação do brincante Jorge de Paula, que encena a rainha do Maracatu Rei de Paus.



Os brincantes do Rei de Paus costumam se preparar para os personagens que irão encenar no cortejo carnavalesco nas calçadas de lojas e lanchonetes em frente ao terminal rodoviário intermunicipal, localizado na av. Domingos Olímpio. Os maracatus não possuem camarins ou espaços cedidos pela Secultfor para se prepararem para o desfile. A confecção das aparências dos personagens e ajustes de última hora em carros alegóricos, instrumentos ou fantasias são realizados na própria avenida ou em ruas paralelas. Pela análise do uso dessa espacialidade no dia do desfile, é possível perceber como os grupos demarcam lugares na via com estandartes, fantasias e materialidades dispostas nas calçadas e encostadas nas paredes de estabelecimentos. Reordenamento que torna possível reconhecermos os espaços demarcados por cada maracatu para reconfigurar a avenida como camarim ou bastidor do seu espetáculo.

No carnaval de 2018, não foi diferente. Nas calçadas dos estabelecimentos e em meio a barraquinhas de lanches e bebidas, mesas e cadeiras de plásticos das lanchonetes, os brincantes do Rei de Paus produziram as aparências, corporalidades e revelaram posturas e gestos dos personagens que desempenham no desfile carnavalesco. Eles vestiam fantasias, adornavam o corpo com cordões, anéis, turbantes, brincos, tiaras e materialidades necessárias para compor os personagens. Passavam a tinta preta na face para a confecção da máscara, ajustavam os instrumentos, ensaiavam os passos de dança e a loa.

Naquela noite, chamou-me atenção a chegada do brincante Jorge, que encena a rainha. Desde 2013, quando comecei a pesquisar o grupo, ainda não havia presenciado a preparação de Jorge para a personagem real. O fato de Jorge morar em Salvador (BA), onde é professor, também dificulta a aproximação com o brincante, pois ele não participa dos ensaios semanais do grupo ou frequenta a sede do maracatu com frequência. Além disso, a produção de sua performance, a confecção de sua fantasia e adereços são permeadas por segredos de como são desempenhadas, aprendidas e executadas. Observamos que há em torno da personagem algo semelhante ao que Simmel (1999a [1908]) chama de dimensão social do segredo. É notório como se tenta resguardar os aprendizados corporais e a produção de objetos sobre essa personagem a um grupo reservado de pessoas no Maracatu Rei de Paus.

Para Simmel (1999a [1908]), a ocultação de um segredo empreende relações entre indivíduos. Relações que podem ser permeadas por vínculos de confiança e também por relações de disputas pela revelação ou resguardo do que é secreto. No caso do Rei de Paus, a produção de fantasias, fabricação de instrumentos e da tinta que produz a máscara são saberes e práticas reservados a um grupo de pessoas, na maioria deles, membros da família Barbosa; ou ficam restritos para brincantes que estão há bastante tempo no grupo e fazem parte de redes de confiança e afetos.

Para que o segredo exista e se mantenha é necessária uma dimensão intencional para sua ocultação (SIMMEL, 1999a [1908]). O ato de resguardar saberes, práticas, condução de performances, ensaios, fabricação de indumentárias e objetos da personagem da rainha é atravessado pela relação competitiva entre os maracatus no desfile carnavalesco. Como exposto anteriormente, a rainha é uma personagem julgada na competição carnavalesca. Reservar a estética e a visualidade da sua fantasia e objetos e a produção da personagem até minutos antes do desfile cria sentidos de autenticidade e disputa entre os maracatus. O segredo instigará uma dimensão social da posse sobre um saber, conhecimento, prática (SIMMEL, 1999a [1908]). Fator que desvendará relações de diferenciação, singularidade, tradição, patrimônio entre os grupos de maracatu acerca da rainha, por exemplo. Ao mesmo tempo, manter a produção da personagem em segredo pode despertar valores simbólicos atrativos em torno da rainha e da sua performance. Sentidos e relações que farão a audiência dos maracatus aguardar com maior expectativa o desfile da personagem na avenida.

De volta à av. Domingos Olímpio, notei Jorge se aproximando dos demais brincantes do Rei de Paus. Ele vestia um short justo de malha e uma camisa de manga comprida na cor preta também em tecido de malha e calçava tênis. Enquanto caminhava pela via em direção aos demais brincantes do Rei de Paus, Jorge não se distinguia. Ele aparentava ser mais uma pessoa se deslocando para assistir aos desfiles dos maracatus. Nenhum sinal em seu

corpo anunciava aos desconhecidos que Jorge se transformaria na personagem mais esperada, aplaudida e felicitada pelo público da festa que aguardava o desfile do Maracatu Rei de Paus.

Como brincante desse maracatu, aproximei-me de Jorge e observei de perto os estágios de liminaridade (Schechner, 2012a) que ele alcançava ao se preparar para viver uma rainha. Enquanto Jorge passava no rosto densas camadas de pó de maquiagem, perguntei se poderíamos conversar sobre sua preparação para a personagem. Sentado em cima da armação de ferro, ele contou que ao observar as encenações de outras rainhas dos maracatus foi conquistando aprendizados que o fizeram assumir a personagem real por orientação de seu Geraldo Barbosa, presidente do Rei de Paus na época em que fora escolhido para o papel. Jorge relatou também sua experiência na personagem. Ele exaltou como viver uma rainha no Rei de Paus desencadeia aprendizados de posturas, usos de materialidades, comportamentos e aparências próprios da personagem. Performance estética, visual, corporal, artística que desvenda experiências com marcadores sociais da diferença. Como explica Brah (2006), marcadores sociais da diferença são categorias de diferenciações de condições sociais distintas, que simbolizam trajetórias, circunstâncias materiais, experiências culturais dos sujeitos. Prosseguimos com o relato de Jorge:

Eu tenho uns quinze anos no grupo. Eu fui primeiro princesa, fiquei bastante tempo como princesa. Mas seu Geraldo sempre dizia que eu tinha tudo para ser a rainha, tinha o jeito, sabe? Sabia

ter a postura, eu sempre fui simpático com os brincantes e com o público. Ser rainha é muito importante, é o personagem que o público espera ver. Eu pensava que se um dia virasse rainha, tinha que saber mesmo como ser uma. Agora também eu sabia com quem aprender. Assisti muito os desfiles do Zé Rainha e do brincante Chaves, que foi rainha antes de mim aqui no Rei de Paus. Pra ser rainha, você tem que aprender que ela é uma personagem que tem todo um jeito próprio de se apresentar, de cumprimentar o público. O maracatu é um teatro de rua, com muitos personagens e todo mundo que está aqui passa por mudanças no corpo, veste roupas próprias desses personagens, como atores em um teatro. Eu não sou mulher, não tenho corpo de mulher. Mas a rainha do maracatu tem e eu preciso expressar isso. Eu faço isso pela fantasia, pela coroa, pelo batom, pelo conjunto todo. É uma transformação mesmo para o personagem. E isso é lindo, porque você vê a força do personagem de transformar uma pessoa toda! E eu me deixo passar por essa transformação, mudo meu jeito de andar, de vestir, de falar com as pessoas. Uso peruca, passo batom, pinto meu rosto. Até porque eu não poderia ser a rainha do jeito que eu sou, com a minha cara. Tem que mudar mesmo. Quando eu visto a fantasia, coloco a coroa e vou para a formação do cortejo, eu sei que ali não sou mais eu. Eu me transformo numa rainha negra. Quando você tá desfilando, o pessoal aplaude, quer pegar na sua mão, te reverencia mesmo, sabe? Tem gente que chora de emoção. Pelo Jorge, professor que mora lá em Salvador, eles não fariam isso! É pela rainha que está ali na avenida. Eu sei disso. Quando acaba o

desfile aí volta o Jorge, e eu volto emocionado, porque mesmo que eu viva uma transformação, e ali na avenida esteja a rainha, eu sinto toda aquela emoção também!

Jorge evidencia que precisa passar por transformações no corpo e em seu comportamento para experimentar a personagem da rainha no Rei de Paus. O brincante chama a atenção como a personagem real possui marcadores sociais próprios: “corpo de mulher”, “rainha negra”, “rainha reverenciada”, “veste roupas próprias”. Ao mesmo tempo, Jorge se qualifica com outros construtos sociais. Ele diz que é homem, professor, morador da cidade de Salvador e que tais marcadores o fazem diferente de uma rainha de maracatu. Jorge sinaliza como atravessa estados de transformação para encenar essa personagem ao apresentar a rainha do Rei de Paus a partir de qualificações corporais, posturas, materialidades, construtos sociais. Como bem expõe o brincante, “eu não poderia ser rainha do jeito que eu sou”. De que modo, então, se constituem uma rainha de maracatu no grupo Rei de Paus? Quais e de que maneira são produzidos e acessados os marcadores sociais qualificados como próprios dessa personagem? Quais aspectos fazem o corpo do brincante Jorge de Paula um corpo potente para se transformar em uma rainha?

Após cobrir o rosto com pó de maquiagem, Jorge vestiu uma armação de ferro de forma circular que pretende dar volume e movimento para a fantasia da rainha. Tal objeto estava demarcado com letras em maiúsculo que anunciavam: Jorge Rainha. A

armação de ferro não somente dar suporte para a indumentária, mas parece ativar a chegada da rainha em contato com o Jorge. Daquele momento em diante, a liminaridade entre o brincante e a personagem é acentuada e os dois entram num estágio eclipsado. Jorge prende a peruca, penteada e mime-tizando cachos, à sua cabeça. Jorge tem os cabelos raspados e precisou firmar a peruca na cabeça com a ajuda de fitas de colagem dupla face.



Jorge no início de sua transformação na personagem da rainha.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

A preparação de Jorge de Paula é mediada por um conjunto de objetos que ordenam a produção da personagem real. Materialidades que pertencem a rainha e ficam posicionadas ao lado de Jorge para agenciarem a transformação na personagem. Armação de ferro e peruca são acompanhadas por luvas de tecido na cor preta, anéis e brincos. As bijuterias usadas alegorizam joias que despertam uma visualidade

luxuosa, elegante, bela, exuberante para a personagem. Qualificações presentificadas também na fantasia. A indumentaria da rainha é confeccionada em tecido de veludo e recebe apliques de lantejoulas que fazem desenhos ao longo da peça. Além do vestido, a rainha se apresenta também usando esplendor, coroa, leque e com o rosto coberto pela máscara artesanal.

Jorge constituiu e foi transformado pela personagem solitariamente. O próprio brincante posicionava no corpo os objetos que compunham a rainha. Ele fazia isso de maneira ordenada, criando camadas de sobreposição da corporeidade da rainha sobre seu próprio corpo. Ao mesmo tempo, seus comportamentos, posturas e gestos eram modificados. Enquanto se vestia, Jorge era alvo de fotografias e olhares do público que passava pela avenida para acompanhar o desfile dos maracatus. Ele era também instigado e convocado pelos demais brincantes do Rei de Paus a compor e dar vida à personagem. Recepções que faziam Jorge posar para fotografias, manusear o leque, demonstrar as mãos com os anéis sinalizando que a rainha do Rei de Paus estava potencialmente em ação na presença do brincante. Nesse estágio, não se sabia mais se era o Jorge ou a rainha do maracatu que estavam ali presentes. Possivelmente, os dois ao mesmo tempo!

Ao se aproximar do horário do desfile, Jorge recebeu auxílio do ex-brincante Virgínio, que auxiliava na condução das performances, e de mais quatro integrantes do grupo para vestir as indumentárias da rainha. A confecção do vestido em veludo e a sobreposição de saias para dar volume junto a

armação de ferro impedem que o brincante vista a peça sozinho. Dessa forma, enquanto os brincantes colocam o vestido, composto por duas peças separadas, Jorge buscava sustentar a peruca presa em sua cabeça. Logo em seguida, o esplendor da rainha é posicionado em suas costas. O objeto é encaixado em uma armação feita de ferro e papelão, que será colocada nos ombros do brincante.

Como informou Jorge em seu relato, a rainha do maracatu tem “força” para transformá-lo. O brincante tem seu comportamento, posturas, atitudes, visualidades, relações modificadas temporariamente para dar vida a essa rainha. O corpo do brincante é percebido como potencialmente transformativo para tornar-se um “corpo de mulher” no contexto de uma manifestação cultural, como o maracatu. É preciso evidenciar que não é qualquer corpo que está preparado para ser rainha, pois a performance dessa personagem leva tempo para ser constituída. Como vimos, Jorge brincou como princesa antes de ser rainha, acompanhou apresentações de rainhas dos maracatus, integra relações de afeto e confiança ao ser brincante do Rei de Paus ao longo de quinze anos e começou a ser rainha após indicação do seu Geraldo Barbosa, que foi presidente e fundador do grupo.

O corpo construído pela rainha é uma via de comunicação, expressão e representação de corporeidades, origem social, gênero, raça, etnia, geração dessa personagem. Quando Jorge transforma seu próprio corpo, um corpo de uma rainha de maracatu é construído ao mesmo tempo. Le Breton

(2010) considera o corpo como um “vetor semântico” (p. 07) que se molda de acordo com contexto cultural e social em que ele é ativado. A condição da corporeidade do corpo, como sistema simbólico de representação e construção de imagens, posturas, ações e comportamentos sociais nos corpos é negociada e transformada a partir das relações e interações sociais em que o corpo se encontra em ação. No desfile do maracatu, o corpo da rainha ativa corporalidades que pretendem indicar simbolismos plurais de construtos sociais que fazem Jorge, brincantes do maracatu e o público da festa reconhecerem aquele corpo e corporeidade como pertencente a uma rainha de maracatu. Corporalidade singular e particular a esse personagem. Nos demais personagens do maracatu, outras dinâmicas corporais serão elaboradas.

A produção de uma corporeidade da rainha é intencionalmente elaborada para comunicar visualidades, posturas, relações que os integrantes e público do maracatu esperam da personagem real. Goffman (1979) nos ensina como o comportamento humano, as indumentárias acessadas por homens e mulheres, as interações sociais agem para construir ideias acerca das pessoas e estabelecer relações. Noções que criam expressões de gênero, origem social, geração. Os comportamentos são exibidores, “displays” dos indivíduos para contar sobre eles mesmos. À luz da compreensão de Goffman (1979), reflito que a corporalidade da rainha, elaborada na experiência subjetiva do brincante Jorge, atua como um exibidor dessa personagem. Na constituição da performance da rainha, espera-se que o

público reverencie, aplauda e recepcione a personagem na ilusão de que estão diante de uma rainha. Os desempenhos não existem sem a interação com sua audiência, que irá qualificar e reagir à performance executada (SCHECHNER, 2011; 1988).

Na efetiva condução da personagem, o brincante precisou atravessar diversas etapas de preparação e produção visual, corporal, estética para alcançar o estado liminar entre ele e a rainha. Jorge desenvolve “técnicas corporais” (MAUSS, 2003 [1950]), que seriam gestos, movimentos e posturas executados como prática socialmente recepcionada. Somente após esses aprendizados e o consentimento das lideranças do Rei de Paus, o brincante tornou-se qualificado para realizar a performance da rainha. Jorge encena a rainha há oito anos e sua performance continua sendo avaliada, julgada, observada e reelaborada a cada desfile carnavalesco. Performar um personagem no maracatu é uma atividade de constante aprendizado, mediada por relações sociais entre brincantes e lideranças, e brincantes e personagens.

No Maracatu Rei de Paus, os personagens são munidos de expressões de marcadores sociais, corporeidades, posturas e atitudes. Figurações sociais possíveis de aprendizado. Expressões vivenciadas pelos brincantes à medida que se preparam e desenvolvem as performances do cortejo. Cada papel no desfile desdobrará imagens, dinâmicas corporais, comportamentos, materialidades singulares que indicam quais sentidos e significados aqueles personagens buscam expressar. Os brincantes que encenam esses personagens solos ou em alas

veem-se como sujeitos potencialmente competentes de aprender e executar posturas, visualidades, estéticas, relações sociais dos papéis representativos do cortejo. Experiências qualificadas pelos brincantes como outros modos de ser.

Ao acompanhar a preparação de Jorge, notamos que ele buscou apresentar em seu relato as distinções entre ele e a personagem, e a partir de que métodos pode tornar-se rainha; ter “corpo de mulher”, construir um visual e estética consideradas femininas, apresentar uma identidade étnica e racial de uma mulher negra, expressar um corpo jovem, esbelto, exuberante. Jorge alcança a personagem da rainha por meio de um conjunto de aprendizados corporais, objetos e visualidades reconhecidas como pertencentes a essa personagem no contexto do maracatu. São esses aprendizados árduos e contínuos e um conjunto de materialidades intencionalmente acessado que habilita Jorge a construir um “corpo de mulher” de uma rainha do Maracatu Rei de Paus. A característica das performances culturais de serem aprendidas, reproduzidas, reelaboradas permite que Jorge aprenda a se portar como uma rainha feminina, exuberante, delicada, simpática nos moldes ativados no Maracatu Rei de Paus.

Jorge assinala que a construção desse “corpo de mulher” da rainha é mediada por corporalidades, posturas e objetos classificados como femininos no maracatu. Usar batom, anéis, colares e brincos brilhosos, vestir uma fantasia volumosa e exuberante, portar peruca, leque e desenvolver gestos

e movimentos corporais delicados, suaves, elegantes, se relacionar com um rei masculino ordenam a rainha como representação do feminino. Entretanto, no maracatu, o gênero não é propriedade de um corpo pré-estabelecido, de uma relação ordenada em sexo-gênero. A figuração de gênero da personagem da rainha é agenciada por um conjunto de efeitos, materialidades, posturas, aparências, corporalidades potencialmente aprendidas por homens e mulheres. Como assinalado anteriormente, homens e mulheres encenaram essa personagem ao longo das trajetórias dos maracatus cearenses.

Lauretis (1994) nos ensina que o gênero, como representação e autorrepresentação, é “produto de diferentes tecnologias sociais” (p. 208). Gênero é uma experiência em construção, agenciada por discursos institucionalizados, culturais, biomédicos e por relações sociais contextualizadas que classificam os indivíduos em femininos e masculinos. Ao mesmo tempo, como produto de uma tecnologia, o gênero é mobilizado, deslocado, reelaborado, repensado a partir do movimento de práticas sociais, experiências subjetivas e teorias que repensam sua construção (LAURETIS, 1994). A performance da rainha do Maracatu Rei de Paus demonstra como as representações de gênero são construções culturais, sociais e políticas contextualizadas. Mais que isso, acompanhar a transformação de Jorge em uma rainha nos ensina que gênero é vivido a partir de expressões subjetivadas em cada experiência social e em contextos culturalmente situados. Na manifestação cultural, marcadores

sociais não são dispositivos rígidos, mas experiências subjetivadas e situacionalmente ativadas.

Ao observarmos a preparação de Jorge e suas textualizações sobre a rainha, aprendemos que a expressão de gênero que a personagem comunica está interseccionada com outras figurações de marcadores sociais de raça, origem social, etnia, geração e sexualidade. A performance da rainha não se constitui apenas por expressões do gênero feminino. No contexto cultural do maracatu, relações de gênero da rainha também são vislumbradas por sua relação com o personagem do rei. O casal real se apresenta conjuntamente. Os dois personagens desfilam de mãos dadas em momentos do cortejo. O rei saúda o público beijando suavemente a mão da rainha e demonstra o ato para a audiência. A imagem social transmitida pelos dois personagens é de um casal em matrimônio. A ideia de que ali há um casal é reforçada também pelas distinções entre masculino e feminino embutidas nas fantasias e posturas de cada personagem.

O rei veste camisa, colete e calça com visualidade luxuosa como a rainha, mas não dança portando bijuterias exuberantes ou leque. O brincante que o encena usa sapatos fechados e dança usando a coroa. A postura do rei durante o desfile é de condução e apresentação da rainha. Os movimentos de braços e mãos são eretos e firmes; buscam sinalizar a presença da rainha para a audiência, que assiste o desfile das arquibancadas. Se comparada com a performance da rainha, a atuação do rei não tem a mesma recepção do público. Nem tampouco, a

preparação no personagem chama tanta a atenção das pessoas, como acontece com Jorge e sua transformação na rainha.

A rainha possui uma expressão corporal, visual e estética exuberante, jovem, elegante. Ela é uma mulher negra, construto racial expresso pela construção visual de uma pele negra com a produção da máscara e o uso de luvas e camisas pretas. Experiência racial articulada com o marcador social étnico, vislumbrado ao se comunicar que a rainha cultua orixás, que é membro de uma corte real africana e que reverencia personagens históricos e manifestações das culturas africanas e afro-brasileiras. Desse modo, a representação da rainha do maracatu é agenciada por figurações e experiências de marcadores sociais interseccionados.

Assim como a expressão de gênero, os construtos sociais de raça, etnia, origem social, geração, sexualidade são mobilizados por materialidades, posturas, visualidades, relações sociais empreendidas por essa personagem em sua performance no maracatu. Representações sociais que se dão também através do canto da loa, que comunica expressões étnicas do cortejo do maracatu, das relações que a personagem empreende com o rei, príncipes e princesas da ala corte real representada. Performance que textualiza sobre esses marcadores sociais como vivências subjetivadas, potencialmente aprendidas, geridas contextualmente e acessadas de modo situacional.

De acordo com Brah (2006), Piscitelli (2008), Strathern (2006), McClintock (2010), marcadores sociais, como gênero, raça, etnia, geração, sexualidade devem ser pensados como experiências subjetivadas que tratam de diferenças. São categorias sociais vivenciadas de modo relacional, articuladas e interseccionadas no meio social. Esses marcadores ordenam diferenças entre os sujeitos, os classificam, determinam distinções sociais, posições de poder, status sociais. Cria-se a partir dessas diferenciações relacionais expressões de identidade social para os sujeitos (PISCITELLI, 2008). Experiências vividas, agenciadas, constituídas de maneira relacional e situadas em determinado contexto cultural.

Na leitura de Brah (2006) e McClintock (2010), evidencia-se que os marcadores sociais não existem isoladamente, mas articulados em suas expressões em cada experiência social. As autoras defendem que esses construtos sociais são agenciados, negociados, deslocados, reelaborados.

Brah (2006) expõe como a categoria “negro” operou de maneira distinta em circunstância políticas de grupos africanos-caribenhos e do sul da Ásia na Grã-Bretanha do pós-guerra. Brah (2006) aponta, ainda, como a categoria “mulher” não pode ser operada isoladamente, mas articulada a outras expressões de diferenças de classe, raça, origem social. A intenção de Brah (2006) é demonstrar que marcadores sociais são operadores de diferenças acessados a partir de trajetória sociais subjetivas, condições materiais, experiências culturais situadas de cada sujeito. Tais experiências

são construções em que subjetividades são inscritas, revisitadas, interpretadas situadamente. Desse modo, os sujeitos são agentes desses marcadores a partir do momento que pensam sobre as diferenças, elaboram novas vivências sociais, produzem teorias, criam sentidos simbólicos para materialidades e comportamentos. A própria noção de diferença é singular e depende do contexto cultural e histórico em que foi acessada.

Ao pensar as relações coloniais, McClintock (2010) escreve sobre como gênero, raça, sexualidade, classe, geração, nacionalismo são relacionais e mobilizam múltiplas experiências sociais articuladas através desses marcadores sociais. Analisando distintas cenas imagéticas, literatura, textos jornalísticos, mídias embutidas em relações imperialistas, McClintock (2010) demonstra que noções de gênero, raça, etnia, por exemplo, são muitas vezes constituídas de forma ambígua, de fronteiras incertas e não correspondem a ideias e figuras essencialistas. São construções culturais e sociais comunicadas via materialidades, signos de linguagem, atitudes, cultos, comportamentos, espacialidades, relações sociais empreendidas pelos indivíduos e grupos sociais em contextos particulares. A condição situacional das expressões desses marcadores sociais torna possível que indivíduos e grupos sociais agenciem, negociem, reelaborem as atuações desses marcadores. Na leitura de McClintock (2010), o travestismo gerido por indumentárias e objetos constitui uma ação de expressão desses marcadores sociais e operaram posturas e lugares que os indivíduos travestidos ativam em sua atuação no meio social.

Voltada a pensar as relações de gênero, Strathern (2006) expõe como gênero é comunicado a partir da categorização de pessoas, posturas, artefatos, atividades, eventos com inúmeras possibilidades inventivas. Para a antropóloga, quando se percebe, por exemplo, que não somente um corpo feminino pode possuir identidade feminina indica-se que as noções de feminino e masculino não são inerentes em si mesmas, mas ativadas ou postas em suspensão a partir das relações em que estão inseridas e por simbolismos criados. Nesse sentido, os marcadores de masculino e feminino surgem em circunstâncias particulares. “[...] 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 composta oculta [...]” (STRATHERN, 2006, p. 43).

Para Strathern (2006), o corpo é instrumento operado para comunicar essas categorizações e criar imagens inteligíveis. Ao mesmo tempo, a atitude de “organizar, decorar e tratar” (p. 191) o corpo a partir de expressões sociais desses marcadores revelam como noções de masculino e feminino se inscrevem em objetos, corporalidades, posturas, atitudes e no deslocamento desse corpo por lugares.

Demonstrar a atuação desses marcadores sociais a partir desse conjunto de leituras é importante para compreender como esses construtos são expressões agenciadas, negociadas, situadas contextualmente e acessadas pelos sujeitos e grupos sociais de maneira intencional. A performance da

rainha do Maracatu Rei de Paus textualiza sobre como noções de gênero, raça, sexualidade, geração, etnia, origem social são potencialmente elaboradas e experienciadas por meio de materialidades, dinâmicas corporais, posturas, atitudes e relações sociais mobilizadas pelo brincante Jorge e a personagem durante o desfile do maracatu.

Durante a construção do desempenho performativo, a personagem da rainha é agente desses marcadores sociais. A performance envolve construção, experimentação, negociação de construtos sociais que inscrevem sobre modos de ser de uma rainha no Rei de Paus. Ao encenar a personagem, o brincante entra em contato e também agencia esses marcadores a partir de sua própria condição social. Jorge fala sobre a rainha a partir de seus próprios construtos sociais. O brincante reflete sobre as diferenças entre ele e a personagem para criar a performance e falar sobre si ao mesmo tempo. A condição de jogo e ritual das performances como desempenhos artísticos de entretenimento e eficácia para pensar a realidade social (SCHECHNER, 2012a) é presentificada na criação da performance da rainha do Maracatu Rei de Paus.

Consideramos fundamental refletir que as figurações de raça, etnia, gênero, sexualidade, geração, origem social constituídas na performance da rainha do Maracatu Rei de Paus são elaboradas em consonância com imagens e sentidos de um cortejo de coroação de reis negros, que a própria manifestação cultural busca encenar. A interseccionalidade desses marcadores sociais da personagem da rainha

é constituída para afirmar, demonstrar, disputar os modos de apresentação, encenação, discursos, visualidades em torno da principal personagem do cortejo. As rainhas dos maracatus são personagens que denotam narrativas sobre os grupos a que elas pertencem. A observação dessas relações em ato é chave importante para a percepção dessas narrativas que buscamos aqui acompanhar.

A partir das disputas em torno da performance de uma rainha dos maracatus cearenses, as expressões escolhidas por cada grupo de maracatu denotam a distinção relacional entre esses grupos (BRAH, 2006). São diferenças que nos possibilitam perceber os sentidos dados por cada grupo às práticas do maracatu.



A rainha do Maracatu Rei de Paus no desfile carnavalesco.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

No maracatu, há narrativas situadas desses marcadores. São figurações e expressões vividas na realização das performances por personagens e brincantes. As expressões e figurações de construtos sociais são acessados na criação de diferenças. Sejam diferenças entre os papéis brincantes, entre os grupos de maracatu, entre brincantes e personagens. A diferença é um instrumento analítico na compreensão da constituição dessas performances no Maracatu Rei de Paus e das narrativas acerca dos marcadores sociais que elas convocam. Como bem afirma Brah (2006), a própria diferença é singular e contextualizada. Sendo assim, reafirmo que as figurações de marcadores que analisei nesta seção é particular para a performance de Jorge na personagem rainha. Na seção seguinte, apresentarei como esses marcadores sociais são agenciados e empreendidos nos personagens de princesas e batuqueiros, criando experiências entre brincantes e personagens.

Princesas e batuqueiros: há muito mais entre o feminino e o masculino

As performances dos personagens do Maracatu Rei de Paus são mediadas por expressões e figurações de marcadores sociais, construtos que criam ideias; visualidades e posturas para esses papéis brincantes. Desde os ensaios, é possível notar como os personagens são criados a partir de marcadores

sociais da diferença. Os integrantes do Rei de Paus classificam os personagens de princesa como “mulheres e bichas” e os batuqueiros como “ala de homem”, por exemplo.

Em conversa com a brincante Ally, ela contou que princesas são encenadas somente por gays “bichas” e mulheres.

Não dá pra você ser princesa se for todo machão mesmo que você seja gay. As princesas são muito femininas. A gente faz aquele feminino exagerado. Tudo nelas chama a atenção. São os brilhos do vestido, da tiara, das joias. A gente é toda feminina quando dança balançando o vestido, mexendo as mãos bem delicadamente. A gente até afina a voz. As princesas têm que mostrar todo o lado feminino delas. Por isso, só as mulheres e as bichas podem ser princesas. As bichas são as gays afeminadas. Pra ser princesa, você tem que ser gay afeminada senão você não faz a personagem direito. Mesmo que chegue uma mulher pra ser princesa, ela só vai saber fazer se ela ficar mais feminina. Por isso que as gays daqui são tudo afeminada. A princesa é uma bicha bem afeminada. Aqui quando a gente é princesa, a gente é respeitada. Aqui ninguém insulta com a gente. Lá fora, nós somos as bichas. Aqui, não! No maracatu, nós somos princesas! Aqui a gente pode se expressar, ter outros nomes, usar maquiagem, sapatos de salto.

Para o brincante Marley, que encena uma princesa, a personagem também deve ser reservada para brincantes homossexuais, travestis, transgêneros e mulheres.

O desfile do ano que vem vai ser o meu primeiro como princesa. Antes eu era dos índios, porque minha mãe não deixava. Ela dizia que princesa era coisa de mulher e bicha e não queria que eu fosse. Mas, mulher, eu já sou bicha! O pessoal diz que só faz princesa quem é bicha, viado. Mas se tu não for bicha, gostar de homem, ou ser travesti, trans que nem muitas que tem aqui, tu não faz a personagem direito. É a personagem não faz a gente gay, ela aflora o que a gente já é. Se tu fosse dançar de princesa, tu tinha que ser mais feminina. Usar aqueles colares, brincos grandes, aquelas joias bem chamativas. A gente aqui usa duas perucas uma em cima da outra para o penteado e a tiara chamarem bastante atenção. Mesmo tu sendo mulher, tu tinha que passar pela mesma montagem que a gente.

Marley Andrade é um jovem de vinte anos e está no maracatu há três anos. Marley é o brincante mais jovem da ala da corte. Ao longo dos ensaios, ele vem sendo recepcionado por brincantes que encenam princesas, como Nonato da Silva e Ally, que buscam ensinar a produção da performance dessa personagem. Conversei com Marley em dezembro de 2018, na quadra da escola. Ao chegar para o ensaio, Iago, que encena o balaieiro, me convidou para sentar-se junto dele e Marley. Após nos cumprimentarmos, Iago pediu que eu enviasse para ele fotografias do desfile em que ele havia se apresentado de princesa para mostrar ao Marley a tiara que usou à época. Iago sabe que faço registros fotográficos das apresentações do maracatu. Na ocasião, perguntei a Marley como estava sendo sua preparação para a encenar a personagem.

Com ideias semelhantes as expostas anteriormente no relato de Marley, Iago declarou:

A principal característica da princesa é ser feminina. Por isso que as roupas, os adereços têm que ser bem femininos, luxuosos, brilhantes pra mostrar que ali é uma princesa. Por isso que a Nonato, a Ally, eu e tu também, viu, Marley? temos que usar enchimento nos peitos pra eles ficarem cheios e aparecer no vestido. Quando eu fui princesa, eu usei. Ainda bem que a gente aqui é tudo afeminada, a gente quer é ficar a mais feminina possível.

Nas narrativas acima, Ally, Marley e Iago apresentam a personagem de princesa a partir de ideias, visualidades, experiências e relações que articulam figurações de gênero e sexualidade (MCCLINTOCK, 2010, PISCITELLI, 2008). Para esses brincantes, a personagem é marcada por uma feminilidade exacerbada, constituída por materialidades, posturas e relações sociais singulares a esse papel do cortejo. Essa noção de feminilidade é vista como construto potencialmente aprendido e interseccionado com experiências subjetivas de sexualidade. Figuração de feminilidade e sexualidade reservadas a gays “afeminados”, travestis e mulheres. Os próprios brincantes qualificam a partir de suas experiências pessoais noções de “afeminado”, “bichas”, “trans” e deslocam essas vivências para a personagem. Como expôs, Ally: “a princesa é uma bicha bem afeminada”. Expressões de gênero e sexualidade que irão reservar a encenação da princesa a brincantes que partilhem marcadores sociais semelhantes com os da personagem.

Albernaz (2016) sinaliza que em grupos de maracatu pernambucanos, os personagens de baiana são assumidos significativamente por homens homossexuais travestidos nesse papel considerado feminino. Albernaz (2016) descreve que a presença de homossexuais nessas personagens parece reconhecer nesses brincantes uma desenvoltura mais expressiva na dança e na elegância e no luxo das indumentárias, confeccionadas com brilhos, bordados, decote e pelo uso de sapatos de salto chamativos. Materialidades que irão conferir signos de feminilidade a personagem e ao brincante durante o desfile do maracatu. Figuração de feminilidade que se constitui na articulação com a sexualidade homossexual desses brincantes. Albernaz (2016) sinaliza que, para esses brincantes, a participação de gays como baianas são experiências de “redesenho simbólico de si mesmos, que a busca por uma imagem feminina se constitui”. (ALBERNAZ, 2016, p. 71). A antropóloga discorre que a participação de homossexuais como baianas nos maracatus pernambucanos está também alinhada a questão de que nos terreiros de candomblé, aos quais os grupos de maracatu se filiam, “[...] a travestilidade é corrente e justificada por ser um pedido do orixá, uma divindade que estaria acima das normas terrenas.” (ALBERNAZ, 2016, p. 75). Dimensão religiosa que não é observada nas práticas e performances do Maracatu Rei de Paus.

A leitura de pesquisas sobre rituais de transe e possessão em cultos afro-brasileiros nos ajuda a compreender como homens homossexuais são pensados como sujeitos de corpos possíveis de serem transformados em experiências com elementos

feminilizantes. Landes (2010 [1947]), em sua pesquisa sobre cultos de candomblé na cidade de Salvador (BA) no início da década de 1940, registra que haviam atividades distintas para homens e mulheres nas casas de santo. Subvertendo a hegemonia masculina da sociedade brasileira, as mulheres eram agentes de decisões religiosas e políticas nos terreiros de candomblé baianos à época do estudo de Ruth Landes. Na estrutura mítica do culto, os homens, por exemplo, não estavam aptos a tratar das divindades. Eles ficavam restritos a função de tocarem o instrumento atabaque, que convocaria os deuses a “baixarem na cabeça das mulheres” (p.89). Aspecto também observado por Almeida (2015) em terreiros de umbanda na capital cearense. Ocorre que, em sua pesquisa, Landes (2010 [1947]) percebeu que homens homossexuais “passivos” também eram habilitados a receber divindades e transfigurar o corpo de acordo com elementos femininos das entidades recebidas. Landes (2010 [1947]) descreve esses homens “passivos” como “anormais” por se expressarem por “insistências de falsetes na fala e pelo uso de modismos femininos” (p. 320) em relação a homens “normais” que se apresentavam através de simbolismos ditos masculinos. Landes (2010 [1947]) explica que esses homens “passivos” se comportavam no transe ocupando o papel de mulher, usando saias e vestidos e agindo como médium.

No momento do transe, Landes (2010 [1947]) aponta que esses pais-de-santo desenvolviam dinâmicas corporais categorizadas como femininas a ponto de fazer “com que um homem corpulento pareça feminino” (p. 327). Sustentando a tese de

que a posição de médium nesses cultos era tradicionalmente feminina, Landes (2010 [1947]) escreve, então, que somente homens homossexuais “passivos” estavam aptos a tratar das divindades nos rituais de candomblé baianos por se aproximarem de simbolismos feminilizantes. O contexto social em que Landes (2010 [1947]) pesquisa tratou a homossexualidade como um problema em si mesmo. Conotação social que faz Ruth Landes apresentar os homossexuais nos cultos de candomblé como ameaça ao protagonismos das mulheres nos templos.

Ao pensar sobre os escritos de Landes (2010 [1947]) e fazer pesquisa de campo sobre cultos afro-brasileiros na cidade de Belém (PA), Fry (1982) reflete que os homossexuais “passivos” aderem aos cultos para desempenhar papéis femininos. “[...] Ao agir dessa maneira, eles podem adquirir prestígio como líderes religiosos, compensando seu status menosprezado de homossexual.” (FRY, 1982, p. 60). No caso das princesas do Maracatu Rei de Paus, Ally relata que fora do contexto do maracatu sua identidade de gênero e orientação sexual são alvos de insultos e proibições em contraponto a possibilidade de ser princesa e viver experiências de gênero e sexualidade impedidas em seu cotidiano.

No mesmo texto, Fry (1982) expõe situações que fogem do essencialismo e desnaturalizam experiências sexuais e de gênero de homossexuais. Peter Fry demonstra como conceitos, linguagens e expressões são criados em relação a categoria homossexual a partir das experiências cotidianas dos atores sociais. Para elucidar essa questão, Fry (1982)

aponta como o próprio termo homossexual pouco aparece no contexto dos cultos afro-brasileiros na cidade de Belém. Termos, como “bicha”, “viado” serão mais frequentes. Na experiência de campo de Fry (1982), a categoria “bicha” se aproxima do que Landes (2010) caracteriza como “homossexual passivo” (FRY, 1982, p. 67). Narrativas próximas dos relatos dos brincantes Ally, Marley e Iago ao descreverem sobre a noção de “bicha” e as categorizações que esse termo denota a respeito de uma identidade de gênero feminina e uma sexualidade homossexual. De acordo com Fry (1982), a articulação entre feminilidade e homossexualidade das “bichas” irão conferir habilidades para que elas possam desenvolver expressões de feminilidade nos rituais de transe em cultos afro-brasileiros.

Inspirada em Landes (2010 [1947]), Fry (1982), entre outros, Patrícia Birman escreve sobre como o candomblé irá permitir a criação de vivências de gênero a partir de experiências religiosas (BIRMAN, 1991). “Um homem ‘filho’ de um orixá feminino, na medida em que incorpora esse orixá e ‘exibe’ jeitos e trejeitos femininos, passa, pois a ser considerado ‘bicha’.” (BIRMAN, 1985, p. 9). Sendo, isto, possível porque o ritual da “[...] possessão tem efeito transformador. [...] Atua como elemento fundamental na elaboração de uma noção de pessoa” (BIRMAN, 1991, p.42) ao unir o iniciado e a entidade religiosa num mesmo corpo compartilhado. A possessão, como uma esfera de saída do mundo cotidiano, age como operador de experiências de gênero. Nesse sentido, a possessão permite que experiências feminilizantes sejam ativadas em corpos masculinos.

Tal aspecto faz com que sexualidades de pais-de-santo sejam julgadas fora dos rituais de transe e que homens homossexuais “bichas” sejam considerados sujeitos propensos a atuarem nos cultos de transe afro-brasileiros devido a criação de experiências de gênero e sexualidade que o próprio ritual organiza.

No contexto do Maracatu Rei de Paus, as noções de gênero e sexualidade empreendidas pelos brincantes para qualificarem os marcadores sociais das performances de princesa são assentadas em expressões próprias. O gênero feminino experienciado e constituído na encenação de princesa está em uma dimensão do extraordinário, como disse Ally: “a gente faz aquele feminino exagerado”. Marley também caracteriza essa condição quando afirma que não basta ser mulher para desenvolver a feminilidade da princesa. O feminino não é sinônimo de mulher. A feminilidade da princesa é uma “montação” construída em corpos potencialmente habilitados, em sujeitos gays, transgêneros, travestis ou mulheres. Feminilidade interseccionada a expressões de sexualidade. Nos relatos dos brincantes Marley, Ally e Iago, a sexualidade da princesa é caracterizada por relações de desejo pelo gênero e sexo opostos. A princesa instituída de feminilidade tem relações sexuais heterossexuais.

Na compreensão dos brincantes, sexualidade e gênero são construtos sociais subjetivados não somente em seus corpos e vivências pessoais, mas em suas relações com a personagem de princesa. Afinal, não se constitui apenas uma performance de princesa no cortejo do Maracatu Rei de Paus, mas várias princesas que têm

encenações espelhadas. Os estados de liminaridade com a personagem e as criações de marcadores sociais, corporalidades, visualidades, posturas nessas encenações são conduzidas de maneira subjetiva.

Nos desfiles carnavalescos, venho acompanhando que os brincantes que encenam princesas conduzem os estágios de liminaridade na personagem de maneira singular, sobretudo no que diz respeito a uma ordem de uso de materialidades e na desenvoltura durante o cortejo. O brincante Marley explicou:

Nós somos todas princesas, mas nenhuma é igual. O jeito que cada uma se arruma e dança são diferentes. A nossa dança não tem um passo certo. É como se a gente tivesse caminhando, mas de um jeito bem suave pra balançar o vestido. Porque a gente deve dançar para mostrar a fantasia. A roupa é que vai indicar que somos princesas. E também cada uma vai ter sua tiara, sua fantasia, o penteado, as joias tudo diferente.

A singularidade dessas performances, indicada por Marley, pode ser observada também em relação aos simbolismos elaborados para significar gênero e sexualidade dessa personagem. Na av. Domingos Olímpio, a brincante Ally costuma se preparar para a personagem de maneira reservada e rápida, ao contrário do que ocorre com os demais brincantes que encenam princesas. Ally está sempre acompanhada de sua mãe, que dança na ala das baianas, e de sua avó materna, que costuma assistir as

apresentações do grupo. Ally me reportou na conversa que tivemos em dezembro de 2018, que sua mãe e avó regulam seu comportamento e as materialidades que usa para compor a princesa.

Eu queria ficar que nem a Nonato, que fica se mostrando com os peitos na avenida, andando de um lado para o outro. Se minha mãe me visse fazendo isso, era capaz dela me tirar daqui. Eu tenho que me comportar, não posso me montar tanto na princesa. Só quando começa o desfile, aí eu me solto mesmo. Por mim, eu usava mais bijuterias, aumentava os peitos, desfilava de salto.

As noções de gênero e sexualidade elucidadas pelos brincantes a respeito das princesas do maracatu são expressas por um conjunto de objetos, posturas e relações ativadas na composição da liminaridade entre os brincantes e a personagem. Compreendemos que as figurações de marcadores sociais dessa personagem se constituem através de um conjunto de materialidades, aprendizados corporais, relações sociais e criações de simbolismos. É certo que cada brincante irá conduzir sua preparação de modo singular, mas os objetos, linguagens corporais, tecnologias e relações são espelhadas.

Observa-se nos relatos dos brincantes que fantasias acerca da sexualidade da personagem são caracterizadas a partir das experiências sexuais deles mesmos. Na conversa roteirizada que tive com Ally, perguntei se haviam semelhanças entre ela e a personagem. Na ocasião, Ally respondeu em meio a risadas: “ah,

nós duas gostamos de homem. A princesa é uma bicha.” Ally agencia vivências de sexualidade para a personagem ao espelhar sua orientação sexual. A brincante também complexifica a relação normativa de sexo feminino condizente com gênero feminino e orientação heterossexual ao descrever a princesa como uma “bicha”. Como vimos, segunda Ally, bichas são homens gays, que usam elementos feminilizantes para elaborar suas identidades de gênero. Assim, a princesa conduzida por Ally extrapola uma relação normativa entre sexo-gênero-sexualidade. Marques (2014) nos ensina que gênero e sexualidade são expressões sociais plurais mediadas partir da agência dos sujeitos em contextos sociais diversos. Dessa forma, as relações de gênero e sexualidade são apropriadas de formas criativas pelos agentes sociais.

McClintock (2010) revela que vivências de sexualidade, sexo e gênero são complexas e diversificadas por serem experiências subjetivadas e agenciadas pelos sujeitos, ainda que sejam reguladas social e politicamente. Rubin (2003) afirma que o sexo é por vezes pensado como uma propriedade individual, inscrição corporal imutável, estabelecida sem interferências históricas, sociais e políticas. No entanto, Rubin (2003) escreve que a sexualidade não é compreensível em termos puramente biológicos. A sexualidade é constituída na sociedade e na história. Experiências, conteúdo, relações empreendidas e recepcionadas pela sexualidade não são determinados pelo corpo, pelos genitais, ou ordenadas biologicamente e por formas institucionais. A sexualidade é produto da pluralidade da atividade humana, interseccionada com outras construções sociais individuais e coletivas.

No contexto do maracatu, Ally, Marley e Iago elucidam que ao poderem elaborar e criar expressões e relações de sexualidade para as princesas que encenam estão ao mesmo tempo podendo experienciar suas próprias sexualidades. Marcador social não deslocado do corpo do brincante e nem da sua identidade de gênero durante a performance (SCHECHNER, 2012a). As expressões de sexualidade negociadas pelos brincantes na performance de princesa criam narrativas sobre essas personagens e os próprios brincantes que extrapolam as condições normativas de sexo, gênero e sexualidade. Relações de desejo, expressões de sexualidade e feminilidade são imaginadas como atividades da princesa que articulam sexualidade e gênero. Experiências que se tornam reais quando brincantes experienciam essas relações enquanto encenam princesas no contexto do maracatu.

No carnaval de 2018, observei do canteiro central da av. Domingos Olímpio, brincantes que encenam princesas constituírem a personagem coletivamente. Eles estavam espalhados na via. Parte deles ao lado do canteiro central, outros nas calçadas dos estabelecimentos. Mesmo não estando lado a lado efetivamente, o compartilhamento de batom, escovas de cabelo, espelhos, meias e spray para fixar o penteado das perucas era intenso. Aqueles que haviam finalizado a produção visual da personagem, auxiliavam a preparação dos demais.

Os vestidos das princesas são semelhantes. Todos eles são confeccionados em tecido de veludo e adornados com apliques de lantejoulas. A maioria dessas fantasias pertence ao Maracatu Rei de Paus e

os brincantes costumam fazer um rodízio das peças para que não desfilem usando um mesmo vestido por anos seguidos. As indumentárias mais cobiçadas são aquelas que possuem golas altas, cores chamativas, desenhos com apliques de lantejoulas ou tenham sido usadas pela personagem da rainha em anos anteriores. Tais vestidos são referenciados como mais femininos, elegantes, luxuosos e belos entre os brincantes que encenam as princesas. A ideia de feminino acessada através da indumentária está atrelada à noção de beleza, luxo, exuberância.



A variação de elementos feminilizantes utilizados na performance de princesas no Maracatu Rei de Paus. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018, 2019).



A variação de elementos feminilizantes utilizados na performance de princesas no Maracatu Rei de Paus. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018, 2019).



A variação de elementos feminilizantes utilizados na performance de princesas no Maracatu Rei de Paus. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018, 2019).

Após os brincantes vestirem os volumosos e luxuosos vestidos, observo que outras figurações sociais acessadas para criar princesas do Maracatu Rei de Paus são postas em relevo. Expressões de raça, etnia, geração são constituídas em consonância com as figurações de gênero e sexualidade. Essas princesas pertencem a uma corte de origem africana e negra, rememorada pelas referências a manifestações e ritos das culturas africanas e afro-brasileira representadas nas performances dos personagens, na sonoridade da loa do maracatu. Em Landes (2010 [1947]), Fry (1982), Birman (1991), observamos que corpos são potencialmente transformados em rituais religiosos afro-brasileiros.

A jovialidade de um corpo de princesa é inscrita tanto nos corpos dos brincantes de meia idade e idosos quanto nos integrantes mais jovens. São construtos sociais constituídos pela máscara e luvas pretas, pelo enredo do desfile, pelo simbolismo acerca do maracatu como um cortejo de coroação de reis negros. Um conjunto de bijuterias também ativa essa transformação ao alegorizar joias e inscrever sobre a geração e a posição social dessas princesas. Assim como a rainha do maracatu, as princesas são personagens que criam ideias, linguagens, visualidades, corporalidades, posturas, materialidades acerca do gênero, sexualidade, raça, etnia, geração, origem social.

No cortejo do Maracatu Rei de Paus, distintos modos de ser princesas são negociados e elaborados entre os brincantes que encenam essa personagem. Em um primeiro momento, as performances

de princesa parecem ser montagens estruturadas e pré-concebidas. Entretanto, a condição criativa e pessoal das performances (SCHECHNER, 2012a; TURNER, 2015) impede essa rigidez. A cada brincante, modelos de princesas são revistos como inspirações criativas. As performances são experiências singulares para cada brincante que encena princesa. Desse modo, os marcadores sociais que guiam a visualidade, postura, relações e criam signos de identidade para a personagem são também revistos, reelaborados, negociados a partir da vivência social de cada brincante que encenará essa personagem. McClintock (2010) reflete que gênero, sexualidade, raça, origem social são interpretações subjetivas e elaboradas intencionalmente mesmo diante de uma ordem compulsória em ditar essas experiências sociais. É certo que no maracatu, enquanto manifestação cultural em contexto de festa e desempenho artístico, as elaborações sobre esses construtos sociais são mais facilmente transportadas pelos corpos do que no cotidiano.

A produção coletiva e as narrativas partilhadas em torno dessas princesas se apresentam também como lócus de sociabilidade e construção de experiências de marcadores sociais para os brincantes que as encenam. Ally, Iago e Marley textualizam como a encenação de uma princesa do Rei de Paus torna possível viverem outros modos de ser não experienciados no dia a dia, mas potencialmente desejados e alcançados no desfile do maracatu. Encenar uma princesa é para esses brincantes uma vivência que extrapola o estado de brincadeira e se apresenta como expressão de suas próprias

sexualidades e identidades de gênero; mesmo que de modo liminar com a performance da personagem. Isto, sendo possível, devido a sexualidade ser uma atividade subjetiva e criativa a partir da ação do corpo, comportamentos e de dinâmicas culturais (VANCE, 1995).

Nascimento (2014), Gontijo e Erick (2016) apontam que experiências variantes de gênero e sexualidade podem ser vivenciadas pelos sujeitos a partir de redes de sociabilidades em que estão inseridos. Em Marques (2014), elaborações de figurações de feminino e masculino em festas de forró elucidam agências individuais e coletivas de homens e mulheres na produção de corpos, espacialidades e relações sociais naquela temporalidade específica.

Nesse contexto do desfile carnavalesco do Rei de Paus, ao mesmo tempo em que brincantes da ala da corte chamavam minha atenção por suas criações acerca do feminino, simbolismos de masculinidades, relações familiares e narrativas de sexualidade e geração também eram agenciadas por brincantes da ala da bateria.

As performances do Rei de Paus são mediadas por relações sociais. As diferenças entre cada ala e personagem são intencionalmente construídas (BRAH, 2006). Os papéis brincantes do cortejo não são resolvidos em si mesmos. São construções estabelecidas cuidadosamente para expressarem ideias, visualidades, posturas, comportamentos, relações sociais particulares de cada personagem, e empreendem experiências e aprendizados coletivos. Pensar a produção de diferenças entre princesas e

batuqueiros é tornar a diferença um aporte analítico para compreendermos a partir de quais relações e discursos as performances do Rei de Paus criam narrativas particulares sobre marcadores sociais e como são apresentadas.

Em um dos primeiros ensaios para o Carnaval de 2018, eu aguardava o início do treinamento ao lado de Dorinha Damasceno, uma ex-brincante da ala das negras. Desde 2016, Dorinha colabora com o maracatu confeccionando fantasias de princesas. Dorinha tem sessenta anos, mora no bairro Barra do Ceará^[26], cerca de 11km de distância da sede do Rei de Paus. Na ocasião, nós duas falávamos sobre a reforma na cantina da escola quando Dorinha me interrompeu: “olha aquela novata que vai entrando ali. Quer dizer, não sei se é ele ou ela. É toda machão. Ela vai tocar no batuque. Tinha que ser toda machão mesmo. O batuque é coisa pra homem.” Dorinha fazia referência a uma nova brincante que desfilou pela primeira vez no Rei de Paus no Carnaval de 2018.

A qualificação de “machão” usada por Dorinha atribuiu um marcador de sexualidade para a nova brincante e para a ala do batuque. Em relação a brincante, Dorinha fazia referência as roupas usadas por ela. Naquela noite a referida brincante vestia um short de seda na altura do joelho com estampa floral e bolsos nas laterais da peça. Usava também uma camisa de modelo gola polo na cor vermelha, um boné de aba larga e chinelos de dedo. Sobre a ala do batuque, o termo “machão” aparece no relato de Dorinha como sinônimo de homem,

| 26 | A Barra do Ceará é considerada o primeiro bairro de Fortaleza, quando foi instalado, as margens do rio Ceará na localidade, o primeiro forte, ainda no século XVII. Segundo o anuário de Fortaleza, a Barra do Ceará é o segundo bairro mais populoso da capital cearense, com 72.423 habitantes (ANUÁRIO DE FORTALEZA, 2010). Está localizado na região Oeste de Fortaleza. No ano de 2013, foi considerado o bairro mais perigoso da cidade, liderando as taxas de homicídios com intenção de matar. Disponível em: www.oesta-doce.com.br Acesso em: 18 maio 2018.

indicando que a bateria do maracatu é reservada a brincantes homens. Segundo Dorinha, mulheres para integrarem essa ala deveriam ter uma visibilidade, estética, posturas e relações associadas a simbolismos de masculinidade. Ao mesmo tempo, Dorinha indicava que o gênero masculino e suas categorizações são uma construção social ao qualificar a brincante como “toda machão”. Sendo, então, possível que não somente corpos de homem acessem simbolismos sociais do masculino.

Durante outro ensaio ocorrido em outubro de 2018, o brincante Sebastião da Silva, conhecido por Tião, que toca bumbo no batuque há 33 anos, perguntava ao integrante Regildo Silva, também do batuque, se seu filho criança já havia se acostumado com os calos das mãos, ocasionados pelos treinamentos na bateria. O filho de nove anos de Regildo passou a integrar o batuque do Maracatu Rei de Paus para tocar o instrumento de ferro gonguê. Na ocasião, registrei a resposta de Regildo para Tião: “meu menino é bom. Ele tá aprendendo agora, mas já se acostuma. Ele vai ficar igual ao pai. Vai ser batuqueiro. E o outro assim que tiver maiorzinho vai para o batuque também. Agora, a Sofia não! Quero que ela vá para os índios ou baianas, igual a mãe dela.” No relato de Regildo, a ala do batuque também é categorizada como uma posição do cortejo reservada aos homens e permeada por relações simbólicas de masculinidade. Expressões que, neste caso, se dão interseccionada com relações familiares e simbolismos de geração.

A articulação entre gênero e geração entre brincantes da ala do batuque também se descortina em outra cena do campo de pesquisa presenciada com Dorinha. Em um dos ensaios para o Carnaval, no ano de 2017, Dorinha observava Caroço, que hoje encena o porta-estandarte, junto ao seu filho. Os dois estavam tocando o triângulo de ferro. Dorinha, então, exclamou:

Tu tá vendo ali o Caroço e o filho dele? É igualzinho tocando, até no jeito de segurar o triângulo. E o menino já toca é bem, né? Não vai faltar batuqueiro no Rei de Paus nos próximos anos. Mas também aprendeu com o pai, né? O batuque aqui vai passando de pai pra filho. É o Caroço, o seu Geraldo com o Fábio e o Vitor Hugo.

Em entrevista, em setembro de 2014, Francisco José relatou que a presença majoritária de homens na ala da bateria estava associada a vínculos familiares e a ideias particulares de masculinidade²⁷¹. Para o presidente do grupo: “o batuque é todo homem porque vai passando o instrumento de pai pra filho. A mulher pra tá no batuque ia ter que se descaracterizar toda. Se vestir igual um homem.”

As relações familiares descritas entre integrantes da ala do batuque textualizam que os saberes e as habilidades acerca dos instrumentos são mediados por vínculos familiares associados a noções de gênero. Nas narrativas expostas, os instrumentos aparecem como dispositivos que marcam a masculinidade da ala em associação com discursos de

| 27 | Oliveira (2011), ao estudar relações de gênero nos maracatus nação de Pernambuco, encontra distinções em instrumentos para homens e mulheres. A pesquisadora aponta que, no geral, os instrumentos alfaia e caixas são tocados por homens e mulheres. Outros instrumentos, como gonguê e atabaques serão reservados aos homens; já os abê e mineiros serão tocados somente por mulheres. A distinção segue ideias sobre masculinidades e feminilidades como operador de habilidades, suporte físico do corpo e corporalidades. Como, por exemplo, a leveza do abê e os movimentos de dança gingados incorporados por quem toca esse instrumento o categoriza como

que os aprendizados acerca dos instrumentos são de transmissão parental. A expressão “de pai para filho” ilustra a intersecção entre gênero, geração e vínculos familiares presentificadas na condução das performances dos batuqueiros.

Francisco José e Dorinha declaram ainda que mulheres dispostas a aprenderem sobre as dinâmicas corporais, visualidades e posturas da ala do batuque precisam se desprender de simbolismos que as qualifiquem como mulheres. Ao contrário do que acontece com brincantes que encenam princesas, em que a transformação no feminino aparece como potência criativa dos corpos. No caso da ala do batuque, o feminino é algo a ser descaracterizado, abandonado temporariamente para que se possa participar do desfile do Rei de Paus tocando instrumentos sonoros. Contudo, o marcador social gênero continua sendo compreendido como um simbolismo embutido em lugares, coisas, comportamentos (STRATHERN, 2006) e não como um dispositivo rígido dos corpos. No contexto específico do batuque, a expressão de masculino é constituída nas vestimentas dos brincantes, nos instrumentos musicais e nas relações familiares entre pais e filhos, avôs e netos.

Vínculo familiar que descortina o marcador social da sexualidade. Quando se alimenta entre os brincantes mais jovens que o batuque é uma “ala de homens” se inscrevem consonantemente uma sexualidade heterossexual para esses batuqueiros. As ideias descritas sobre qualificações, como homem, “machão”, de “pai para filho” afastam quaisquer

“adequado para mulheres” em oposição as alfaias, que são instrumentos volumosos e pesados, solicitando um maior dispêndio de força física, por isso, indicado aos batuqueiros homens (OLIVEIRA, 2011). Em Landes (2010 [1947]), informa-se que os instrumentos percussivos atabaques, utilizados para emanar sonoridades singulares nos cultos de possessão do candomblé, eram restritos aos homens.

experiências relacionadas à feminilidade ou homossexualidade para esses personagens. Na conversa roteirizada que tive com Iago na última semana de dezembro de 2018, o brincante contou que saiu do batuque porque não se identificava com a ala: "lá é muito coisa de homem. Eu não gosto. Eu não podia me soltar. Eu tenho mais a cara das princesas e do balaieiro mesmo, que são personagens femininos."

Durante os ensaios, o treinamento com os instrumentos é duplamente exercido. Além dos aprendizados nos domingos à noite na quadra da escola, os brincantes se encontram à tarde, no mesmo dia, para ensaiarem nas ruas do bairro Joaquim Távora. Pela análise das posturas e comportamentos exercidos na condução dos instrumentos, os brincantes são treinados a exercer um movimento preciso e atento à harmonia musical do batuque enquanto desfilam. Os batuqueiros, sobretudo aqueles que tocam instrumentos mais pesados e volumosos, como bumbos e surdos, costumam ter uma postura rígida, ereta e ordenada em filas paralelas. Dinâmica corporal que irá se opor aos movimentos suaves, delicados ou circulares desenvolvidos por baianas, negras e princesas, por exemplo. A noção de masculino do batuque é contada pela rigidez dessas posturas em oposição a gestos de dança e cumprimento de alas categorizadas por ideias do feminino.

As vestimentas usadas pelos batuqueiros são também categorizadas como masculinas devido ao uso de calças compridas em modelo reto, camisas de mangas longas, sapato fechado. Dependendo do

enredo do desfile, as indumentárias são compostas por turbantes ou chapéus e gravatas. A confecção e a visualidade dessas fantasias elucidam imagens, ideias e posturas acerca do gênero masculino, categorizadas como “roupas de homem”. As vestimentas dos batuqueiros expressam diretamente temas abordados no enredo do desfile do Rei de Paus. A escolha sobre qual temática será alegorizada nas fantasias é consonante com as noções de masculinidade inscritas na ala. Em 2017, os batuqueiros do Rei de Paus desfilaram vestindo indumentárias espelhadas nas usadas pelo Afoxé Filhos Gandhi, instituição cultural e bloco carnavalesco fundado em 1949, com sede na cidade de Salvador (BA). A presença exclusiva de homens é tratada como um signo de tradição no bloco.^{|28|}

| 28 | Filhos de Gandhi. Cultura e Arte. Disponível em: www.cultura-arte.com Acesso em: 02 jan. 2019.



Fantasia do batuque que rememorava vestime do bloco Filhos de Gandhi.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2017).

As performances constituídas para princesas e batuqueiros revelam que esses papéis do cortejo do Rei de Paus manipulam criações de experiências sociais, objetos, relações entre brincantes e personagens e entre brincantes. Sendo, isto, possível através de referências a categorizações de gênero, sexualidade, geração e vínculos sociais.

Nas narrativas e cenas dispostas ao longo do texto, percebemos que não é qualquer brincante ou grupo social que podem encenar princesas e batuqueiros. Esses personagens agenciam pessoas, corpos, objetos, discursos, visualidades que ordenam diferenças entre esses papéis. Como expõe Piscitelli (1998), as produções de construtos sociais são complexas e operadas para gerar diferenciações em diversos aspectos do social. Diferenciações de gênero, sexualidade, geração se tornam basilares para a condução de cada uma dessas performances. Personagens e brincantes são criados socialmente ao mesmo tempo no contexto do maracatu.

As categorizações de princesas e batuqueiros se constituem a partir da atuação de objetos, posições no cortejo, relações sociais entre brincantes. Tais categorizações são acessadas e ativam noções de masculino e feminino, relações de sexualidade e geração. Construtos sociais interseccionados e articulados a outros marcadores de raça, etnia construídos coletivamente através dos sentidos e representações simbólicas empreendidas intencionalmente no cortejo do Rei de Paus.

A partir das experiências singulares desses dois personagens, compreendo que gênero é um construto social que inscreve diferenciações entre corpos, materialidades, relações sociais e comportamentos. De acordo com Strathern (2006), gênero é um operador de diferenças, um gerador de técnicas “para a decodificação de símbolos” (p. 121) em relações masculino-feminino. No entanto, não deve ser interpretado como um modelo de dualidades, uma fronteira ideacional entre os sexos. Quando isso acontece, a diferença entre masculino e feminino e as categorizações geradas em símbolos, coisas, lugares, linguagens, relações delimitam tomadas de ação dos sujeitos sociais.

Gonçalves (2000) enfatiza o quanto as noções de gênero são produzidas a partir de um conjunto de diferenças estabelecidas culturalmente e recepcionadas no meio social. Para Gonçalves (2000), masculino e feminino são categorizações criadas coletivamente para ordenar e classificar diferenças. Eles criam distinções entre corpos, lugares, artefatos, pensamentos e subjetivações. Dessa forma, “[...] gênero e sua simbologia [...] não é algo relativo a papéis sexuais desempenhados por homens e mulheres, mas uma relação diferencial construída que pode se incorporar em homens, mulheres, coisas e conceitos.” (GONÇALVES, 2000, p. 14).

Strathern (2006) nos ensina que a elaboração de gênero se dá a partir de experiências em meio a relações sociais. Dessa forma, para entender as categorizações ativadas acerca desse marcador não é preciso apenas observar sua atuação, mas investigar em quais

relações sociais ele é acessado. Coisas, corpos ou lugares não possuem gênero, mas as relações sociais em que estão inseridos ativam simbolismos de gênero para esses artefatos e espacialidades. “A masculinidade ou feminilidade dos objetos de transação tem sua fonte nas ações dos homens e mulheres.” (STRATHERN, 2006, p. 202). No cortejo do Maracatu Rei de Paus, por exemplo, os aprendizados e manuseio dos instrumentos musicais são reservados a brincantes homens por esses artefatos e seus saberes estarem inseridos em relações familiares particulares. Vínculos que ativam noções de masculinidade, geração, família e sexualidade de modo interseccionado na condução desses papéis na ala do batuque.

No contexto singular do maracatu, as diferenças e as categorizações de gênero são úteis para pensarmos a construção cultural desses marcadores. A compreensão de Strathern (2006), gênero se constitui como aptidões aprendidas pelas pessoas de modo culturalmente situadas. “Dado que todas as pessoas são definidas em termos de suas aptidões ou capacidades, segue-se que as pessoas só podem ser compreendidas numa forma marcada pelo gênero.” (STRATHERN, 2006, p. 276). Nas performances de princesa e batuqueiro, gênero aparece como aprendizado negociado, plural e elaborado intencionalmente por meio de discursos, imagens, linguagens e relações sociais para categorizar e ordenar essas encenações.

As figurações de marcadores sociais dos personagens analisados buscam criar uma unidade identitária para esses papéis no cortejo. A representação do maracatu como um cortejo de coroação de

reis negros inscreve que os personagens ao se apresentarem partilham uma identidade racial, étnica e origem social, que agem interseccionadas com gênero, geração, sexualidade para definir experiências sociais para esses personagens. Ocorre que as figurações desses marcadores são plurais. As ações individuais e coletivas desses brincantes em constituírem corporalidades, posturas, relações próprias dos papéis que encenam no maracatu demonstram como construtos sociais são expressões particulares, plurais e impactadas pelas relações sociais em que estão inseridas. Assim, existem muitas formas de se produzir e viver cada personagem.

Perceber essas interseccionalidades é fundamental para compreender como as performances constituídas nesse maracatu são complexas e plurais. Importante também para desvendar relações sociais e experiências subjetivas nesses desempenhos. Ao analisar as escolhas, negociações, elaborações a respeito dos marcadores que categorizam os personagens e criam narrativas sociais também para os brincantes, coloco em relevo as agências diversificadas de brincantes e personagens na produção desses construtos sociais. Para Piscitelli (2008), a compreensão da construção desses marcadores da diferença é atravessada pelo entendimento das agências plurais dos sujeitos, que envolvem relações de negociação, aproximação, coerção, negação dos simbolismos desses construtos sociais. Pois, como nos ensina a autora: “[...] marcadores de identidade, como gênero, classe ou etnicidade não aparecem apenas como formas de categorização exclusivamente limitantes. Eles oferecem, simultaneamente, recursos que possibilitam a ação.” (PISCITELLI, 2008, p. 268).

Nas leituras de McClintock (2010) e Brah (2006), marcadores sociais não existem isolados em si próprios. São categorias geridas nas experiências sociais por meio da articulação entre elas. Sendo por meio dessa relação articulada que estratégias de negociação e reelaboração dos marcadores sociais podem ocorrer. Nas performances de princesas, por exemplo, gênero e sexualidade são a todo momento interseccionados para categorizar experiências com a personagem. Ao mesmo tempo, quando brincantes pensam sobre essas categorias ao encenarem princesas diversas, eles negociam e reelaboram novas formas de apresentação, interação, experiências sociais que criam essa personagem e falam sobre eles mesmos.

Por fim, performances de princesas e batuqueiros desafiam noções normativas e binárias, colocando em questão construções sociais de feminino e masculino, ainda que de modo situado e localizado. Lauretis (1994) escreve como as discussões sociais de gênero vêm se constituindo também nas margens dos discursos hegemônicos a partir de práticas situadas, subjetivas que revelam novas experiências e apropriações de gênero, por exemplo. Nos estudos de sexualidade, Cornwall e Jolly (2008) reconhecem a importância de discursos e práticas que agenciam outras formas, narrativas, atividades e relações acerca da sexualidade, que têm como premissa a experiência particular das pessoas, para se compreender a complexidade de marcadores sociais, como a sexualidade.

As constituições dessas performances brincantes do maracatu, sejam princesas, rainha, batuqueiros, índios elucidam a potência desses sujeitos-brincantes e sujeitos-personagens como agentes sociais criadores de experiências, realidades, visualidades, posições, linguagens. A criação de personagens e brincantes se dá por meio de ações de poder de controle do corpo. Para McClintock (2010), controlar os simbolismos e atuações do próprio corpo é uma agência de construção e resistência dos sujeitos sociais. Os personagens criam corpos possíveis conectados aos corpos possíveis dos brincantes à medida que esses brincantes negociam e reelaboram os marcadores que criam os personagens e dão a eles identidades sociais criativas.

A potencialidade de criação dos corpos de brincantes e personagens, possibilitada por esses desempenhos artísticos e rituais, gera múltiplas formas de apresentação, experiência, relações de gênero, sexualidade, geração, etnia, origem social, raça para os brincantes, personagens e público do maracatu. Performances culturais que contribuem para uma leitura analítica e compreensiva do social ao possibilitar que homens, mulheres, crianças e idosos experimentem outros modos de ser ao encenarem personagens. A agência de tais experiências parece extrapolar o contexto localizado da manifestação cultural.

Materialidades performáticas: a atuação de objetos no cortejo do maracatu rei de paus

Em dezembro de 2018, conversei com Iago, que encena o balaieiro, para compreender a produção performática desse personagem. Nosso encontro aconteceu no salão principal do Centro Espírita de Umbanda São José de Ribamar, localizado no bairro Joaquim Távora. A poucos metros da sede do Maracatu Rei de Paus. Ao chegar para o encontro com Iago, às 15hrs daquela terça-feira, encontrei o brincante sentado nos degraus do terreiro limpando um suporte de velas na cor prata com a ajuda de um flanela. Após me cumprimentar, Iago declarou:

Vou só terminar de ajeitar essas coisas. Tem que deixar tudo pronto pra festa de mais tarde. É igual lá no maracatu, que a gente tem que deixar tudo pronto até o Carnaval. É coroa, as cangalhas, o balaio, as fantasias. Se essas coisas não tiverem prontas, não tem desfile, porque não existe balaieiro sem balaio, nem rainha sem coroa.

O balaio é um enorme cesto feito em palha trançada. No contexto do maracatu, é usado para expor oferendas feitas aos orixás cantados na loa

de cada grupo. É um objeto pesado, montado em cima de um suporte de madeira, que será encaixado na cabeça do brincante que o carregará. No Rei de Paus, o balaio é adornado com folhas e frutas de plástico. O grupo se orgulha de também usar elementos naturais, como abacaxi, uvas, e folhas de plantas conhecidas popularmente como “espada-de-são-jorge” e “samambaia”, por exemplo.

A coroa é um objeto usado somente pela rainha e pelo rei do maracatu. Sua estrutura feita com arames e papelão é paramentada com tecido de veludo dourado e apliques de lantejoulas. Seu lado interno é coberto por tecido de veludo vermelho. Não é permitido que participantes de outras alas desfilassem com a coroa ou que ela seja manuseada durante os ensaios. Tal objeto é confeccionado pelos próprios brincantes do maracatu, assim como as fantasias, estandarte, a boneca calunga, os instrumentos musicais e o balaio.

Na fala de Iago, os objetos foram tratados como agentes condutores de festas e performances rituais, artísticas e culturais quando elaborados e manuseados pelos sujeitos em contextos situados. Seja no âmbito religioso de um terreiro de umbanda; ou em um desfile de Carnaval do maracatu. Pedi, então, que Iago explicasse porquê não seria possível a apresentação do balaieiro sem o balaio. Ele discorreu:

O balaio dá nome ao balaieiro, que é uma negra. A negra do balaio. Por isso que eu danço logo depois das negras. Eu não posso me apresentar de balaieiro

se eu não tiver com o balaio na cabeça. Se eu não vestir aquela roupa do balaieiro: a saia volumosa, o turbante por baixo do balaio. Os cordões, o batom, a armação de arame é pra se parecer com a fantasia das negras, porque o balaieiro é uma negra. E o balaio é o que identifica o personagem. O pessoal vê o balaio e já sabe que ali é o balaieiro. É igual quando vê o estandarte, os instrumentos, a coroa, a saia das baianas. São os objetos que fazem os personagens. Todos os personagens do maracatu são assim! Cada um vai ter seus próprios objetos que vão fazer eles na avenida junto com a dança. O balaio significa fatura, a entrega das oferendas para os orixás. A negra do balaio é quem vai levar as oferendas de frutas, flores, perfume da rainha do maracatu para os orixás.

Dessa forma, a produção das performances do maracatu é mediada pela atuação de objetos singulares a cada personagem. Para Iago, vestimentas, instrumentos musicais, balaio, coroas criam as encenações em consonância com as dinâmicas corporais de dança e corporalidades também distintas a cada papel do cortejo (SCHECHNER, 2012a; LIGIÉRO, 2011). São materialidades que conduzem performances ao serem elaboradas e manuseadas durante esses desempenhos.

A compreensão de Iago sobre a agência de objetos na produção das performances se articula com ideia de que as encenações dos personagens são experiências sociais transformativas (SCHECHNER, 2012a; 1988). As materialidades usadas no cortejo do maracatu atribuem sentidos de transformação temporária para as performances ao possibilitar que brincantes entrem em contato com outros modos

de ser próprios do cortejo do maracatu. Para Iago, brincantes são como atores que vivem personagens e para exercerem tais papéis do cortejo fazem uso de um conjunto de objetos e aprendem posturas, gestos, comportamentos. Iago explica:

Nós que somos brincantes do maracatu somos como os atores. Os personagens são os papéis que nós vamos atuar no cortejo. Cada papel desse vai se vestir de um jeito, dançar, cumprimentar o público e se movimentar na avenida. Os personagens impõem isso a gente. Nós temos que aprender a ser eles. Aqui no maracatu, a gente se transforma. Eu quando vou ser balaieiro tenho que me arrumar. Não posso desfilar como eu mesmo. Eu tenho que mostrar que ali quem tá é uma negra do balaio. Visto a saia rodada, coloco a armação de arame, boto a fantasia. Uso brinco, colares, anéis, luvas, passo batom. Passo a tinta no rosto. No fim, eu coloco o balaio na cabeça. Se eu não tiver assim, com esses objetos, eu nem desfilo. São eles que fazem o balaieiro. Aí, quando eu entro na avenida, eu danço também. Eu cumprimento o público, balanço a saia e os braços para os jurados. Eu tento mostrar o balaio cheio para o público. Minha dança e a roupa são para chamar atenção para o balaio.

Se voltarmos aos relatos de Jorge, Ally, Marley e Tânia sobre a produção das performances de rainha, princesas e índios, observaremos que os objetos são tratados como condutores do estado liminar entre brincantes e personagens. Jorge explica que acessa um conjunto de objetos singulares para encenar uma rainha. Dentre eles, estão a coroa, a

fantasia, bijuterias que alegorizam joias e a máscara. Materialidades semelhantes das que descrevem Ally e Marley na produção das princesas, com exceção do uso exclusivo da coroa na personagem da rainha. No caso da ala dos índios, a brincante Tânia descreveu que a fantasia e objetos, como lança e cocar, são fundamentais para que realize sua performance e o público do desfile consiga receptionar seu desempenho como uma índia de maracatu.

Ally e Marley qualificam as indumentárias e objetos das princesas como indispensáveis para suas performances. Ally comenta que “a roupa é quem faz a personagem”. Marley descreve que as dinâmicas corporais que desenvolve na dança são conduzidas pelos movimentos da armação de ferro e a saia do vestido. Diz, ainda: “a nossa dança é para mostrar o vestido, porque as princesas são vistas pelos brilhos dos vestidos. A saia parece que tem vida própria. Ela dança sozinha. A gente só vai tentando mexer ela igual com o movimento dos braços e das mãos”. Nessas condições, esses objetos extrapolam, portanto, a noção de acessório.

Nos relatos dos brincantes e lideranças do Rei de Paus, o uso da máscara preta é outra materialidade posta em relevo na produção das performances. Na conversa que tive com Ally, a brincante descreve a máscara como um condutor de liminaridade entre ela e a princesa que encena. Para ela, a máscara é produzida para dar vida aos personagens. A pintura completa da face gera uma expressão visual e facial para os papéis desempenhados no cortejo. “A máscara me leva para o personagem. A máscara

é como se fosse a pele da princesa. Ela cria o rosto da princesa em cima do meu. A máscara prega na nossa pele. A gente sente que ela cria uma outra pessoa na gente.” Na compreensão de Ally, a máscara é potencialmente vista como agente criador da princesa. A máscara concretiza a liminaridade entre Ally e a princesa que encena.

Ally também elucida como a retirada da máscara, ao final do desfile, é um mecanismo de distanciamento entre ela e a personagem. “Quando eu tiro a máscara, eu sinto que a princesa tá indo embora. Depois eu tiro a fantasia, os cordões, o batom. A partir daí ninguém mais me vê como princesa. O personagem é uma criação. Eu não podia ser princesa o tempo todo.” Na compreensão de Ally, a máscara é uma materialidade de criação e desligamento do estado liminar da performance. Ao mesmo tempo, tal característica da máscara faz a brincante refletir que as performances do maracatu são criações que acontecem em tempo e espaço situados.

Schechner (2012a) indica que ao finalizar uma performance, os sujeitos que as realizaram ficam em estado de “esfriamento” (p. 19), afastando-se, descansando da realização desse desempenho artístico e ritual. Momento em que essas pessoas retomam os papéis sociais que desempenham no cotidiano, sem abandonar por completo as experiências adquiridas com a performance realizada. Os “processos de esfriamento” que os sujeitos atravessam ao finalizarem as performances são fundamentais para que percebam os estágios de

transformação que precisaram atravessar. É o momento em que se retoma a noção da ilusão da performance, fazendo com que as pessoas saiam dos espaços de liminaridade em que foram imersos profundamente durante os desempenhos. (SCHECHNER, 2012a). Cardoso (2012) nos ensina que nas várias práticas rituais de entidades religiosas, notar as transformações corporais e comportamentais atravessadas pelos médiuns em contato com as entidades permite perceber a agência desses espíritos na criação de uma identidade própria. Aspecto que, de certa forma, irá fazer com que pessoas queiram estabelecer contato com as entidades encarnadas e desenvolvam crenças e narrativas sobre elas.

Na constituição das performances do Maracatu Rei de Paus, é notória a atuação de objetos na condução dos estágios de liminaridade das encenações ao estarem em ação com a elaboração de posturas, gestos e comportamentos dos personagens do cortejo. Ally, Jorge, Tânia, Iago e Marley, ao textualizarem suas experiências transformativas, elucidam usos de materialidades consideradas indispensáveis para o estado de transformação entre eles e os personagens que encenam. Objetos singulares e distintos a cada performance.

Schechner (1988) nos fala sobre a importância dos objetos para a realização de performances. O antropólogo aponta que há materialidades muitas vezes indispensáveis para a criação da realidade simbólica que é a performance. No entanto, a significação que os objetos performáticos ganham é permeada pelas

ações dos sujeitos que os usam; não sendo possível pensar que um figurino se realiza sem a atuação do ator. De acordo com Schechner (1988), objetos são constituidores de realidades, comportamentos, relações, visualidades na realização dos desempenhos ao permitirem experiências com outros modos de ser, espacialidades, sonoridades, imagens em contextos situados. Schechner (2012b) conclui que na realização das performances, o uso de objetos específicos encoraja “experimentações de comportamento, resvalamento de identidade e encenação, como se uma pessoa fosse outra.” (p. 190).



A coroa da rainha. Cortejo festivo do Dia 25 de março. Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2017).

Ao estudar as folias de reis, Bitter (2008) nos ensina que objetos como máscaras e indumentárias criam processos transformadores quando associados pelos brincantes a suas encenações nos personagens que desempenham. Em contextos específicos, objetos acarretam alterações de comportamento, aparências e outros modos de ser.

No contexto do maracatu, objetos extrapolam a noção de acessório e a condição de dispensabilidade. A encenação dos personagens faz também com que objetos alcancem valores simbólicos e materiais distintos de seu valor estético ou mercadológico. No primeiro ensaio de janeiro de 2019, Iago contava para o brincante Marley: “as princesas fazem plástico virar joias. Tu compra uma tiara de plástico por 3 reais e ela vira uma tiara de diamante na avenida. É só tu colar mais strass e lan-tejoulas.” Em outra ocasião, no carnaval de 2016, Ally me contava que: “todo ano eu peço a mãe e a gente vai nas lojas do Centro pra comprar a tiara, cordões, brincos, os anéis da princesa. São tudo barato, mas brilham tanto na avenida, que parecem joias de princesa mesmo.”

O balaio é outro objeto que ganha novos sentidos de uso e valor no cenário do maracatu. No bairro Centro, em Fortaleza, lojas especializadas em venda de produtos artesanais costumam vender cestos de palhas trançadas de distintos tamanhos. Seu uso é diverso. Pode ser utilizado para armazenar alimentos, tecidos, calçados, decorar ambientes, dentre outros. Pessoas distintas podem adquirir balaio de uma dessas lojas mediante pagamento

de um valor determinado. Muitas dessas pessoas podem ter o mesmo balaio, com estética e tamanho semelhantes. No caso do maracatu, o balaio ganha sentido de singularidade, sendo único para cada grupo. As flores e frutas que adornam sua estrutura, a performance que ele ativa no cortejo e sua condição de não ser desfeito a cada ano, fazem do balaio do maracatu um objeto performático, biográfico, um patrimônio cultural (GONÇALVES, 2007). Sentidos elencados no contexto situado da manifestação cultural.

Para Guimarães (2011), objetos podem receber múltiplas classificações de acordo com o contexto social em que é utilizado e fabricado. Ao pensar sobre a vida social de balaio na cidade do Rio de Janeiro, Guimarães (2011) aponta que em determinadas ocasiões e grupos sociais, os balaio eram considerados materiais de uso doméstico, artefatos de manifestações culturais, peça de arte. Em cada um desses espaços e usos, balaio recebem sentidos classificatórios de singularidade, pertencimento, vulgaridade, patrimônio, objeto museal, por exemplo. Dessa forma, a antropóloga nos ensina que os objetos não são resolvidos em si mesmos. Eles não possuem “[...] uma única possibilidade de vida, e seu grau de vulgarização e singularização dependerá dos contextos sociais e semânticos em que se encontrem inseridos e das classificações e usos que receberá.” (GUIMARÃES, 2011, p. 132). Enquanto personagens ganham vida em performances mediadas por objetos no cortejo do Maracatu Rei de Paus, esses mesmos objetos têm seus sentidos sociais multiplicados.

No trabalho que está sendo desenvolvido, é possível afirmar que objetos são intencionalmente produzidos e acessados para darem vida a rainha, princesas, orixás, índios e baianas em um cortejo de maracatu ao serem manuseados por brincantes durante performances. No dia do desfile carnavalesco, observei os brincantes do Rei de Paus buscarem materialidades específicas para se transformarem nos personagens que encenam no desfile. Objetos que coproduzem gestos, posturas, aparências indispensáveis à produção das performances desse maracatu, e criam visualidades, corporalidades e figurações sociais para os personagens.

Expressões de gênero, raça, etnia, geração, sexualidade, origem social são experienciadas nas performances dos personagens. Construtos sociais mobilizados por corporalidades, visualidades, sons, loas e objetos. Como podemos observar, vestidos, leque, batom, tiaras ganham sentido de feminilidade ao mesmo tempo que instrumentos musicais são tomados como signos de masculinidade. O uso de máscara e luvas pretas, o culto aos orixás, celebrações de ritos culturais africanos e afro-brasileiras do cortejo criam ideias sobre raça, etnia, origem social para os membros desse cortejo festivo do maracatu. Bijuterias se transformam em joias luxuosas e distinguem a posição social dos personagens.

Nos primeiros ensaios para o carnaval de 2019, observei Ally entregando um leque feito de plástico e coberto com o tecido estampado para o brincante Marley. Os dois ensaiavam conjuntamente a performance de princesa. No ensaio seguinte, perguntei

a Ally sua intenção em pedir que Marley ensaiasse manuseando aquele objeto. Ally, então, explicou: “eu dei pra ver se o Marley deixava de ser machão. A bicha estava toda dura dançando como princesa. A princesa é feminina, delicada. O leque traz esse lado feminino. Ele traz a princesa pra perto da gente aqui no ensaio. Ele desperta a princesa.” No ensaio seguinte, Marley chegou trazendo um leque também de plástico na cor preta. Então, aproximei-me de Marley e perguntei sobre o uso do objeto no ensaio. Ele respondeu: “é pra treinar a princesa. Quero deixar meus movimentos de braços e mãos mais suaves e femininos. Ally que me deu essa dica. O leque ajuda você aprender a ser princesa aqui no maracatu. Ele traz esse feminino da personagem.” Marley continuou: “o leque, a tiara que o pessoal usa quando ensaia as princesas é pra criar o feminino da personagem. A fantasia e os adereços criam esse feminino na gente. Eles criam o luxo, a beleza, a exuberância das princesas.”

Os objetos de cada performance produzem visuais, corporalidades, posturas e tecem relações sociais nesses desempenhos ao serem elaborados e manuseados por brincantes. São materialidades potencialmente trabalhadas para expressarem figurações de feminino e masculino, por exemplo, entre personagens do maracatu. Os brincantes ensinam como é possível aprender signos de feminilidade ao usar leques, tiara, batom, vestidos próprios das princesas do maracatu ainda nos ensaios. Assim, objetos conseguem escrever sobre gênero, composição de corporalidades, ordenamento de performances, experiências de marcadores sociais quando

elaborados nas encenações do maracatu. Construtos sociais comunicados através da interseccionalidade de experiências de raça, etnia, geração, sexualidade, gênero nas performances desses personagens.

O uso e a escolha dessas materialidades são intencionais e cuidadosamente elaborados. Os objetos devem gerar signos de identidade, diferenças e similitudes entre os personagens, entre personagens e brincantes e entre personagens e público da manifestação cultural. Dessa forma, não seria possível desempenhar uma performance desses papéis brincantes sem fazer uso de um conjunto de objetos específicos. Uso e escolhas tomadas intencionalmente.

De acordo com Miller (2010), materialidades não são superficiais ou elaboradas na intenção de somente representar sujeitos, lugares, posições. Os objetos não existem somente para serem usados, manuseados ou constituírem aparências. Na leitura de Miller (2010), os próprios objetos extrapolam essa condição. Relações, experiências, conflitos, corporalidades, figurações de marcadores sociais são elucidadas com o uso de materialidades. Eles constituem pessoas e vínculos sociais entre elas. A fim de elucidar tal compreensão, Miller (2010) analisa o sári, indumentária utilizada por mulheres indianas, como uma materialidade produtora de narrativas socioculturais e políticas sobre ser mulher na Índia. A reflexão analítica sobre a produção e o uso dessa vestimenta, faz Miller (2010) percebê-la como condutora de percepções sobre a cultura indiana, relações de gênero, dominação social dos corpos, posição social dos sujeitos na sociedade e a entende como

uma ordenadora de corporalidades e posturas para as mulheres que a vestem. Objetos impõem e ordenam relações sociais e comportamentos nas pessoas.

No contexto do maracatu, usar um vestido de princesa e encenar esse personagem pode permitir que brincantes, como Ally e Marley, se relacionem com figurações de feminino, reflitam sobre gênero e sexualidade, coproduzam narrativas sobre as culturas africanas, afro-brasileiras e vivam experiências extraordinárias ao cotidiano. Pensar sobre as materialidades que compõem as performances do maracatu nos faz conhecer as camadas de significados sociais e relações que elas gerenciam nos corpos dos brincantes. A reflexão acerca da atuação desses objetos aponta como essas pessoas se transformam, se espelham e se distanciam para darem vida a múltiplos personagens criados no maracatu.

A leitura dos estudos dos objetos explica que materialidades agem de modo a criar identidades, diferenças, similitudes, classificações entre pessoas, coisas, lugares. A partir dessa chave analítica, Rocha (2014) sinaliza que o uso de vestuários, máscaras, adereços compõem um rico sistema de objetos que pode ser central na composição de identidades sociais e culturais de grupos humanos. O pesquisador reflete que

[...] a indumentária nos revela aspectos culturais, políticos, econômicos, estéticos, morais etc., das culturas nas quais estão performatizando comportamentos, agenciando poderes, dramatizando valores, comunicando sentimentos, enfim, ritualizando identidades. Nestes termos, ela constitui um

dos componentes mais importantes na caracterização das identidades culturais de tipos populares, movimentos culturais e/ou grupos folclóricos, sejam rurais ou urbanos [...]. (ROCHA, 2014, p. 10).

Os objetos podem estimular a produção de signos de identidades, figurações sociais, posturas, performances por serem investidos de significação. No cortejo do Rei de Paus, brincantes sinalizam que fazem uso de diferentes objetos para expressarem corporalidades e comportamentos relativos aos personagens que são presentificados nas performances. Sendo assim, os objetos se constituem como produtores de significados simbólicos, como condutores de experiências sociais ao serem manuseados durante as performances do maracatu.

Rocha (2014) nos ensina que vestir uma roupa, usar certos objetos é investir-se de vivências comportamentais que não acontecem sem intencionalidade, pois as indumentárias em movimento com o corpo despertam subjetividades, identidades, comportamentos, valores, criações estéticas. No cortejo do maracatu, fantasias, acessórios, perucas, máscara se configuram como elementos importantes para a realização das performances do Rei de Paus porque fazem os brincantes e público participarem de um cortejo de coroação de reis negros. Não sendo possível tal experiência sem a desenvoltura cênica desses objetos.

Mizrahi (2007) explica que objetos investidos de intencionalidade podem criar sentidos e imagens próprias sobre distintos papéis sociais nas pessoas que os manuseiam em contextos situados. Roupas

e adornos carregam significados impressos nas pessoas que os usam. Sujeitos e objetos engendram um sistema relacional para comunicarem significados sociais, estéticos, cênicos que querem apresentar em determinado espaço e tempo. Criam-se, assim, ideias sobre as pessoas a partir das indumentárias e objetos utilizados.

Nas falas de Ally e Marley se elucida que objetos, como leque, tiara, vestidos são usados nas princesas para comunicarem construtos sociais, visualidades, relações, posturas da personagem: feminilidade, luxo e delicadeza necessários a posição em uma corte real, e condizentes a origem social africana, por exemplo.

Outras narrativas possíveis acerca dos usos e significações em torno dos objetos que compõem o cortejo do Rei de Paus se constituem ao pensá-los como símbolos de tradição, autenticidade, patrimônio cultural para esse maracatu.

Nos dias 17 e 18 de julho do ano de 2018, estive na sede do Maracatu Rei de Paus a convite do presidente do grupo para ajudá-lo na organização de fotografias, registro de jornais e para a gravação de um vídeo em que ele iria relatar a trajetória do grupo e sua relevância como um patrimônio cultural do Ceará. Ele objetivava participar do edital “Tesouros Vivos da Cultura” lançado pela Secult/CE para intitular pessoas e grupos como mestres da cultura. Antes de iniciarmos a gravação desse vídeo, Francisco José produziu um cenário, dispondo objetos próprios do Rei de Paus na sala de sua casa. Dentre essas materialidades, estavam

o estandarte, a coroa da rainha, o instrumento percussivo caixa, cangalhas de índios, a boneca calunga, troféus do grupo conquistados na competição carnavalesca e um quadro com a fotografia de seu Geraldo Barbosa. Quando o perguntei porquê da construção do cenário e da opção feita por esses objetos, ele respondeu:

Eu quis montar aqui na sala o que é um pouco o maracatu. Tem a ala dos índios com a cangalha de pena, o estandarte, a coroa da rainha, que é a mesma por 17 anos, a boneca calunga, a caixa que aprendi a tocar com meus tios e por aí vai. Isso aqui é importante pra gente, conta a história do maracatu. Não tem maracatu sem estandarte, sem coroa de rainha, sem a boneca calunga, sem os instrumentos pra tocar a loa. Esses objetos são tradicionais nos maracatus. E esses objetos são feitos por nós mesmos, que aprendemos com o meu pai e meus tios e vamos passando esse aprendizado para os brincantes daqui.

Na fala de Francisco José, os objetos são tomados como testemunhas da trajetória cultural do Maracatu Rei de Paus. Naquele momento textualizam sentidos de singularidade, autenticidade, patrimônio cultural, relações familiares, tradição. Gonçalves (2007) afirma que em estudos sobre patrimônios culturais, certos objetos são elencados como símbolos identitários e culturais de uma pessoa ou coletividade. Dessa forma, são dotados como patrimônios materiais. Isso acontece quando os objetos são entendidos como geradores de realidades, imagens e memórias que contam narrativas.

Para Gonçalves (2007), categorias de pensamento e classificação, como tradição, autenticidade, patrimônio cultural são associadas para estabelecer valores simbólicos. Assim, materialidades tornam-se capazes de evocar sentidos de distinção em contextos situados no agenciamento de narrativas, imagens e memórias sobre as manifestações culturais, por exemplo. Como podemos observar na fala de Francisco José, os objetos escolhidos buscam criar ideias sobre tradição, autenticidade, identidade, relações familiares. Noções que poderiam favorecer o grupo Rei de Paus diante da participação na chamada pública da Secult/CE.

Esses significados sociais são atribuídos por brincantes e lideranças do maracatu a essas materialidades a fim de diferenciar e singularizar o uso, a produção e biografia desses objetos nas atividades do grupo. No contexto da produção do vídeo, os objetos também propunham elucidar diferenças e disputas com os demais grupos de maracatu na concorrência do edital. No referida chamada pública constava que os grupos a concorrer deveriam ser:

Agrupamento que possui legado ancestral na prática de um saber/fazer, formado espontaneamente por membros de uma comunidade que envolve-se diretamente com uma expressão cultural tradicional popular. É dotado de conhecimentos e técnicas de atividades culturais, com elevado grau de maestria na produção, preservação e transmissão de um saber e/ou fazer tradicional, constituindo importante referencial da cultura tradicional popular no Ceará. (CEARÁ, 2018a, p. 02).

Os objetos escolhidos para atuarem no vídeo que representaria o Rei de Paus na disputa do edital desdobravam narrativas espelhadas em categorias valorizadas na chamada pública da secretaria de cultura. Demonstrar que objetos são produzidos em relações familiares e que o grupo mantém a atuação de materialidades consideradas tradicionais na manifestação cultural, como a boneca calunga, os instrumentos musicais, o estandarte, a coroa da rainha, comunicam sentidos de tradição, preservação, ancestralidade, vínculos familiares, consciência patrimonial caros ao edital em destaque. Por meio desses significados, objetos do cortejo do Rei de Paus foram sujeitos de construção de narrativas sobre o grupo e a manifestação cultural.

As materialidades escolhidas para falarem sobre o Rei de Paus junto ao presidente do grupo no vídeo produzido para o edital “Tesouros Vivos da Cultura” não se desfazem a cada desfile carnavalesco. São objetos que constroem trajetórias no maracatu. Na conversa que tive com Jorge, no dia do desfile de 2018, ele falou sobre a coroa da rainha: “é importante que objetos, como a coroa da rainha, não se desfaçam sempre. Essa coroa já tem dezessete anos! Ela vai acumulando histórias da rainha. Quando você coloca na cabeça, adquire saberes das outras rainhas e contribui para a história das rainhas daqui.”

Assim como as coroas da rainha e do rei, instrumentos musicais, balaio, estandarte, a boneca calunga são materialidades que extrapolam uma condição de descarte após o fim do desfile. Na

realidade do maracatu, os objetos são retomados a cada apresentação. No caso do balaio, boneca calunga, estandarte e instrumentos musicais, o grupo costuma confeccionar novos objetos em datas comemorativas para a história do Rei de Paus. Em 2014, o grupo completou sessenta anos de fundação. Para comemorar a data, foram confeccionados novos balaio e estandarte. Desde então esses objetos são reutilizados, recebendo pequenos ajustes a cada desfile. Iago contou como o balaio é resguardado e reapresentado no desfile carnavalesco.

O nosso balaio é desde 2014, quando a gente fez sessenta anos. O velho já tinha mais de dez anos. No maracatu, as coisas têm vida longa. Tem que ter mesmo. São importantes para os personagens e pra gente. Elas são como testemunhas dos desfiles do maracatu. Esse balaio que eu desfilo, eu tenho maior cuidado. Quando acaba o desfile, eu já ensaco pra ele voltar pra sede. Quando chega o outro desfile, eu mesmo monto o balaio no dia da apresentação. Eu dou um banho de brilho no cesto com verniz e depois vou colocando as flores de plástico. As frutas de verdade vão por último. Eu compro elas no dia e já coloco no balaio.

Kubrusly (2013) nos ensina que objetos, em contextos situados, são munidos de ação mediante a atribuição de sentimentos de importância, singularidade e devoção dispostos a eles. Kubrusly (2013) cria a concepção de "objetos-sujeitos" a partir do estudo das diversas vivências, imagens, cultos, disputas em torno da boneca calunga Joventina

no contexto dos maracatus pernambucanos. “Concebidas como verdadeiros sujeitos de ação, desestabilizam nossas noções de sujeito e objeto. [...] São objetos especiais e potentes, com sabedorias próprias e eficácia comprovadas pelas experiências vividas [...].” (KUBRUSLY, 2013, p. 227).

Nas experiências do Maracatu Rei de Paus, as coroas do casal real, fantasias, balaio, estandarte, a boneca calunga podem ser entendidos como “objetos-sujeitos” na perspectiva de Kubrusly (2013). São objetos que produzem experiências de aprendizados das performances, são como testemunhas da história cultural do Rei de Paus. Eles criam narrativas sobre tradição e patrimônio cultural para a manifestação e geram vivências sociais transformativas nos brincantes durante o contato com os construtos sociais dos personagens.

As textualizações produzidas por brincantes, personagens e cenas do Maracatu Rei de Paus acerca dos objetos nos ensinam sobre a agência dessas materialidades na criação de experiências sociais, classificações, distinções, construtos sociais, categorias de pensamento em torno das performances do grupo.

Gell (2018) analisa que objetos extrapolam uma noção que os trate apenas como símbolos. Os objetos têm “agência, intenção, causalidade, resultado e transformação” (p. 31). Gell (2018) explica: “Temos um exemplo de ‘agência’ sempre que se acredita que um evento acontece por causa de uma ‘intenção’ encontrada na pessoa ou coisa que inicia a sequência causal.” (p. 46).

Os objetos podem agir como agentes sociais porque através deles se criam relações sociais em contextos situados. Agência que acontece de modo relacional (GELL, 2018). Para um objeto, pessoa, divindade ser agente é necessário agir em relação a um outro, que será um “paciente” temporário (GELL, 2018, p. 52). O paciente é afetado pela ação do agente e será, ao mesmo tempo, um agente em potencial ao reagir a essa ação. Objetos são agentes mediadores de relacionamentos entre coisas, coisas e pessoas e entre pessoas e pessoas a partir do momento que criam interações distintas. Com isso, eles fazem muito mais que a promoção de uma comunicação simbólica da realidade e dos sujeitos. Eles próprios criam e textualizam realidades ao tecerem relações sociais.

As análises e reflexões aqui propostas são possíveis porque as materialidades que desfilam no cortejo do Rei de Paus são como agentes sociais na perspectiva de Gell (2018). Coroas, balaios, estandartes, instrumentos musicais, bijuterias, vestimentas criam relações sociais entre brincantes, brincantes e personagens, personagens e públicos e entre os grupos de maracatu em Fortaleza. Esses objetos agenciam encenações, experiências transformativas, produzem corporalidades, estabelecem vínculos, ativam memórias, são signos de identidade e diferenciação. Eles se fazem indispensáveis, extrapolam a noção de símbolos e constituem pessoas e vivências em contextos localizados.

Os objetos no maracatu são carregados de intencionalidades. Eles criam efeitos imagéticos e narrativos nas pessoas que os usam e os apreciam como audiência. Eles também geram e reelaboram

sentidos que regem o Maracatu Rei de Paus, como tradição, patrimônio cultural, autenticidade, singularidade e criam redes de afeto e memórias que mantêm práticas em segredo.

Essa conjunção de significados complexos e polifônicos das materialidades performáticas do Rei de Paus é constituída a partir da compreensão dos objetos como instrumentos analíticos para se entender realidades e não somente como coisas resolvidas em suas aparências. São criadores de significados sociais a partir do envolvimento que empreendem com outros agentes nas relações em que estão envolvidos.



É tempo de carnaval!
Criações para a festa acontecer



Uma festa, muitos lugares: o ciclo carnavalesco de Fortaleza

Na cidade de Fortaleza, capital do Ceará, espacialidades são ativadas e reordenadas para abrigar apresentações de blocos, shows de bandas, escolas de samba, afoxés e cortejos de maracatus durante a festa carnavalesca. Um mês antes da data oficial do carnaval em todo o país, espaços da cidade recebem uma programação cultural e artística que compõe o chamado pré-carnaval. Esses dois períodos de festa, pré-carnaval e Carnaval, fazem parte do “ciclo carnavalesco” da cidade. Termo estampado nos materiais de divulgação distribuídos pela Secultfor.

No ano de 2018, a Prefeitura de Fortaleza anunciou os locais da programação do Carnaval elucidando a diversidade de praças, polos de lazer, mercados públicos e aterros da praia que receberam a festa. “Os foliões poderão aproveitar shows no aterrinho da Praia de Iracema, Domingos Olímpio, Mercado dos Pinhões, Mercado da Aerolândia, Mocinha, Passeio Público, Mercado dos Peixes, Mercado Joaquim Távora e Benfica.” (PREFEITURA..., PREFEITURA DE FORTALEZA, 2018a). Costumeiramente, a

Secultfor escolhe esses locais para abrigar o ciclo carnavalesco. No período do pré-carnaval, além dessas espacialidades, a Praça do Ferreira, o polo de lazer da av. Sargento Hermínio, no bairro São Gerardo, o Largo Luís Assunção e a av. Monsenhor Tabosa, na Praia de Iracema, foram também palcos da festa (DISTRIBUÍDO..., O POVO, 2018). Já a av. Domingos Olímpio abrigou somente a programação durante o Carnaval.

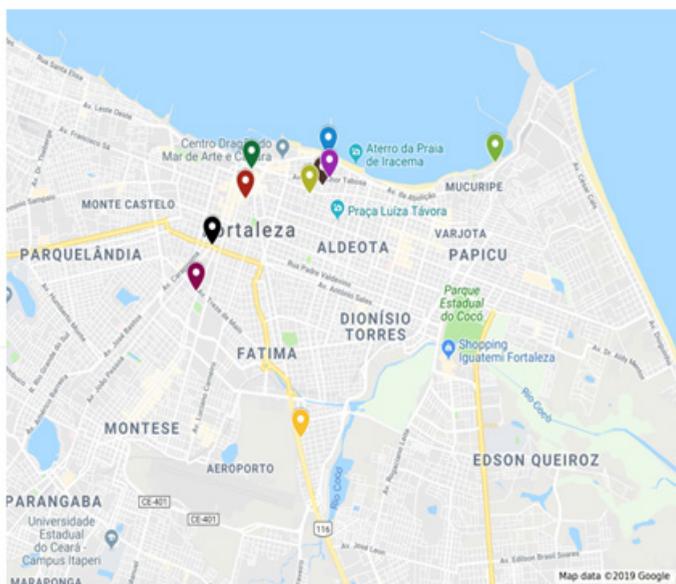
Aterrinho da Praia de Iracema, Mercado dos Pinhões, bar da Mocinha, Passeio Público e espacialidades do bairro Benfica são locais marcados por uma expressiva programação artística que extrapola o tempo festivo do Carnaval. O aterrinho da Praia de Iracema costuma receber a programação dos eventos de férias no mês de janeiro, festivais locais de música, comemoração do aniversário da cidade no mês de abril; além de festas religiosas ocorridas ao longo do ano. Mercado dos Pinhões, bar da Mocinha, Passeio Público abrigam uma programação cultural semanal promovida pelos bares que circundam esses espaços ou fomentada pela própria secretaria municipal de cultura.

Praça do Ferreira é também palco de comemorações do aniversário da cidade, da Data Magna do Ceará, no dia 25 de março, de festejos religiosos e apresentações de manifestações culturais promovidas pelas secretarias municipais e estaduais de cultura. O Benfica é reconhecido como um “bairro estudantil, berço cultural e gastronômico de Fortaleza”, como está estampado na notícia do jornal O Povo de março de 2018. (BENFICA..., O

POVO, 2018). A localização de campi de universidades e instituto federal, shopping, bares, livrarias, cafés, lanchonetes, restaurantes e sedes de partidos políticos faz com que espacialidades do Benfica sejam ocupadas por universitários, professores, artistas, produtores culturais da cidade. A sede do Maracatu Solar está também situada no bairro, na av. da Universidade. Entre essas espacialidades do Benfica, destaca-se a praça conhecida por Gentilândia, localizada entre a reitoria da Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Instituto Federal do Ceará (IFCE). A praça recebe a programação oficial do pré-carnaval e do Carnaval e ao longo do ano é palco para assembleias de estudantes, partidos políticos e sindicatos de professores; shows de artistas locais, saraus, feiras de produtos orgânicos; dentre outros eventos. Dentre essas localidades apresentadas, somente a av. Domingos Olímpio não abriga programações culturais fora do período de carnavalesco.

Camada sem título

-  Pagode da Mocinha
-  Bicicletar - Estação 13 - Aterrinho da Praia de Iracema
-  Passeio público
-  Mercado dos Pinhões
-  Mercado da Aerolândia
-  Praça do Ferreira
-  Avenida Domingos Olímpio
-  Praça da Gentilândia
-  Mercado Dos Peixes
-  Avenida Monsenhor Tabosa



Localização de alguns espaços onde ocorreram apresentações do ciclo carnavalesco de Fortaleza (CE) no ano de 2018. Fonte: Google Maps.

Costumeiramente, a av. Domingos Olímpio é reservada para as apresentações de maracatus, escolas de samba, afoxés, blocos e cordões durante o Carnaval. (FORTALEZA, 2019)^[29]. A Praia de Iracema recebe shows de bandas locais e nacionais. Nos mercados e praças públicas, palcos são montados para as apresentações de blocos fixos^[30] e shows de bandas locais. A cada dia do Carnaval, bandas e blocos se revezam para animar a festa de acordo com a programação previamente divulgada pela Prefeitura de Fortaleza e Secultfor. Na maioria dos polos, a programação acontece no período diurno. Na av. Domingos Olímpio e na Praia de Iracema, a festa começa a partir das 17hrs. Durante o pré-carnaval, as atrações acontecem durante à noite e aos finais de semana.

A maioria dos lugares das apresentações do ciclo carnavalesco está concentrada na região leste de Fortaleza, próxima a bairros que abrigam moradores de alto poder aquisitivo, como Aldeota, Fátima, Meireles, Papicu e Varjota. Na programação do pré-carnaval do ano de 2019, divulgou-se atividades em bibliotecas públicas, teatros e nos Centros Urbanos de Cultura e Arte, conhecidos por Cuca's, que estão localizados em bairros das regiões Sudeste, Noroeste e Sudoeste da cidade, como Jangurussu, Barra do Ceará, Mondubim. Bairros que são marcados pelo alto índice de violência e baixo desenvolvimento socioeconômico. Segundo estudo elaborado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza os IDH dos bairros destas regiões estão entre os que apresentam baixo desenvolvimento econômico e IDH se

| 29 | Segundo a Chamada Pública para o fomento da festa, registra-se como Escola de Samba: Brincantes fantasiados que desfilam ao som de um samba enredo, cantado pelo puxador e executado por uma bateria. O grupo possui obrigatoriamente comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, alegorias e adereços. Blocos: Brincantes divididos ou não em alas, conduzidos por um porta-estandarte e puxado por uma banda de música ou bateria. O grupo, fantasiado, canta samba escolhido pela agremiação a partir de um tema. Cordões: Brincantes fantasiados e conduzidos por um porta-estandarte que leva à frente a identificação da agremiação. O grupo dança puxado por uma banda de metais

aproximando de zero (FORTALEZA, 2016). De acordo com o estudo, o bairro Mondumbim apresenta IDH de 0,232; Barra do Ceará de 0,215 e o Jangurussu registra IDH de 0,172.

Rolnik (1995) descreve como as metrópoles contemporâneas são marcadas pela segregação social e espacial. A capital cearense não é exceção. Fortaleza tem cerca de 2.500.000 habitantes e 119 bairros (CEARÁ, 2018b). A cidade é ordenada a partir da divisão de regiões, em que bairros são agrupados em secretarias regionais a partir da proximidade territorial. Cada Secretaria Executiva Regional (SER) é responsável pela manutenção e construção de infraestruturas nos bairros, como limpeza urbana, revitalização de praças, fiscalização de serviços de esgoto e iluminação pública, dentre outras atribuições. Há seis SER e uma secretaria específica somente para o bairro Centro. Os bairros que compõem cada SER, além de proximidade territorial, compartilham condições sociais e estruturais semelhantes. De acordo com estudo do Anuário do Ceará 2018-2019 acerca das condições socioeconômicas dos bairros e os perfis sociais dos moradores da capital cearense, dos dez bairros com menor renda média por habitante, seis fazem parte da SER VI. Entre os dez bairros mais ricos, nove concentram-se no em torno privilegiado da SER II (ANUÁRIO DO CEARÁ, 2018).

Em uma edição especial em comemoração ao aniversário de 289 anos de Fortaleza, em 2015, um editorial do jornal O Povo expressou um panorama sobre a desigualdade social na cidade. Registra-se que

e toca frevo ou marcha. Maracatus: Brincantes que desfilam ao ritmo do batuque, entoadando loas, divididos nas seguintes alas: índios, negros escravizados, batuqueiros, baianas, balaieiro, calunga, preto e preta velha, corte real, representada por princesas, príncipes, serviçais portando sombrinhas, incenso (opcional), e abanadores, rainha e rei. O cortejo traz à frente uma baliza e um porta-estandarte. A apresentação tem como ápice a coroação da rainha e mantém a tradição do negrume (máscara de tisna de lamparina e óleo) nos personagens principais do cortejo. Afoxés: Cortejo de Candomblé de rua que traz a frente uma homenagem ao Orixá Patrono, onde partes dos integrantes são vinculadas a um

desde sua fundação como capital do Ceará, Fortaleza é marcada por alta concentração fundiária em posse de famílias abastardas, baixa distribuição de renda e de recursos socioeconômicos entre seus habitantes (FORTALEZA..., O POVO, 2015). Em pesquisa realizada pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico (SDE) de Fortaleza, a cidade possui uma diferença alarmante entre os índices educacionais entre bairros. O estudo aponta que as maiores taxas de analfabetismo se concentram em espacialidades periféricas da cidade, marcadas por um baixo IDH. No bairro Jangurussu 44,87% dos moradores são analfabetos ou não completaram o ensino fundamental; na Barra do Ceará o índice é maior e chega a 49,43%. Nos bairros com concentração de renda elevada, destaca-se a população com maior taxa de conclusão do ensino superior. O bairro Aldeota, com um dos melhores IDH da cidade, registra uma taxa de moradores com ensino superior completo de 41,40%, por exemplo. (FORTALEZA, 2016).

De acordo com Lima (2004), a segregação social da cidade de Fortaleza intensifica o crescimento de espacialidades periféricas, marcadas por baixos índices de desenvolvimento socioeconômico. Condições sociais que não se restringem a uma região da cidade. Para o sociólogo, Fortaleza é uma cidade de intensos contrastes sociais em todas as suas áreas. Com isso, é possível notar em espacialidades distintas a convivência contrastante de modernos aparatos industriais, financeiros, turísticos e luxuosas áreas residenciais que existem paralelamente à população pobre e às construções residenciais precárias (LIMA, 2004). Sá e Barreira (2011) demonstram

terreiro e se apresentam caracterizados com as cores dos Orixás de cada Afoxé, cantando suas tradições, acompanhadas por instrumentos de percussão, tais como: atabaques, agogôs, afoxés e xequerês. O ritmo da dança ijexá, entoada é o mesmo dos terreiros. A toada é puxada por um solista e repetido por todos, inclusive os instrumentistas.

| 30 | Agremiações que não se apresentam desfilando

que na costa Leste e Oeste de Fortaleza, camadas populares da população habitam favelas ou bairros populares, como Barra do Ceará; Cristo Redentor e Pirambu, disputando espacialidades com bairros de alto desenvolvimento socioeconômico, como Meireles, Mucuripe e Praia de Iracema. Em notícia estampada no jornal Diário do Nordeste elucidada-se: “nos bairros Meireles, Edson Queiroz e Cidade 2000, por exemplo, há bolsões de miséria imersos em nobres metros quadrados. São comunidades que se formaram e sobrevivem por entre o luxo dos condomínios fechados.” (O PREOCUPANTE..., DIÁRIO DO NORDESTE, 2013).

Na leitura de Sá e Barreira (2011), as condições sociais da população denotam práticas, usos, consumos e narrativas distintas acerca dessas espacialidades. Gupta e Ferguson (1992) explicam que as representações e agenciamentos de sujeitos num território variam a partir de fatores como classe, gênero, raça e através de posições diferentes no campo de poder dessas pessoas.

Há um esforço da Prefeitura de Fortaleza em descentralizar a localização das espacialidades da festa com a realização de programações em bairros de regiões distintas da cidade. Além disso, é realizado um plano de rotas junto a Empresa de Transporte Urbano de Fortaleza (Etufor) para aumentar a distribuição de linhas de transporte público exclusivas para os foliões se deslocarem até os locais da festa carnavalesca (PRÉ-CARNAVAL..., DIÁRIO DO NORDESTE, 2019). Deslocamentos que conectam pessoas e lugares para o consumo cultural na cidade.

Diógenes (2006) expõe que as metrópoles são construídas por meio de barreiras simbólicas a partir das condições sociais enfrentadas pelos indivíduos e grupos. Todavia, os sujeitos criam deslocamentos, práticas, produções artísticas que perfuram essas barreiras. Na cidade de Fortaleza, Diógenes (2006) demonstra como práticas artísticas de grafite, hip-hop, rap possibilitam que grupos de jovens vivenciem espacialidades distintas. Mizhari (2013) aponta que bailes e festas com canções de funk colocam em contato diferentes grupos sociais com origem social, gostos, estéticas, renda distintos na cidade do Rio de Janeiro.

Em cada uma dessas espacialidades, uma estrutura é montada para abrigar a festa. Reordenamento que transforma usos e práticas sociais desses espaços ao receberem públicos distintos. No ciclo carnavalesco de 2018, a estrutura de som, iluminação e palco montada para a festa criou um novo cenário para o aterrinho da Praia de Iracema. Enormes balões de ar com emblemas de patrocinadores e da Prefeitura de Fortaleza, placas visuais relacionadas ao tema do Carnaval foram dispostas ao redor do palco e demarcavam o espaço da festa. O palco montado estava disposto de costas para o mar. Ao seu lado, banheiros químicos desenhavam uma linha divisória entre o espaço da festa e o restante da praia. Barracas de bebidas e lanches foram organizadas na av. Beira Mar, posicionadas em frente ao palco. Ao chegar na praia, era possível notar a criação dos espaços e as delimitações que produziam. Na espacialidade criada, as sensações de estar na praia eram reativadas com a maresia e o toque

de areia nos pés. Contudo, os aparatos utilizados para a criação de um espaço para a festa acontecer, a exuberância do palco impedindo a visão do público para o mar e os corpos frenéticos dançando e cantando distanciavam as imagens e usos cotidianos de uma praia naquele tempo de Carnaval. Estruturas e ambientações de uma casa de show ou de eventos públicos nacionais foram transportadas para a Praia de Iracema.

Em todos esses espaços ativados pelo ciclo carnavalesco, ambientes são reordenados com decoração, iluminação, sistema de som, estruturação de palcos, arquibancadas, banheiros químicos e a participação de agentes públicos de segurança e saúde de acordo com a demanda da programação a ser realizada e do público que participa. A audiência de cada local também é diferenciada e marcada por geração, interesses, relações e gostos. Para a festa acontecer, criam-se lugares situados, vestimentas, sonoridades, comportamentos e relações sociais intencionadas. Dessa forma, experiências sociais são geradas no momento festivo.

As atrações são distintas para cada polo montado para o ciclo carnavalesco. Durante o período do pré-carnaval, bandas locais e blocos são as principais atrações. Para participarem da programação, os interessados precisam vencer editais lançados pela Secultfor direcionados para o ciclo carnavalesco. Na Praia de Iracema, costumam se apresentar blocos de percussão que se aproximam das formas de apresentação e sonoridade das baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo.

Os blocos desfilam pela av. Beira Mar em direção ao palco montado. Em cada noite, cerca de dois blocos, um grupo de afoxé e uma banda local ou escola de samba convidada da região Sudeste do país compõem a programação desse local.

No período de Carnaval, o polo da Praia de Iracema tem sua programação voltada principalmente para a apresentação de artistas nacionais. Margareth Menezes, Jorge Aragão, Maria Rita, Teresa Cristina, Elba Ramalho, Baby do Brasil foram alguns artistas que participaram da programação do ciclo carnavalesco fortalezense. Nas quatro noites de Carnaval, os blocos e bandas locais ficam restritos a abrir o show dos artistas nacionais, protagonistas da programação.

Como afirma Dawsey (2007), para as festas acontecerem e serem momentos de produção de experiências, é preciso tempo e espaço apropriados. A produção estrutural, visual, sonora e o consumo de lugares são condicionantes para a realização da festa carnavalesca na cidade. Na criação de um tempo de Carnaval, espacialidades são transformadas para abrigar e dar vida a festividade e gerirem práticas criativas dos sujeitos que experienciam a festa. Como explica Cavalcanti (2013): “festa pública e urbana por excelência, o carnaval conclama os cidadãos a reivindicarem territórios para a folia - rua, avenida, passarela, pista, quadra, terreiro, praça, salão, palco, terraço, onde quer que se possa acender sua faísca.” (p. 5).

Gupta e Ferguson (1992) nos ensinam que espacialidades são agenciadas e experienciadas pelos agentes sociais a todo momento. Os lugares são significados pelas relações sociais e trajetórias

culturais dos sujeitos em suas vivências pelas espacialidades. Com isso, não podemos pensar que os espaços e as ideias culturais atribuídas a eles são fixas em um território. Na produção de espacialidades para dar vida ao ciclo carnavalesco, locais distintos de Fortaleza são transformados em polos de Carnaval mediante a interferência de múltiplas práticas criativas de distintos agentes sociais.

Na criação de espaços para abrigar a festa, a cidade de Fortaleza é percebida, estranhada, reconhecida e vivida por moradores e turistas. Rocha e Eckert (2017) demonstram que as cidades são experienciadas e constituídas pelos sujeitos sociais através da criação de espaços, que tornam possível a convivência entre os indivíduos e a elaboração de práticas sociais, culturais, políticas, artísticas. Assim, “[...] qualquer espaço, é em si mesmo matéria das ações simbólicas. [...] toda existência humana é espacial, sendo ela associada a dispositivos simbólicos de orientação e fundação de uma coletividade.” (ROCHA e ECKERT, 2017, p. 413).

Corroborando com a compreensão de que a cidade não é um todo atomizado e resolvido a partir da demarcação de um território e de modelos rígidos de práticas sociais, Barreira (2013) explica que as cidades são sentidas, estudadas, consumidas, produzidas a partir de narrativas construídas sobre os distintos lugares que as compõem. Nesse sentido, os sujeitos experienciam a cidade a partir da produção de espacialidades, que se dá por meio de processos micro e macrosociais criativos. A partir do exercício das práticas sociais, os lugares ganham

existência, significações, distinções, memórias e sentidos simbólicos. A observação de espacialidades distintas nas cidades cria narrativas discursivas sobre elas mesmas e as relações que empreendem com os grupos sociais. Com isso, a cidade deve ser pensada como “[...] uma rede de interações ou projeção no espaço de relações sociais.” (BARREIRA, 2013, p. 288).

A elaboração, reordenação, criação de espacialidades como forma de viver a cidade são possíveis devido ao fato de que os sujeitos sociais e instituições produzirem práticas cotidianas. Atividades de consumo, entretenimento, debates, produção cultural são mecanismos para reinventar o cotidiano e os espaços de moradia, trabalho, lazer. Através da atuação criativa, dos usos e consumos dos sujeitos, há uma apropriação instantânea e concreta dos atos de “praticar cidade” (CERTEAU, 1994).

Nas experiências sociais percebidas durante a festa nos polos carnavalescos, relações sociais e redes de sociabilidades de formas e conteúdos diversos se desenvolvem. No Mercado dos Pinhões, Praça da Gentilândia, Praia de Iracema, por exemplo, as pessoas costumam chegar na festa em grupos de faixas etárias aproximadas, carregando garrafas de bebidas alcóolicas e usando fantasias. Nos locais criados para a festa acontecer, esses grupos são expandidos. O amontoado de pessoas dançando, pulando, cantando ou em abraços e beijos mais calorosos impõem uma aproximação entre as pessoas quase inevitável. As interações entre pessoas e grupos saltam aos olhos de quem observa.

Compartilham-se latas de cervejas, garrafas plásticas cheias de vinho e cigarros. Aparelhos celulares passam de mão em mão para registrarem momentos considerados imperdíveis na festa. Adereços de fantasias e maquiagens com glitter são emprestados para criarem aparências divertidas e montarem poses para fotos. Gostos musicais semelhantes também são descobertos. Não é necessário conhecer as pessoas que estejam ao seu lado para cantar músicas ou dançar formando rodas e trenzinhos com os corpos. Comportamentos, relações e encontros elaborados e vividos num contexto de festa, que poderiam ser vistos como destoantes de posturas desenvolvidas em momentos cotidianos. Assim, participar do ciclo carnavalesco demanda comportamentos, relações sociais, consumos, práticas e redes de contatos singulares.

A agência da festa, das espacialidades, sons, materialidades impulsionam redes de sociabilidades, encontros, afetos mesmos que fugazes e restritos àqueles instantes festivos. As experiências sociais vividas nas festas são coletivas e empreendem laços de sociabilidade singulares. Dessa forma, podemos recorrer a Simmel (2006) para pensar essas experiências sociais como formas de sociação lúdicas e criativas que estabelecem relações entre indivíduos. Quando isso acontece, as festas exaltam uma de suas principais características: a de ser um mecanismo de aproximação e gerenciador de relações sociais (DURKHEIM, 1996 [1912]).

Além dessa programação do ciclo carnavalesco promovida pela Prefeitura de Fortaleza, ocorrem festas em casas de shows, barracas de praia e bares da cidade com atrações temáticas de Carnaval. Antes mesmo de começar o ano de 2019, esses locais particulares, acessados mediante pagamento de entrada ou ingresso, promoviam festas que faziam alusão ao Carnaval. Ao mesmo tempo, blocos conhecidos na cidade, realizaram apresentações independentes ainda em novembro de 2018, como ensaios abertos em praças e bares (BLOCOS..., O POVO, 2018). Tais experiências elucidam que na cidade de Fortaleza a ideia de que há um tempo de Carnaval não é ordenada por uma temporalidade registrada em uma datação. As práticas sociais de usar vestuários exibidos como fantasias, ouvir, cantar e dançar músicas de marchinhas, axé, samba com sonoridades ditas carnavalescas, participar de festas que criam cenários e experiências com confetes, serpentinas, visualidades e a apresentações de blocos e bandas próprias do Carnaval criam lugares e tempos dessa festa na capital cearense. Para coproduzir esse tempo de Carnaval, usam-se roupas, escutam-se sons, reagem-se a shows e frequentam-se lugares que elaboram uma experiência carnavalesca “fora de época”.

A criação de tempos de Carnaval em Fortaleza é possível porque essas festas observadas na cidade promovem experiências de interrupção do cotidiano, experimentações estéticas que geram comportamentos, relações e vivências de outros modos de ser para pessoas e lugares a partir da justificativa de serem festividades. Como expõe Amaral

(1998, p. 19): “a festa comporta uma poderosa desorganização das regras estabelecidas” ao mediar relações e comportamentos considerados diferenciados ou distantes do cotidiano.

Para Cavalcanti (1998), as festas introduzem os sujeitos num tempo singular, em expressões de temporalidades próprias. Elas criam um tempo a partir da produção de elementos artísticos e simbólicos que as tornam possíveis e fazem os sujeitos sentirem-se participando de uma festividade. Em seus estudos sobre festas, Perez (2012) elucida que as festividades, festas, festivais e festejos são marcados por temporalidades, por momentos culminantes de celebrações diversas, ritos de passagem, rompimentos com o cotidiano, por exemplo. Contudo, o tempo e o espaço elaborados e reservados para as festas, por mais que pareçam datados em temporalidades e em lugares estabelecidos, muitas vezes, não são condicionantes fixos, determinantes e rígidos. Os lugares e tempos criados para as festas são negociáveis, efêmeros, transitórios.

Sobre experiências sociais de tempo, Palmeira (2002) nos ensina que os sujeitos vivem relações temporais e ideias sobre tempo através da postulação de atividades, comportamentos, visualidades consideradas adequadas ou esperadas para um determinado momento. Dessa forma, seria possível criar um tempo de Carnaval fora de uma datação oficial a partir da criação de cenários, relações, visualidades, sons que remetessem a ideias e construções socialmente estabelecidas

a respeito dessa festa. Para Palmeira (2002), cada ideia sobre temporalidade é ordenada e percebida a partir de comportamentos, relações sociais, alterações no cotidiano.

Em 2019, os editais de fomento do pré-carnaval e Carnaval foram lançados no início do mês de janeiro. A chamada pública voltada para os blocos de rua previa beneficiar 56 grupos, 48 deles deveriam ser blocos veteranos e oito blocos estreantes. No edital voltado para as agremiações que se apresentam na av. Domingos Olímpio, os grupos de maracatu, afoxés, blocos e escolas de samba deveriam enviar a proposta artística do desfile que pretendiam realizar. Na avaliação pela Secultfor, seria levado em consideração “[...]a importância do projeto para o processo de participação da comunidade, para a prática das tradições carnavalescas, para as pessoas envolvidas e para a cidade de Fortaleza.” (FORTALEZA, 2019, p. 07). Entre os quesitos avaliados está a capacidade do proponente em repassar atividades culturais constantes na proposta artística às novas gerações, a experiência em atividades de Carnavais, artísticas ou educacionais e a valorização de mão de obra do bairro, onde está localizado, na produção do desfile carnavalesco. Após a análise dos projetos, os grupos são classificados em colocações. Os valores financeiros repassados dependem da colocação ocupada por cada agremiação.

Nos editais, impõe-se formas de organização das manifestações culturais, a presença de personagens, a composição de naipes de instrumentos e a solicitação de autorizações junto a órgãos públicos,

como a Autorização Especial de Utilização Sonora junto a Secretaria de Urbanismo e Meio Ambiente solicitada para os blocos que desfilam no pré-carnaval, por exemplo.

Tal forma de organização do ciclo carnavalesco é considerada recente em Fortaleza. Segundo Cruz e Rodrigues (2010), foi a partir do ano de 2007 que a Secultfor passou a fomentar diretamente os períodos de pré-carnaval e Carnaval mediante o lançamento de editais para blocos e agremiações carnavalescas, como os maracatus. Em consonância, a secretaria de cultura passou a reordenar espaços públicos da cidade para receberem a programação artística e cultural elaborada para essa festa. Anteriormente, explicam Cruz e Rodrigues (2010):

[...] a pasta da cultura da atual gestão municipal e das anteriores destinava as verbas à Federação das Agremiações Carnavalescas Cearenses (FACC), e esta as repassava às agremiações exceto aos blocos de pré-carnaval, de acordo com seus critérios, conforme explicita o estatuto da FACC. Já os blocos de pré-carnaval passam a receber sistematicamente apoio financeiro da prefeitura somente a partir de 2007, por meio dos editais, pois, anteriormente a esse período, o poder público apoiava-os por meio da organização do trânsito e de outros mecanismos que garantissem a ordem pública. (p. 2 e 3).

Ao escrever sobre as festas carnavalescas na cidade de Fortaleza, Costa (2009) destaca que no século XIX a festa era realizada em clubes privados e inspirada nos Carnavais europeus venezianos. No século

XX, destacavam-se os cursos de automóveis organizados pelas elites locais. O desfile de carros ocorria no Centro, bairro que abrigava o comércio e as residências das famílias abastadas. Contudo, como bem informa o historiador, o desfile excludente do curso, “[...] 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.” (COSTA, 2009, p. 31).

A partir da década de 1930, Costa (2009) explica que o Carnaval realizado no Centro de Fortaleza foi passando por transformações sociais com o advento de moradores e trabalhadores de segmentos mais populares da sociedade. Com isto, blocos e maracatus passaram a integrar o desfile carnavalesco da cidade.

Cruz e Rodrigues (2010) assinalam que o primeiro bloco a desfilar no Carnaval de rua da cidade foi o Prova de Fogo, fundado no ano de 1935. No ano seguinte, registra-se a fundação do Maracatu Az de Ouro, em 1936. Data tomada como marco histórico para as trajetórias dos maracatus cearenses na festa carnavalesca.

Militão (2007) descreve que no século XX as agremiações carnavalescas desfilavam por ruas no Centro da cidade, saindo da rua Senador Pompeu, onde se realizava o julgamento dos grupos com a instalação de um palanque para tal atividade. As agremiações seguiam pela av. Duque de Caxias, retornando para a Praça do Ferreira pela rua Floriano Peixoto. Os grupos eram assistidos das calçadas das casas, e as pessoas recepcionavam os

brincantes com confetes e doações de bebidas e lanches. O percurso do desfile, a ordem das apresentações e a filiação dos grupos ficavam a cargo da Federação dos Blocos Carnavalescos Cearenses, fundada em 1948. Organização criada pelos próprios membros dos blocos, maracatus e demais agremiações carnavalescas da época.

Na década de 1960, segundo Costa (2009), o chamado “Carnaval de rua”, que ocorria em vias e praças do bairro Centro, em Fortaleza, se popularizou ainda mais ao se aproximar das formas de apresentações das escolas de samba cariocas e dos ritmos de marchinhas e sambas produzidos nessas agremiações. “No fluxo da década, a produção carioca começava a se tornar nítida produção mercadológica [...], respaldada pela mídia televisiva, que se acentuou nos anos sessenta e setenta.” (COSTA, 2009, p. 34). Tal realidade impulsionou a fundação da primeira escola de samba em Fortaleza no ano de 1969. Com a concretização da influência das escolas de samba na produção de um modelo de Carnaval nacional, a cidade de Fortaleza recebeu a presença de sambistas cariocas para participarem do bloco Ispaia Brasa, que passou a ser uma escola de samba. Nos anos seguintes, a visibilidade das escolas de samba no país fez com que a Ispaia Brasa passasse a disputar com os maracatus o título de campeão geral do Carnaval (COSTA, 2009). De acordo com Cruz e Rodrigues (2010), o aspecto competitivo no Carnaval tem início na década de 1960 com a inserção da Prefeitura de Fortaleza como organizadora da festa. Nessa época, o poder público atuava na organização da festa carnavalesca

promovendo o controle do trânsito nas imediações das ruas e avenidas onde ocorriam os desfiles e através do repasse de uma verba à Federação das Agremiações Carnavalescas Cearenses, que ficava responsável em repassar 80% do valor às agremiações e destinar 20% à federação.

Ainda sobre a trajetória histórica da festa carnavalesca em Fortaleza, é importante registrar que nas décadas de 1980 e 1990, difundiu-se a ideia de que a cidade ficava esvaziada durante o Carnaval devido às festividades que ocorriam em praias da Região Metropolitana de Fortaleza e em demais municípios cearenses (COSTA, 2009). Nesses locais, o Carnaval seguia o modelo da festa baiana, com apresentações de trios elétricos e uma sonoridade marcada por canções em ritmo de axé. Em Fortaleza, registravam-se apenas os desfiles de maracatus, blocos, cordões e escolas de samba, que a partir da década de 1990 passaram a acontecer na av. Domingos Olímpio.

Sobre o período do pré-carnaval, Cruz e Rodrigues (2010) assinalam que a expansão da festa carnavalesca em Fortaleza se firmou com a fundação do bloco “Quem é de Bem Fica”, no bairro universitário do Benfica, na década de 1990. Desde, então, e com a publicação dos editais de fomento para a festa, novos blocos de pré-carnaval surgiram e propiciaram novas expressões de festa, tempo e espaço na cidade para a realização do ciclo carnavalesco.

Para Costa (2009), por mais que a cidade de Fortaleza tenha experiências carnavalescas em distintas espacialidades, organizadas de modo independente do poder público, a falta de incentivo das

gestões municipais e estaduais e de investimentos da iniciativa privada dificultaram a realização de Carnavais de rua ditos oficiais. O historiador registra a ausência de algumas agremiações nos desfiles carnavalescos na cidade por ausência de apoio financeiro e estrutural. Realidade presentificada no carnaval do ano de 1983, em que alguns maracatus, blocos, cordões e escolas de samba não se apresentaram nas espacialidades ordenadas pela Prefeitura de Fortaleza para a festa carnavalesca. Em protesto contra a falta de recursos, alguns grupos produziram suas apresentações somente em seus bairros de origem naquele ano (COSTA, 2009).

Cruz e Rodrigues (2010) e Costa (2009) sinalizam que o apoio financeiro e estrutural ofertado pelo poder público às manifestações carnavalescas em Fortaleza vem se requalificando desde o ano de 2007 através da publicação de editais. Chamadas públicas que disponibilizam recursos financeiros voltados para a realização da festa carnavalesca da cidade.

De acordo com Cruz e Rodrigues (2010), nas gestões da prefeita Luizianne Lins^{|31|} (PT-CE), entre os anos de 2005 a 2012, se disseminou um discurso de valorização das culturas tradicionais, com foco no fortalecimento de festas populares, como Carnaval e Réveillon, e manifestações culturais. No contexto de organização do ciclo carnavalesco, Cruz (2010) explica que as gestões da prefeita estavam alinhadas ao “[...] interesse em redimensionar as identidades culturais em Fortaleza, em promover imagens relacionadas às manifestações

| 31 | Luizianne Lins foi prefeita da cidade de Fortaleza entre os anos de 2005 a 2012. É bacharel em Comunicação Social e professora licenciada do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará (UFC). No ano de 1996, foi eleita vereadora de Fortaleza e no ano 2000 reeleita. Atualmente é deputada federal pelo PT-CE

culturais, de modo que se constitua uma cidade cultural, que não seja vinculada somente às belezas naturais, como as praias.” (CRUZ, 2010, p. 02). Dentre as ações empreendidas pela referida gestão municipal no âmbito da cultura, Cruz (2010) aponta a publicação dos “Editais das Artes”, lançados anualmente. Esses editais objetivavam fomentar a realização de projetos em múltiplas áreas da cultura e das artes, como teatro, música, dança, audiovisual, festas populares, por exemplo. Cruz (2010) explica ainda que as chamadas eram viabilizadas por meio de uma política cultural municipal em consonância com políticas nacionais de cultura. Dentre algumas atividades promovidas por esses editais estava o ciclo carnavalesco, com a finalidade de ressignificar a identidade cultural de Fortaleza.

No âmbito nacional, Alves (2011) explica que a partir do ano de 2003, na gestão do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), foram instalados dispositivos jurídicos e políticos, como a Lei nº 12.343 que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC) e a ampliação da receita do Fundo Nacional da Cultura (FNC), que destinava recursos para áreas, setores, órgãos da cultura por meio do lançamento de editais. Nesse contexto, Alves (2011) aponta que as manifestações, ritos, festas, materialidades da cultura popular eram os principais beneficiados dessas políticas culturais governamentais. Sobretudo, aquelas práticas que acionassem discursos e experiências sobre a identidade cultural brasileira e o resgate de tradições. Ações que alinharam a requalificação de políticas públicas no âmbito da cultura nas gestões municipais e estaduais do país.

Na gestão atual do prefeito Roberto Cláudio (PDT-CE) em Fortaleza, as políticas culturais iniciadas com a gestão anterior foram mantidas, como o Edital das Artes e as chamadas públicas para o financiamento do ciclo carnavalesco. No material de divulgação da festa do ano de 2018, estampava-se a ampliação de recursos financeiros para a realização do ciclo carnavalesco e como a programação estava alinhada ao fortalecimento da diversidade cultural da cidade. “O Ciclo Carnavalesco de Fortaleza cresce a cada ano, [...]. O período atrai a população local e turistas para a ocupação do espaço público e favorece o crescimento econômico, promovendo a responsabilidade social, o respeito às diversidades e ao meio ambiente.” (FORTALEZA, 2018b). Na mesma plataforma de divulgação, informava-se os valores dos recursos de cada edital, destacando o montante designado para cada chamada pública. Para os blocos de pré-carnaval, foram destinados 550 mil reais para 56 blocos. No edital direcionado para as agremiações da av. Domingos Olímpio, o valor do recurso foi de 916 mil reais destinado para 38 grupos.

Todavia, a disposição de recursos para a realização do ciclo carnavalesco por meio dos editais não “garante Carnaval na rua”, explicou Francisco José Barbosa. Para o presidente do Maracatu Rei de Paus, a distribuição de recursos financeiros e o apoio logísticos para a festa carnavalesca acontecer deveria ser mais eficiente no que diz respeito ao período do repasse financeiro, sobretudo.

Quem faz Carnaval há muito tempo, sabe que vem melhorando. Mas a melhora é lenta. O recurso existe. Tá no edital. Mas o dinheiro costuma sair na semana do Carnaval, quando não na véspera do desfile. Se a gente aqui fosse esperar o dinheiro da prefeitura, não ia ter maracatu. A gente faz o maracatu com os nossos próprios recursos, usando materiais e fantasias que nós já temos aqui, comprando fiado nas lojas que já conhecem a gente pra depois pagar quando receber o dinheiro. O edital não garante Carnaval na rua. E você ainda tem que vencer o edital. Lá na Domingos Olímpio, só desfila quem tem o projeto aprovado. Mesmo a gente aqui tendo sessenta anos de história de Carnaval de rua, se o nosso projeto não for aprovado, a gente não recebe o recurso para o desfile.

A apresentação breve de políticas de editais culturais voltados para o ciclo carnavalesco busca demonstrar a atuação desses agentes na produção da festa. Foi possível observar que a ausência ou a deficiência de apoio financeiro às agremiações limitavam suas apresentações no Carnaval ou foram motivo de afastamento dos grupos da festa. Com a existência dos editais, nota-se a ampliação de incentivos públicos para a realização do ciclo carnavalesco e a criação de infraestruturas e a atuação de órgãos públicos na produção de espacialidades próprias para as apresentações. Todavia, de acordo com o presidente do Rei de Paus, o recebimento do fomento financeiro às véspera do desfile dificulta a realização do espetáculo. Ao mesmo tempo, entendo que de modo relacional as dificuldades

financeiras enfrentadas pelos blocos, maracatus, escolas de samba e demais agremiações, obrigaram essas manifestações culturais criarem estratégias de existência na festa popular, apresentando-se no desfile promovido pelos órgãos públicos ou em eventos próprios nos seus bairros de origem, como informou Costa (2009).

Na reflexão proposta acerca do ciclo carnavalesco e os lugares e relações sociais plurais que ele anuncia, é possível perceber que a produção de festas de Carnaval na história da cidade de Fortaleza se realiza mediante a ação de diferentes agentes sociais. Instituições, órgãos públicos, federações, agremiações, brincantes e sujeitos da cidade disputam, negociam, elaboram formas de apresentação, espacialidades, estéticas, sonoridades no contexto do Carnaval. Com a publicação de editais culturais voltados para fomentar a festa, essas chamadas públicas também se tornam agentes. Vimos que nos editais constam requisitos a serem alcançados pelos grupos para que possam receber os recursos dispostos. Dessa forma, as chamadas públicas direcionam formas de apresentação de blocos, maracatus, escolas de samba, por exemplo.

Cavalcanti (2006) nos ensina que na realização dessas festas espetáculos, como o Carnaval, existem relações empreendidas em vários níveis e dimensões culturais. De maneira relacional, os agentes presentes no campo criam e replicam ideias acerca do Carnaval, das agremiações, determinam a escolha e uso de lugares para a festa, imprimem visualidades e estéticas.

A criação de lugares, temporalidades, materialidades, públicos, sonoridades, visualidades articula elementos basilares para a realização da festa carnavalesca na capital cearense. Muitas agências podem ser observadas. Redes de sociabilidade e relações sociais são elaboradas e sentidas no contexto particular do Carnaval. Outros modos de se portar e interagir no meio social foram postos em relevo como táticas dos sujeitos viverem os espaços da cidade e usufruírem da condição extra cotidiana das festas.

A partir de compreensões socioantropológicas acerca das cidades, dos espaços e das agências dos sujeitos citadinos, foi possível refletir sobre as condições sociais de Fortaleza como uma metrópole que se transforma para viver um ciclo de festas. Motivados a curtir o Carnaval, grupos sociais e indivíduos criam trajetos na cidade, conhecem lugares, borram fronteiras sociais simbólicas e interagem no meio social. As experiências geradas durante o ciclo carnavalesco acionam gramáticas múltiplas de pertencimento, distinção, estranhamento e reconhecimento entre pessoas e pessoas, pessoas e lugares, e entre lugares e lugares.

Os desfiles dos maracatus: variações de uma mesma manifestação cultural

A produção de uma avenida carnavalesca

Como exposto acima, as espacialidades criadas para a festa carnavalesca abrigam programações distintas. Para os desfiles dos maracatus, afoxés, escolas de samba e cordões uma avenida carnavalesca é produzida. A espacialidade escolhida é a av. Domingos Olímpio. Os desfiles dos maracatus, desde 1937, acontecem no bairro Centro, em Fortaleza, como nas ruas Floriano Peixoto e Senador Pompeu e avenida Duque de Caxias. A partir de 1990, o desfile passa a ocorrer na av. Domingos Olímpio, localizada próxima ao bairro Centro (Cruz, 2011). O presidente do Maracatu Rei de Paus comentou acerca da escolha da av. Domingos Olímpio: “o desfile foi para a Domingos Olímpio com a promessa de que teria uma melhor estrutura. Lá é uma avenida larga, grande. É bem localizada. Fica mais fácil para os grupos chegarem para o desfile. E o público também. O primeiro desfile lá foi em [19]94.”

Para abrigar a festa, a av. Domingos Olímpio passa por diversas transformações e agenciamentos em sua sonoridade, estética, ocupação e sentido. A via possui uma extensão de aproximadamente 2,5km. Do sentido Oeste/ Leste inicia ao final da av. Bezerra de Menezes e desemboca na av. Aguanambi. É uma importante via para a

mobilidade da cidade e circulação de pessoas de diferentes bairros e regiões de Fortaleza. Pela avenida, ônibus e vans cruzam Fortaleza transportando pessoas para distintas regiões. Vias paralelas à av. Domingos Olímpio são também trajetos de transportes públicos, como a av. Aguanambi, av. da Universidade, av. Tristão Gonçalves, av. Imperador e a rua Senador Pompeu. Condicionantes que qualificam a avenida como uma via de fácil acesso e de boa localização. Do lado direito da via, transitam veículos e pedestres para a região da av. Bezerra de Menezes, e do lado esquerdo para a av. Antônio Sales. Cada sentido da avenida possui quatro corredores para os veículos e ciclofaixas para as bicicletas. Há também, um canteiro central para a passagem de pedestres.



Localização da av. Domingos Olímpio. Fonte: Google Maps.

Na via, há uma presença expressiva de lojas especializadas em aparelhos automotivos, oficinas mecânicas e concessionárias de veículos. Localizam-se também duas escolas e uma faculdade da rede privada, o 5º batalhão da polícia militar e o terminal rodoviário de ônibus intermunicipais da empresa São Benedito. As calçadas desses prédios são ocupadas por pedestres, que aguardam a passagem dos transportes públicos e vendedores ambulantes com barraquinhas de lanches e bancas com jogos para se tentar a sorte.

Cerca de duas semanas antes do Carnaval, trechos da avenida, quase 900m, começam a receber aparatos visuais para uma decoração própria da festa. No seu lado esquerdo, são montadas estruturas de ferro que sustentam placas com o tema do carnaval daquele ano. As placas sinalizam o local onde se iniciarão os desfiles, no cruzamento da av. Domingos Olímpio com a rua Barão de Aratanha. O final do desfile se dá no cruzamento com a rua Senador Pompeu. Grades de ferros são também dispostas para marcar o espaço do desfile e resguardar o espaço da avenida somente para a passagem das agremiações.

Enormes balões de ar com emblemas de instituições parceiras da festa e cabines para os jurados da competição carnavalesca são preparados. Ao todo, são seis cabines. Cada uma receberá dois jurados especializados para avaliar quesitos, como harmonia sonora, a composição da loa, fantasias, organização das alas e as performances do casal de rei e rainha, porta-estandarte e balaieiro. Os jurados são

escolhidos pela Secultfor junto com a Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Ceará (Acecce)³². Eles tendem a ser especialistas nos quesitos julgados, pesquisadores de temáticas relacionadas às manifestações culturais do desfile ou pessoas com reconhecida experiência pessoal ou profissional na organização das agremiações. Ao lado das cabines, caixas de som são instaladas nos postes de iluminação pública.

Pelos seis quarteirões, onde acontecerá o desfile de Carnaval, arquibancadas cobertas são montadas no canteiro central da via para receber o público que assistirá as apresentações. A estrutura de ferro cria bancos em três alturas, que são montados com placas de madeira. As arquibancadas são cobertas por lonas, que recebem impressão das marcas visuais do tema daquele carnaval. Na parte interior, corredores de lâmpadas são dispostos no teto para ampliar a iluminação na via. Ao lado das arquibancadas, um camarote é construído para abrigar políticos, jornalistas e convidados da Secultfor, que têm acesso ao espaço mediante a apresentação de credenciais.

Desde os primeiros dias de produção dessa avenida carnavalesca, reordenamentos no trânsito são sentidos na região onde irá se concentrar a festa. Uma das faixas da via fica interditada devido a instalação das arquibancadas e camarote. Sinalizações de trânsito são dispostas para indicar novos trajetos pelas ruas e avenidas paralelas na intenção de evitar congestionamentos devido a diminuição de uma das faixas. Durante as quatro noites

| 32 | De acordo com Cruz (2011), a Acecce foi fundada em 2009 em razão do I Edital de Chamamento Público para credenciamento e seleção de entidades civis sem fins lucrativos de natureza pública ou privada. A proposta do edital foi estabelecer parcerias entre entidades civis e a Secultfor para a realização de eventos culturais, entre eles o Carnaval e o pré-carnaval. Desde, então, a Acecce é consultada para tomadas de decisões acerca dos editais do ciclo carnavalesco, na organização da competição entre os grupos, por exemplo. A associação é composta por integrantes das agremiações e pessoas da sociedade civil.

de Carnaval, a interdição do fluxo de veículos é total. Até as 15 horas da tarde nos dias de desfile é permitida a passagem de carros e motocicletas de moradores locais.

Nos dias de desfile, outras instalações estruturais são mobilizadas. Postos de policiais militares, de agentes de trânsito e de conselheiros tutelares são montados nas esquinas da avenida, onde se concentra a festa. Ao final do corredor criado para o desfile, no cruzamento com a rua Senador Pompeu, uma ambulância para atendimentos médicos de emergência fica estacionada. Telões de Led são instalados na avenida para projetar imagens dos desfiles captadas por drones que sobrevoam o espaço da festa.

Os usos, usuários, práticas e relações empreendidas na via também são alterados no tempo festivo do Carnaval. Nos demais dias do ano, a av. Domingos Olímpio se caracteriza como lugar de deslocamento, trabalho ou estudo. Residências particulares são quase inexistentes. Chegado o Carnaval, outras vivências, sons e práticas são observadas naquela espacialidade reordenada. No lugar de carros, ônibus e motocicletas na pista, agremiações carnavalescas se apresentam com visualidades, sons, performances, sentidos particulares a cada dia do Carnaval. O sábado e o domingo ficam reservados para os grupos de maracatu, segunda para cordões e blocos e a terça-feira para o desfile das escolas de samba e afoxés.

O que se observa nos dias de festa no polo da av. Domingos Olímpio é a recriação de duas experiências de Carnaval em uma mesma espacialidade. No lado da via, onde ficam instaladas as arquibancadas,

calçadas e paradas de ônibus são tomadas por pessoas interessadas em assistir aos desfiles das agremiações carnavalescas. Pequenos bancos e cadeiras de plástico são dispostos pelo público em frente às arquibancadas. As pessoas que ficam daquele lado da avenida são em sua maioria crianças, mulheres e idosos interessados em aplaudir, fazer acenos para os brincantes que se apresentam e registrar as apresentações dos desfiles em fotos e vídeos. O público da festa assiste aos desfiles sentado ou em pé nas arquibancadas. Mas tende a se aproximar das grades divisórias quando seus grupos de preferência estão desfilando. A sonoridade desse lado da via é marcada pelos sons dos batuques e das canções reproduzidas em formas de loas, marchinhas ou samba-enredo, a depender da agremiação que está se apresentando.

Nesse espaço, fica proibida a instalação de barrquinhas de lanches e bebidas e a reprodução de músicas em carros ou caixas de som que possam desviar a atenção do desfile. As pessoas que chegam para a festa e ocupam calçadas e arquibancadas se transformam em audiências do espetáculo. Algumas chegam vestidas com camisas estampando símbolos e nomes de maracatus, blocos e escolas de samba e formam espécie de grupos de torcida. Entre o público, é possível notar que existe certos comportamentos considerados inapropriados para aquele espaço, como o consumo excessivo de bebidas alcóolicas.

Durante o desfile dos maracatus no Carnaval de 2017, assisti da arquibancada uma dessas cenas reprovadas pelo público. Entre um desfile e outro, um homem dançava com braços para o alto, ao

som de uma música de *funk* tocada no seu celular. Respingos da cerveja que bebia molharam algumas pessoas que estavam a seu lado. Imediatamente, o homem foi alvo de vaias. As três mulheres que haviam sido atingidas pelas gotas de cerveja foram ao encontro de dois agentes da guarda municipal e informaram o acontecido. Os agentes se dirigiram até o homem, tomaram a latinha de cerveja e pediram que ele sentasse ou saísse daquele local. Uma das mulheres envolvidas explanou ao voltar para arquibancada: “quer bagunçar, dançar essas músicas vai ali pro outro lado.”

Do lado direito da avenida, outra experiência de festa é criada e sentida. Por trás das arquibancadas, ficam concentradas barracas de comidas e bebidas e vendedores ambulantes. Nesse espaço, transita um público, formado em sua maioria por jovens, que parece não estar muito interessado nos desfiles. Esses grupos de pessoas ficam dançando música de axé, forró e *funk* tocadas em carros estacionados nas esquinas das ruas paralelas ou passeiam pela via a procura de amigos ou para encontros amorosos. Comportamentos e relações mediados pelo consumo de bebidas alcóolicas. Esses jovens vivem a festa em grupos e destacam-se por não estarem vestidos ou se produzindo nas calçadas com as fantasias características das agremiações. Homens adultos compõem também esse público e ocupam mesas e cadeiras de plástico colocadas nas calçadas pelos vendedores de lanches, churrascos e bebidas. Percebe-se que, ao contrário das pessoas que ocupam as arquibancadas, esses grupos criam e participam de outras experiências de festa carnavalesca

possíveis naquela mesma espacialidade. Eles desenvolvem comportamentos e relações sociais que se aproximam mais das observadas nos públicos dos polos carnavalescos da Praia de Iracema ou do Mercados dos Pinhões, por exemplo, que estão a quilômetros dali.

É possível, portanto, perceber comportamentos distintos de consumir e fazer a festa desses públicos a partir das sonoridades, consumos, interesses e das relações empreendidas pelas pessoas em cada um desses espaços da avenida. Uma mesma espacialidade é desdobrada em diferentes espaços de consumo, vivências, relações e práticas naquele tempo festivo.

Marques (2015) nos ensina que um mesmo ambiente de festa pode gerar experiências sonoras, consumos, interações e gramáticas comuns ou de estranhamento plurais a partir de paisagens sonoras e de relações de socialidades distintas aos grupos que estão na festa. O encontro de pares possibilita a produção de relações sociais próprias. Dessa forma, é possível perceber variações de uma mesma festa a partir das agências dos sujeitos, materialidades, coletividades e lugares em cena.

Essas práticas sociais e reordenamento estrutural transformam a av. Domingos Olímpio em uma espacialidade carnavalesca. Para alguns brincantes do Maracatu Rei de Paus, tal reordenamento é imprescindível para os desfiles acontecerem. De acordo com a integrante Ally:

A gente passa metade do ano esperando o Carnaval, é a nossa principal apresentação. Não dava pra ser em qualquer lugar. Mesmo que a gente desfile na rua, o lugar não fica o mesmo. Lá na Domingos Olímpio, os carros param de passar, tem as arquibancadas, tem aquela decoração da prefeitura. Ela deixa de ser avenida e vira um corredor da festa; ou como se fosse um teatro aberto. Os maracatus são peças de teatro glamourosas, um cortejo de reis, cheios de personagens, música, alegorias. É preciso um espaço apropriado pra eles se apresentarem, ainda mais na principal apresentação, em que tá todo o cortejo.

Na perspectiva de Ally, os desfiles carnavalescos dos maracatus demandam a criação de lugares próprios para essa festa. Para a brincante, a dimensão espetacular, performática e transformativa atribuída aos cortejos dos maracatus reordenam os espaços por onde os grupos se apresentam. A criação de uma espacialidade para as apresentações dos desfiles das agremiações carnavalescas agencia a transformação de espaço e tempo para o desempenho de uma performance. Na realização das atividades performáticas, Schechner (2012b) descreve que os sentidos de espaço e tempo são alterados através do jogo de ilusão causados pelas performances. Para a realização dos desempenhos, os espaços são manipulados e projetados (SCHECHNER, 2011). No contexto dos desfiles carnavalescos dos maracatus, as encenações, materialidades, sons e os sentidos simbólicos das performances dos cortejos criam a ilusão de uma nova avenida, de um “corredor da festa”, de um

“teatro aberto”, como qualificou a brincante Ally a respeito da av. Domingos Olímpio. Usos e sentidos da via presentes nos demais dias do ano são reordenados temporariamente.

Cavalcanti (2013) sinaliza que na realização de festas espetáculos, que mobilizam distintos agentes sociais e instalações sonoras, estéticas, materiais, alegorias e agitam uma audiência, espacialidades são ativadas para que essas festividades possam acontecer. No contexto do carnaval, Cavalcanti (2013) descreve a construção do sambódromo como um lugar elaborado para o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. As apresentações das escolas de samba conferem sentidos ao sambódromo, tornando aquela espacialidade parte da cidade (CAVALCANTI, 2013).

Nos estudos de performance, a criação de espacialidades aparece como um mecanismo que facilita o estado liminar dos desempenhos. Ao mesmo tempo, as performances transformam os espaços ao imprimirem sentidos de uso, práticas, relações plurais a esses lugares. Canevacci (2013) explica que isso é possível devido às linguagens, aos espaços, às histórias, aos corpos serem modificados pela liminaridade ativada durante a realização das performances. Hartmann (2013) expõe como performances podem ser formas de habitar e produzir espaços ao construírem realidades simbólicas, sensações, sons, usos particulares, que ganham vida ao serem sentidos e presenciados nesses espaços. A performance acontece em algum lugar, seja numa rua, palco, praça, estádio, corpo, papel, discurso, imagens (HARTMANN, 2013).

Para Raposo (2016), performances criam outras narrativas para os lugares porque formulam novas formas de participação, representação, integração, sentimentos, linguagens entre os desempenhos produzidos, os espaços e a audiência que passa a habitar aquele lugar e criar experiências nele. Performances tomam os lugares como partes integrantes do desempenho (RAPOSO, 2014). Elas convocam as pessoas a ocuparem os espaços e conferirem sentidos a eles que extrapolem o cotidiano. Ao mesmo tempo, os ambientes imprimem formas de condutas, ações, relações, práticas aos sujeitos que performatizam comportamentos ao transitarem cotidianamente por distintas posições e lugares.

Em Raposo (2014), performances aparecem também como mecanismos para tornarem os lugares espaços públicos. Isto sendo possível devido as ações coletivas empreendidas durante a performance naquele espaço situado. Os grupos sociais integram os lugares, interagem com eles, discutem seu uso, mobilizam práticas, pensam sobre o meio social a partir das reflexões promovidas pelos atos performáticos em ruas, avenidas, praças das cidades, por exemplo.

De acordo com Arantes (2009, p. 18), os lugares são elaborados, reordenados, imaginados, vividos de formas plurais porque eles são “[...] espaços apropriados pela ação humana. São realidades tangíveis e intangíveis, concretas e simbólicas [...]”. Dessa forma, toda espacialidade é fruto de uma articulação entre pessoas, temporalidades e práticas sociais que irão conferir sentido, experiências, identidades aos lugares.

Não somente as festas e performances predis põem criações e reordenamento de lugares, mas os próprios lugares, onde esses desempenhos artísticos acontecem, solicitam formas de comportamentos e relações sociais apropriadas. Percebi que na criação de espaços para a festa carnavalesca acontecer na av. Domingos Olímpio, comportamentos são criticados ou reforçados a depender do local em que a audiência se encontre na festa. Formas de organização, encenações de personagens, práticas e discursos acerca dos maracatus também serão reforçados ou estranhados para determinados brincantes, lideranças e audiências dos grupos a partir de entendimentos sobre tradição, patrimônio cultural, autenticidade, criatividade. Com isso, variações de um mesmo desfile são presenciadas nas distintas formas de apresentação do cortejo de reis negros que se configura o maracatu cearense. Desfiles que se espelham, divergem, disputam, negociam suas expressões da manifestação cultural.

Tipologias de legitimação: os cortejos dos maracatus pela cidade

Os desfiles dos maracatus acontecem nas noites de sábado e domingo de Carnaval. A ordem dos desfiles é anunciada pela Secultfor na semana que antecede a festa. Ao observar os brincantes dos maracatus compondo os personagens dos cortejos, notei que em cada grupo a presença de personagens, a produção das performances, o uso de objetos e a composição sonora são diversas.

No Carnaval do ano de 2017, a ordem dos desfiles previa a apresentação do Maracatu Rei de Paus, seguido do Maracatu Nação Fortaleza e do Maracatu Az de Ouro. Nos três grupos, a formação do cortejo é semelhante. Foram observadas as mesmas alas: índios, negras, baianas, orixás, batuque e a corte real. Os personagens solos também se repetem: porta-estandarte e balaieiro. Todavia, a sonoridade emanada pelo Maracatu Nação Fortaleza soava diferente dos sons dos batuques dos outros dois grupos. Na ocasião, após o fim do desfile do Rei de Paus, voltei para o início da concentração dos grupos que iriam se apresentar. Prestes a começar seu desfile, o Maracatu Nação Fortaleza imprimia um ritmo de dança e canto distinto da sonoridade do Maracatu Rei de Paus que acabara de se apresentar.

O batuque do Maracatu Nação Fortaleza é composto por naipes de instrumentos de ferro, como o triângulo de ferro e gonguê e naipes de instrumentos percussivos: caixas sem esteiras, surdos e bumbos. O mesmo grupo de instrumentos usados nos grupos Rei de Paus e Az de Ouro. Ocorre que no Nação Fortaleza a construção da sonoridade é diferenciada com a inclusão de outros instrumentos como violão, alfaias, caixas com esteiras e chocalhos. No grupo, há também a produção de um andamento musical mais rápido em comparação aos dos grupos Rei de Paus e Az de Ouro, por exemplo.

Em entrevista para o registro do maracatu como patrimônio imaterial de Fortaleza, realizado pela Secultfor, no ano de 2015, Calé Alencar, presidente do Nação Fortaleza, relatou:

O Maracatu Nação Fortaleza, desde o seu início, por conta de uma contribuição minha, nós escrevemos as partituras para cada instrumento baseados na musicalidade dos maracatus que nos antecederam e em algum sopro de inventividade também que a gente colocou ali para criar uma música do maracatu que fosse mais veloz, que tivesse uma velocidade maior que os grupos que se apresentavam e que tivesse também mais notas para preencher os espaços vazios. Porque você tem o maracatu solene, que toca de uma forma lenta, ele deixa muito silêncio. E a gente criou o toque do Maracatu Nação Fortaleza pra preencher esse silêncio e tornar o batuque também mais rápido, né? Talvez por isso, o nosso batuque, a nossa ala do maracatu seja assim a que desperte mais curiosidade, mais adesões, né? Nós sempre saímos com o batuque assim. Já chegamos a sair com 100 pessoas tocando e a média é 60, 70 pessoas.^{|33|}

| 33 | As transcrições das entrevistas com lideranças e brincantes dos grupos de maracatu em Fortaleza encontram-se disponíveis no dossiê produzido para o registro. Todo material é considerado de domínio público e está disponível para consulta na sede da Secultfor, localizada no bairro Centro, em Fortaleza.

As sonoridades apontadas como “solenes” na fala de Calé Alencar reproduzem um ritmo cadenciado, com uso exclusivo dos instrumentos triângulo de ferro, gonguê, caixa sem esteira, bumbo e surdo. Dentre os grupos que elaboram tal sonoridade estão Rei de Paus, Az de Ouro e Vozes da África, por exemplo. Desenvolver um toque cadenciado no batuque confere uma qualificação de tradição para aquele maracatu na perspectiva do presidente do Rei de Paus. Em conversa que tivemos em janeiro de 2019, Francisco José falou:

O maracatu sempre teve essa batida marcante, que não é lenta. Como é que é um lamento e você dança sorrindo? Como é que é triste e você vai com alegria brincar o Carnaval? Quando o Az de Ouro começou, o pessoal tocava com as mãos, por isso parecia acelerado, mas não era. Sempre foi cadenciado assim. O Rei de Paus começou com a mesma batida e continua até hoje. Na época, tinha o Az de Espada, o Az de Ouro, o Estrela Brilhante e o Rei de Paus entrou nesse mesmo movimento. Até, hoje, a gente toca a mesma batida. E desta forma, eu ensino para os meninos aqui da bateria. Ensino como tocar a batida tradicional do maracatu.

| 34 | Em entrevista para o registro do maracatu, no ano de 2015.

Em diálogo com Francisco José, está o discurso de Luci Magalhães, presidente do Maracatu Az de Ouro.

Às vezes, o pessoal diz: ah, porque o ensaio do Az de Ouro é chato, é monótono. É porquê é aquela coisa, ‘ten/ten’. Mas, tem que manter, porque o nosso cartão principal é a nossa batida. A nossa é a batida mesmo, original, do maracatu, do início do que foi formatado.³⁴

A sonoridade referida por Luci Magalhães e Francisco José como tradicional no maracatu é considerada “lenta” e “triste” por brincantes de alguns outros grupos da cidade e por Descartes Gadelha, que tem grande influência entre os maracatus por ter sido mestre de batuque em alguns deles, incidindo na formação destes grupos e defendendo o uso de alfaias e xequerês como instrumentos próprios do maracatu. Para Descartes Gadelha

Hoje, você não vê mais música de maracatu, com exceção do Calé [Nação Fortaleza], do Baobab [Nação Baobab] e do maracatu do Pingo [Solar]. Eles mantêm a alegria do maracatu. Os outros não. A palavra maracatu é um ritmo, mas aqui, em Fortaleza, atualmente, não estão mais usando o ritmo. O ritmo é apenas uma coisa muito lenta, que chamam de ritmo de coroação.³⁵

Para Calé Alencar, em entrevista ao jornal O Povo, a música do maracatu é composta por diversos conjuntos rítmicos e devem ser experienciada em sua diversidade. Ele expõe: “a música de hoje, mostrada pelos maracatus, tem toques variados, ritmos diversos, gente tocando bem. Temos uma música forte, vibrante e alegre, que precisa ser ouvida antes, durante e depois do carnaval.” (2 DEDOS..., O POVO, 2018).

Pingo de Fortaleza, presidente do Maracatu Solar, comenta as variações musicais dos maracatus. Ideias sobre tradição, autenticidade e criação reaparecem na fala de Pingo de Fortaleza em entrevista para o jornal Diário do Nordeste.

Pautado em um trabalho de pesquisa sobre a musicalidade dos grupos, e em um exercício de recriação desenvolvido ao lado do percussionista Descartes Gadelha, o Maracatu Solar vem investindo em ritmos que rompam com o toque solene, comum a todas as agremiações e que foi imortalizado na música “Pavão Misterioso”, de Ednardo³⁶. O embrião da sonoridade do Maracatu do Ceará é a musicalidade do Az de Ouro,

| 35 | *Ibidem*

| 36 | Ednardo é um compositor e cantor cearense que desde a década de 1970 vem imprimindo a sonoridade cadenciada dos maracatus cearenses em suas canções. Dentre suas músicas, destaca-se “Pavão Misterioso”, gravada em 1974. Canção que foi tema de abertura da novela “Saramandaia”, exibida em 1976 pela Rede Globo.

do Raimundo Alves Feitosa. Só que essa musicalidade foi se transformando. O Raimundo gravava divisões rítmicas de coco, maracatu, de batuque e maracatu, de batuque e baião. A gente acredita que o Maracatu Az de Ouro cantava várias músicas, em vários ritmos, para os dias de desfile. O surgimento do toque, hoje, tido como tradicional do maracatu cearense seguiram até a década de 1960, quando vários outros grupos, como Ás de Espada, Leão Coroado e Rei de Paus dividiam espaço com o Az de Ouro. Somente na década de 1980, ainda na mesma divisão, o Vozes da África acelera um pouquinho esse ritmo. Depois, em 1995, o Nação Baobab, com o Descarte, cria um batuque misturando balanceio, maracatu baque virado e o solene. Em 2005, Calé cria um toque dele, também com referência no solene, mas variando, e nós, do Solar, fazemos o nosso a partir de 2007. (O CANTO..., DIÁRIO DO NORDESTE, 2015).

Nos relatos expostos, percebemos o acionamento de discursos para legitimar variações rítmicas dos cortejos dos maracatus fortalezenses. As justificativas de cada grupo estão alinhadas às qualificações que lideranças e brincantes querem criar para seus maracatus e para a manifestação cultural. Narrativas produzidas a partir da atuação singular desses maracatus na cidade e do acionamento de categorias como tradição, autenticidade, inovação, reinvenção que ordenam as práticas, estéticas e performances em cada maracatu.

Em Costa (2009), o Maracatu Rei de Paus é apresentado como um dos grupos mais tradicionais em Fortaleza por perpetuar práticas iniciadas com o Az de Ouro. Dentre esses signos, destacam-se a batida cadenciada com os instrumentos percussivos: triângulo de ferro, caixa, bumbo e gonguê; a encenação de personagens, como baliza, porta-estandarte, balaieiro, rainha e o uso da máscara como um componente inegociável nas performances do cortejo.

É possível dizer que o Rei de Paus cria relações de espelhamento e aproximação com grupo Az de Ouro na intenção de reforçar narrativas sobre si mesmo como um maracatu tradicional, autêntico (GONÇALVES, 2007) e um dos mais antigos em atividade. Os brincantes e lideranças do Rei de Paus descrevem que ambos os grupos realizam cortejos semelhantes, com a mesma formação de alas e personagens. Contam também que esses maracatus utilizam os mesmos instrumentos percussivos para compor suas sonoridades. Afirmam, ainda que as performances do Az de Ouro inspiram a realização das encenações do grupo.

Rei de Paus e Az de Ouro são também maracatus que têm suas histórias atravessadas por vínculos parentais. São grupos herdados por membros de núcleos familiares que participam das agremiações desde suas fundações. Para o Rei de Paus, tal aspecto confere sentido de patrimônio a esses dois maracatus devido ao fato de saberes e práticas acerca da manifestação cultural serem repassadas no âmbito de grupos parentais. De acordo com Farias (2017), em manifestações da cultura

popular, “a ancestralidade e sua perpetuação em linhagens parentais consistem nos vetores imprescindíveis à atualização da identidade de um ente coletivo, na medida em que tais vetores são mecanismos de controle da variação em meio à passagem do tempo.” (p. 48).

Ao mesmo tempo, o Rei de Paus busca se diferenciar de alguns maracatus fundados a partir dos anos 2000, como o Nação Fortaleza e Solar, que criam outras narrativas para a manifestação cultural. Como vimos acima, os dois grupos vêm alternando práticas consideradas tradicionais ao inserirem instrumentos acústicos, alfaias e xequerês nos batuques, por exemplo. Defendem, assim, que as sonoridades dos maracatus cearenses não se expressam apenas pelas anunciadas por grupos que reproduzem os toques cadenciados ou solenes. No Maracatu Solar, a prática de pintar o rosto do brincante com a tinta preta é opcional, ficando à escolha de cada participante fazer ou não a produção da máscara.

Os Maracatus Nação Fortaleza e Solar foram fundados respectivamente pelos artistas Calé Alencar e Pingo de Fortaleza³⁷¹. Ambos são produtores culturais, músicos, compositores reconhecidos em Fortaleza e em alguns nichos de produção cultural em todo país. Atuam também como pesquisadores, com publicação de artigos e livros sobre a manifestação cultural. Suas canções têm como tom maior as sonoridades cearenses, com destaque para os batuques dos maracatus. As produções musicais desses dois artistas vêm divulgando a

| 37 | Calé Alencar iniciou sua carreira musical no ano de 1979, quando participou do festival Massafeira Livre. Este foi um importante evento multicultural ocorrido no Teatro José de Alencar, no Centro de Fortaleza. No ano de 2015, Calé Alencar comemorou quarenta anos de carreira com o lançamento de um box com três discos. Pingo de Fortaleza iniciou sua trajetória musical na década de 1980. Destaco que no ano de 1991, o cantor produziu um álbum musical intitulado “Maculelê-Loas Catu Ibyá”, que apresentava canções com as sonoridades do maracatu cearense. Em comemoração aos mais de trinta anos de carreira, em 2016, Pingo de Fortaleza realizou o show “Relicário de Canções”. Naquele ano, o espetáculo ocorreu em vários

manifestação cultural em outros cenários e temporalidades que não somente no Carnaval local. São apresentações em festas públicas promovidas pela Prefeitura de Fortaleza e o Governo do Estado do Ceará e em eventos particulares onde esses artistas se apresentam acompanhados de seus maracatus, sobretudo das alas do batuque e da corte. Momentos em que as particularidades de seus grupos são comunicadas.

Não seria exagero pensar hoje que os Maracatus Nação Fortaleza e Solar são os porta-vozes da manifestação cultural para um público que não participa dos maracatus como brincantes ou colaboradores. Suas loas de cada Carnaval são publicadas em seus sites ou páginas em redes sociais com antecedência da festa e são cantadas em festas de pré-carnaval após receberem fomento de editais da Prefeitura de Fortaleza, com destaque para o Maracatu Solar. Neste grupo, em um sábado de cada mês, realizam-se ensaios abertos, onde pessoas desconhecidas do grupo podem participar e acompanhar o treinamento de performances de personagens e, sobretudo, comporem o batuque. Mesmo quem nunca tenha participado do maracatu pode tocar um instrumento, como as inúmeras alfaias, triângulos de ferro ou xiquerês para se juntar ao batuque do Solar naquele momento.

Nos Maracatus Nação Fortaleza e Solar há uma expressiva presença de artistas, músicos, atores, produtores culturais, professores e estudantes universitários; sobretudo no maracatu do Pingo de Fortaleza. Em entrevista ao jornal Tribuna do Ceará, Pingo de

locais importantes para a cultura cearense, como o Teatro José de Alencar e o Centro Cultural Dragão do Mar.

Fortaleza explica que o Maracatu Solar faz parte de um projeto da Associação Cultura Solidariedade e Arte (Solar). Assinala ainda a contribuição de diversos artistas para a realização desse projeto.

O programa Maracatu Solar traduz as inspirações artísticas de um grupo de participantes como: Alan Mendonça, Descartes Gadelha, Tieta Pontes, Arnobio Santiago, Regina Elisabeth, Patrício Barros, Fabrício Oliver, Mestre Magnata, Eliahne Brasileiro, Wilton Matos, e muitos outros; que já vinham desenvolvendo trabalhos nesse segmento cultural. Atualmente, o programa atua o ano todo através de oficinas, seminários e shows e tem muitas características próprias. (CARNAVAL..., TRIBUNA DO CEARÁ, 2016).

No site do Maracatu Nação Fortaleza é enfatizado o interesse do grupo em realizar atividades que difundam a manifestação e atualizem as práticas culturais dos maracatus através de experimentações de sonoridade, figurino e temas tratados em seus desfiles. Vejamos.

Pretendendo imprimir uma marca original nas manifestações culturais de rua, o Maracatu Nação Fortaleza tem participado com muito destaque nos desfiles carnavalescos da capital cearense, além de realizar apresentações na programação de eventos artísticos e culturais, criando oportunidade para a mostra do talento de crianças e jovens, aliados à experiência dos brincantes adultos e exibindo seu cortejo em escolas, pontos de

cultura, centros culturais, teatros, eventos turísticos, praças e outros espaços públicos, como forma de contribuir para a ampla difusão do maracatu cearense, acrescentando matizes fortes para a apresentação dos figurinos e inovando nos desenhos musicais do grupo de percussão com a criação de um toque vigoroso e inovador.³⁸

| 38 | Disponível em: www.nacaofortaleza.com Acesso em: 04 maio 2018.

As variações de organização e realização dos cortejos dos maracatus também se inscrevem nas espacialidades acionadas pelos grupos ainda no período do pré-carnaval. Antes do desfile da av. Domingos Olímpio, os grupos de maracatu ficam concentrados nos treinamentos das performances e na confecção de materialidades para seus cortejos. Atividades que realizam em seus bairros de origem. Na programação do pré-carnaval em Fortaleza, o que se observa é a ausência de maracatus compondo as apresentações nos polos. No edital de fomento para as agremiações da av. Domingos Olímpio consta que os grupos selecionados devem fazer um ensaio aberto em seu bairro de origem durante o período de pré-carnaval. A data do ensaio não deve coincidir com a programação nos polos.

Todavia, figurações de cortejos de maracatus são vivenciadas em espacialidades elaboradas para o pré-carnaval através da apresentação de shows dos artistas Calé Alencar e Pingo de Fortaleza. No primeiro final de semana do ciclo carnavalesco do ano de 2019, Calé Alencar se apresentou no palco da Praça da Gentilândia, no bairro Benfica, cantando sonoridades dos maracatus cearenses. Projeto que o artista desenvolve em sua carreira solo. Na mesma

noite, um projeto chamado “Orquestra Solar de Tambor”, vinculado à associação Solar, apresentou-se com integrantes que compõem o batuque do Maracatu Solar acompanhados do artista Pingo de Fortaleza, que cantou loas de desfiles do Solar e canções autorais. Naquele mesmo final de semana, no sábado, o Maracatu Solar foi a segunda atração do palco da Praia de Iracema. Na ocasião, alas e personagens do grupo foram performatizados no palco ao som de loas e do batuque do maracatu (PRIMEIRO..., O POVO, 2019). Tais apresentações ocorreram mediante fomento do edital lançado pela Secultfor para a programação do pré-carnaval da cidade.

Em entrevista para o registro do maracatu, Calé Alencar expõe que o Nação Fortaleza e Solar desenvolvem atividades durante outras temporalidades, além do Carnaval, mobilizados pelas ações das sedes dos maracatus serem Pontos de Cultura. Calé Alencar comenta sobre essas atividades no Nação Fortaleza: “a gente tem atividade e sempre tivemos. A gente passou a ter mais porque nós fomos contemplados no edital de Ponto de Cultura em 2010. Nós fomos o segundo maracatu contemplado como ponto de cultura. Primeiro foi o Solar.” Na mesma entrevista, Calé Alencar ressaltou a importância de se realizar apresentações em espacialidades da cidade como um mecanismo de visibilidade para a manifestação cultural e de colocar em movimento suas práticas e formas de apresentação.

A gente tem também esse trabalho como ponto de cultura, tem as apresentações que a gente faz fora do período do carnaval, que são coisas, inclusive naquela parte que a gente tava falando de potencializar, de dar mais visibilidade. Por exemplo: você nunca viu um maracatu no réveillon de Fortaleza. Por que não? Olhe, o aniversário de Fortaleza agora, nunca teve um maracatu num palco daquele ali, no aniversário de Fortaleza. Um ano aí me chamaram pra fazer um show na Praia de Iracema, porque tem esses carnavais, o carnaval da Praia de Iracema e o da Domingos Olímpio, né, você tem tanto como fazer... aí me chamaram pra fazer um negócio lá, e eu uso minha experiência da música popular e peço o maracatu e faço outra coisa, não é o cortejo. É um show de música do maracatu.

A partir da agência de suas lideranças, Maracatu Solar e Nação Fortaleza mobilizam outras temporalidades e lugares para a manifestação cultural que extrapolam o final de semana do Carnaval e o polo da av. Domingos Olímpio. Ao fazerem isso, Calé Alencar e Pingo de Fortaleza editam formas de maracatu singulares a seus grupos e os apresentam em festas públicas. Com isso, divulgam seus trabalhos autorais e põem em relevo criações estéticas, sonoras, visuais que elaboram nos maracatus. Assim, também gerenciam narrativas próprias sobre as práticas, lugares, sentidos de tradição, patrimônio e singularidade acerca da manifestação cultural.

As variações percebidas entre os maracatus não se esgotam na produção de sonoridades singulares para os batuques ou na mobilização de espacialidades e formas de apresentação singulares. Também

se revelam na relação que cada grupo tem com a produção de suas performances para o desfile carnavalesco. Enquanto o treinamento das encenações dos personagens, ensaios da bateria, a confecção de indumentárias e materialidades no Rei de Paus são reservadas a um número seletivo de integrantes do grupo e atravessadas por relações de segredo (SIMMEL, 1999a); no Maracatu Solar, por exemplo, acontecem ensaios abertos para um público que não pertence ao grupo. Pessoas que experienciam a produção do cortejo do Solar ao comporem alas e ensaiarem personagens naquele instante do ensaio. Treinamentos que são significados como eventos na página de redes sociais do Solar e divulgados a partir do compartilhamento de postagens virtuais.

No que diz respeito ao uso da máscara preta na encenação dos personagens, o Maracatu Solar se diferencia dos demais grupos ao negociar com os brincantes a produção da pintura. Nos desfiles carnavalescos do Solar, os brincantes podem se apresentar usando desenhos de estrelas e sol pintados no rosto, usando a máscara por todo o rosto, com a metade da face pintada ou com nenhuma pintura. No cortejo do Rei de Paus, observei que o uso da máscara é inegociável na produção das encenações dos personagens. A pintura da face irá conferir figurações de raça e etnicidade para aqueles papéis do cortejo na concepção dos integrantes do Rei de Paus. Na entrevista para o registro do maracatu pela Secultfor, o presidente do grupo comentou sobre a obrigatoriedade do uso da máscara na maioria dos maracatus cearenses. Francisco José falou:

Você precisa entender o maracatu como um teatro. Um ator quando ele sobe no palco, ele perde a identidade dele e absorve a identidade daquele personagem. No maracatu, o João deixa de ser João e passa a ser um príncipe africano. Representa a cor, a identidade, o costume, o saber/fazer maracatu.

A compreensão de Francisco José se aproxima do entendimento de Calé Alencar acerca da máscara. Também em entrevista para o registro, o presidente do Nação Fortaleza comentou:

O maracatu é um brinquedo de máscaras, entendeu? Se eu estudando os cronistas mais antigos, os memorialistas, os historiadores, os negros mesmo pintavam o corpo. E não pintavam só o rosto não, pintavam o corpo, pintavam os braços... Talvez por isso que o povo usa aquela blusa preta, né? Luva preta, sabe? E hoje pintam o rosto, mas isso é só uma característica que é básica, né, do maracatu de Fortaleza. Então, como eu me coloco como maracatu que defende também uma maneira tradicional, eu coloco a questão do negrume como fundamental. Então para o desfile do Carnaval segue uma orientação realmente, onde todos os brincantes, com exceção dos índios, eles pintam o rosto. Ou seja: usam a máscara do maracatu de Fortaleza.

Ocorre que a obrigatoriedade de tal prática vem sendo colocada em discussão entre outros maracatus. Para o presidente do Solar, o ato de pintar o rosto com a tinta preta não deveria ser

obrigatório entre os maracatus. De acordo com Pingo de Fortaleza, os brincantes devem escolher passar ou não a tinta, justificando que a identidade africana que a máscara possa expressar se constitui através de outros signos na manifestação cultural. Em entrevista ao jornal O Povo, Pingo de Fortaleza explicou:

Muitos grupos dizem que [o rosto pintado] é uma questão de afirmação de uma identidade africana, mas o negrume não é a única forma. A afirmação está também no batuque, na boneca calunga, nos ancestrais, nos cânticos aos orixás. Não aceitamos a obrigatoriedade. Nosso brincante é livre. Se ele quiser pintar, pinta. Esse fantasiar-se de negro é possível dentro de um ato simbólico, teatral. E, por isso mesmo, devemos compreender a liberdade artística. (MARACATU..., O POVO, 2017).

A escolha por usar ou não a máscara realizada nos grupos se evidencia nas performances das rainhas. No carnaval de 2018, o Maracatu Solar foi o último grupo a desfilar no sábado. Antes dele, se apresentaram os Maracatus Kizomba, Axé de Oxóssi, Nação Palmares, Rei Zumbi, Nação Pindoba, Filhos de Iemanjá e Az de Ouro. Entre esses maracatus, a rainha do Solar foi a única a se apresentar sem a produção da máscara. A performance da personagem também se diferenciava na visualidade estética. Ao contrário das rainhas dos demais maracatus daquela noite, a rainha do Solar vestia uma indumentária com menos aparatos

luxuosos, brilhantes, volumosos como observado nos outros grupos. Compreendendo a importância atribuída à personagem na formação dos cortejos, a escolha do Solar em apresentar uma rainha sem a máscara é significativa no campo de disputas simbólicas acerca das narrativas e sentidos criados para a manifestação cultural. Assim, como também, na produção de sonoridades plurais para os desfiles dos maracatus. Mobilizar e colocar em movimento aspectos e práticas consideradas tradicionais para a maioria dos grupos, reverbera no desfile do Solar outras formas de produção possíveis para um cortejo de maracatu cearense. Ao fazer isso, o cortejo do Solar reelabora noções sobre tradição, autenticidade, patrimônio cultural distantes das acionadas pelo Maracatu Rei de Paus, por exemplo.

As variações de desfiles de maracatus também acontecem fora do polo carnavalesco da av. Domingos Olímpio. Criado em 2016, no bairro Bom Jardim, o Maracatu Nação Bom Jardim cria outros lugares para a realização do seu desfile carnavalesco. O grupo vem alinhando narrativas sobre tradição, identidade, patrimônio mobilizadas na manifestação cultural pelos demais grupos com narrativas sobre território, desenvolvimento social, política, coletividade ao desfilar em seu bairro de origem.

No primeiro ano que se apresentou no Carnaval, o Nação Bom Jardim desfilou junto com o Maracatu Solar pelas ruas de sua localidade de origem. Em 2018, seu cortejo ocorreu nas ruas estreitas do bairro Moura Brasil, na periferia leste

de Fortaleza. A apresentação aconteceu a convite da gestão cultural “É O Gera”, que administrava à época o Teatro Carlos Câmara mediante a conquista de edital pela Secult/CE para a ocupação e programação do equipamento.

Em três anos de atividades, o grupo realiza seu cortejo durante o Carnaval em espacialidades periféricas da cidade, que enfrentam realidades marcadas pela ausência de desenvolvimento social, cultural e cidadão^[39]. Aspecto que parece orientar o grupo a não se apresentar na av. Domingos Olímpio, onde acontecem os desfiles carnavalescos dos demais maracatus. Na página oficial do grupo no Facebook, apresenta-se o maracatu como “um movimento comunitário, com o intuito de ser um instrumento político e de desenvolvimento local.”^[40] Sobre a formação do grupo, pode-se dizer que: “Em 2016, incentivados pelo Maracatu Solar, iniciamos, aqui, no Grande Bom Jardim, a proposta de construção do Maracatu Nação Bom Jardim! Desde então temos aprendido e vivenciado a riqueza dessa cultura.”^[41]

Em fotografias e vídeos publicados na página do grupo, nota-se que o Nação Bom Jardim produz um cortejo com personagens considerados tradicionais para os demais maracatus, como rainha, rei, porta-estandarte, e com as alas de baiana e bateria. Observa-se também que os brincantes desfilam nos personagens sem fazer o uso da máscara. Aspecto que aproxima o grupo do Maracatu Solar. Na produção da sonoridade, o grupo tende a mesclar instrumentos que reproduzem o toque

| 39 | O bairro Bom Jardim compõe com mais quatro bairros: Siqueira, Canindezinho, Granja Lisboa e Granja Portugal a região do Grande Bom Jardim. Segundo dados publicados pelo Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE), no ano de 2012, o Grande Bom Jardim contava com 20.459 pessoas vivendo com até 70,00 reais mensais, o que representa 15,26% das 134 mil pessoas miseráveis de toda a Fortaleza. Disponível em www.ipece.ce.gov.br. Acesso em 07 set. 2018.

| 40 | Página oficial do Maracatu Nação Bom Jardim www.facebook.com

| 41 | *Ibidem.*

considerado tradicional pelos Maracatus Rei de Paus, Az de Ouro, Axé de Oxóssi e Vozes da África, por exemplo, com instrumentos encontrados na bateria do Maracatu Solar, como as alfaias.

Nos registros de apresentações divulgadas pelo Maracatu Nação Bom Jardim, notei que o grupo costuma participar de eventos promovidos por coletivos e associações formadas por moradores do bairro Bom Jardim e de outras localidades de Fortaleza em situação de vulnerabilidade socioeconômica. Em dezembro de 2018, o grupo compôs a programação do evento comemorativo de quinze anos da Rede de Desenvolvimento Local Integrado e Sustentável (DLIS), localizada na região do Grande Bom Jardim, que visa promover ações para um desenvolvimento social sustentável e organização social e política de moradores. No mesmo mês, o Maracatu Nação Bom Jardim participou da “II Mostra das Artes do Grande Bom Jardim - Cultura da Gente” realizada no sexagenário Cineteatro São Luiz, sede da Secult/CE, localizado na Praça do Ferreira, Centro de Fortaleza. O evento promovido pela secretaria estadual de cultura visava apresentar as diversas linguagens artísticas realizadas no bairro, buscando gerar uma reflexão da arte como um agente de transformação social.

Em parceria com associações, ONGs e coletivos, como o Centro de Defesa da vida Herbert Souza, a Rede DLIS, o Ponto de Memória do Grande Bom Jardim, o Nação Bom Jardim promove encontros e oficinas em praças do Bom Jardim e na sede do Centro Cultural Bom Jardim, órgão ligado

ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura. Ambos são equipamentos culturais dirigidos pela Secult/CE. Nesses eventos voltados para integrantes do Nação Bom Jardim e moradores, procura-se alinhar sentidos da manifestação cultural, de rememorar e cultivar práticas e ritos das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas a discussões sobre raça; etnicidade; ancestralidade; cidade; políticas públicas, memória, identidade territorial e coesão comunitária.

O desfile do Maracatu Nação Bom Jardim vem construindo práticas sociais e outras possibilidades de se fazer maracatu em Fortaleza ao produzir seus próprios cortejos em lugares escolhidos e mobiliza novos sentidos para a realização da manifestação cultural. Ao fazer isso, o grupo discute questões sociais, como desenvolvimento econômico sustentável, desigualdade social, violência, território interseccionados com experiências coletivas e subjetivas acerca de ancestralidade étnica, reconhecimento identitário racial, por exemplo. Em três anos de atividade, o Nação Bom Jardim reforça o quanto os maracatus não ignoram a realidade social dos lugares onde atuam. Em outra experiência, Cruz (2008) expõe como o Maracatu Nação Iracema, localizado no bairro Jardim Iracema, situado na periferia Noroeste da cidade, mobiliza discursos identitários ao criar cenas e narrativas de reconhecimento racial e étnico para participantes e audiências do maracatu através de experiências de raça, etnicidade, origem social mobilizadas nas performances dos personagens do cortejo.

Na leitura de Diógenes (2006) e Eckert e Rocha (2017), aprendemos como manifestações culturais, monumentos arquitetônicos e intervenções artísticas são estratégias para grupos sociais expressarem vínculos de pertencimento; inscreverem e denunciarem suas realidades na cidade. Ao pesquisar o bairro da Liberdade em Salvador (BA), Agier (1998) assinalou que redes de sociabilidades de moradores e condições estruturais e sociais dessa espacialidade foram determinantes para que o bloco carnavalesco Ilê Aiyê, fundado em 1974, ganhasse certa “imagem político-racial e cultural” em sua trajetória. No contexto dos maracatus cearenses, compreendo que os lugares onde estão localizadas as sedes desses grupos parecem interferir nas escolhas e intenções de seus projetos de maracatu.

Ao analisar as variações dos desfiles no Carnaval de Fortaleza, percebi desenhos de tipologias de legitimação de projetos de maracatu. Rei de Paus, Az de Ouro, Vozes da África, por exemplo, ao escolherem continuar com práticas desenvolvidas desde a fundação do Az de Ouro tomam para si signos de tradição, autenticidade, patrimônio cultural e singularidade. No Maracatu Rei de Paus, isso se evidencia com o uso dos instrumentos do batuque e a sonoridade cadenciada, a produção da máscara e devido ao fato do tema do cortejo carnavalesco rememorar exclusivamente ritos e práticas culturais africanas, afro-brasileiras ou indígenas.

No caso do Maracatu Solar, Nação Baobab e Nação Fortaleza, noções sobre “liberdade artística”, criatividade, produção artística, textualizadas pelos integrantes desses maracatus, acionam

narrativas de fluidez, inovação, de “abertura” com o público e com as práticas da manifestação cultural. Ao mesmo tempo, esses mesmos maracatus espelham suas performances em ideias sobre tradição e patrimônio cultural ao elucidarem que as criações em seus batuques são inspiradas nas primeiras sonoridades emanadas pelo Maracatu Az de Ouro ou nos toques cadenciados reproduzidos por grupos considerados tradicionais, como o Az de Ouro e Rei de Paus. Sobretudo, quando as sedes do Solar e Nação Fortaleza se tornam Pontos de Cultura através da conquista de editais que respaldam políticas de salvaguarda de bens culturais. Também é de interesse desses grupos acionarem os discursos articulados de tradição, inovação, patrimônio cultural e liberdade artística ao disputarem editais de políticas culturais.

Com outro projeto de maracatu, o Nação Bom Jardim elabora formas singulares de apresentação e espacialidades para o desfile carnavalesco dessas agremiações. O grupo coloca em primeiro plano a articulação das práticas do maracatu como mecanismos narradores de etnicidade, raça, reconhecimento identitário social e territorial, por exemplo, a partir dos sentidos simbólicos acionados na produção do cortejo negro e africano, que textualizam os desfiles dos maracatus.

Os maracatus em Fortaleza parecem organizar-se em um campo de produção de suas identidades em relações de confluências, dissidências, diferenciação e oposição entre grupos (BRAH, 2006). Nessas relações, ressaltéi acima como eles

produzem a si como maracatus de tradição e autenticidade; ou como grupos agenciados a partir da produção cultural e artística de suas lideranças, alinhando narrativas de tradição, patrimônio cultural com expressões de liberdade artísticas e inovação. Apresentei também a existência de grupos que são expressos como instrumentos político-comunitários, que descortinam novos sentidos da manifestação cultural em seus modos de se apresentar, nas escolhas de lugares e nos públicos que os recebem.

No desdobramento desses projetos de maracatus, que criam variações para desfiles carnavalescos plurais, ideias sobre tradição, autenticidade, patrimônio cultural, singularidade, criatividade, inovação são postas em relevo para disputar, espelhar, diferenciar e ordenar as práticas de cada maracatu. Narrativas constituídas em relação, expondo como os desfiles dos maracatus não são unívocos e resolvidos em si mesmos. Cavalcanti (1998) explica que festas e manifestações culturais criam conteúdos acerca de tradição, cultura popular, patrimônio em conexão com dimensões de espetáculo, produção cultural, indústria cultural ao mesmo tempo.

No contexto dos maracatus, as textualizações criadas acerca dessas categorias são acionadas de maneira intencional. Para os integrantes do Maracatu Rei de Paus é interessante alinhar suas práticas às do grupo Az de Ouro porque essa relação de espelhamento traduz significações importantes ao grupo. Na seção sobre objetos, demonstrei como elucidar práticas consideradas tradicionais,

autênticas e singulares para o Rei de Paus foi relevante na confecção de um vídeo, requisitado para a disputa de um edital cultural. Ao mesmo tempo, os Maracatus Solar e Nação Fortaleza mobilizam ideias sobre inovação e criação na produção das sonoridades dos seus batuques para produzir experiências de singularidade, fluidez e produção artística para esses grupos. Essas características geram um maior número de brincantes e públicos, espacialidades distintas em Fortaleza para as apresentações desses maracatus e recursos financeiros conquistados por meio de editais e eventos quando essas agremiações compõem shows artísticos de seus respectivos presidentes.

Na perspectiva de Gonçalves (2007), materialidades e práticas culturais tendem a ser classificados a partir de categorias de pensamento, como tradição, popular, moderno, patrimônio, autenticidade. De acordo com Gonçalves (2007), essas categorias são acionadas e associadas para estabelecer valores simbólicos, representações, relações de memórias e identidades, valores locais e culturais.

Na produção de sistemas de valores para práticas culturais, tradição e autenticidade são associadas intencionalmente para imprimirem ideias de “continuidade”, “essência” a manifestações culturais ou a objetos, por exemplo, na perspectiva de que “[...] o autêntico é equacionado ao original” (GONÇALVES, 2007, p. 119). Ao mesmo tempo, ideias de tradição e inovação, autenticidade e criatividade são pensadas em oposição e causam tensão na condução de práticas culturais que se realizam

na mediação dessas categorias (FARIAS, 2017). Nessas disputas, uma terceira categoria entra em cena, a de patrimônio cultural. Esta é mobilizada para valorizar e prever preservação àquilo que foi considerado tradicional e autêntico. Nessa relação, ideias sobre tradição articulam discursos de patrimônio para restabelecer vínculos com determinada prática, festa, espacialidade ou objeto considerado tradicional para uma coletividade.

Nas narrativas mobilizadas pelos maracatus, ideias sobre patrimônio aparecem associadas a categoria de tradição. Esta, por sua vez, se vincula a ideias sobre autenticidade, continuidade com o passado. Nas textualizações dos integrantes do Maracatu Rei de Paus, a noção de que o grupo é tradicional por manter práticas oriundas nos primeiros desfiles do Maracatu Az de Ouro é posta em relevo como signo da tradição daquele maracatu. Dessa forma, para os integrantes do Rei de Paus, se o grupo e o Az de Ouro são os maracatus mais antigos em atividade, a autenticidade das práticas da manifestação cultural os pertence; legitimando-os como “maracatus de verdade” em detrimento dos demais grupos, como explicou Francisco José Barbosa. Para Gonçalves (2007), “patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: ele é bom para agir.” (p. 114).

Com isso, o Rei de Paus cria significações para suas práticas e performances junto as do grupo Az de Ouro qualificando os cortejos dos dois grupos como signos da manifestação cultural. Para entender essas narrativas, recorro a Gonçalves (2007), que nos ensina:

Os discursos do patrimônio usualmente se articulam em nome de uma totalidade que pretendem representar, da qual pretendem ser a expressão autêntica, e em relação à qual mantêm uma conexão metonímica. Nesses discursos, o patrimônio é, em tese, aquilo que não se divide, e que não se fragmenta nem no tempo e nem no espaço. Ele é forte precisamente na medida em que não se divide. Daí a tensão existente nesses discursos em relação a toda e qualquer iniciativa que sugira perspectivas diferentes, antagônicas em relação às identidades e memórias que, em princípio, representem. Essas iniciativas são vistas como ameaça à “integridade” e à “autenticidade”, valores fundamentais dos patrimônios. (p. 141).

A partir do estudo da categoria cultura popular, Mira (2016) demonstra como noções sobre tradição, cultura popular, autenticidade, patrimônio e modernidade são construções históricas e resultantes da mediação de agentes que disputam discursos no campo da cultura. Dessa forma, é preciso estar atento sobre os contextos sociais em que essas categorias são exaltadas ou apagadas e refletir sobre seus usos e significados para que não sejam entendidas como autônomas.

No contexto do maracatu, o principal palco de apresentações, o polo da av. Domingos Olímpio, é alcançado a partir da participação em editais que ditam formas de apresentação para os maracatus e, assim, se configuram também como agentes desse campo. Em relação com a chamada pública para fomentar as agremiações carnavalescas da

av. Domingos Olímpio, os discursos de tradição e patrimônio do Rei de Paus, Az de Ouro, Vozes da África parecem mais valorizados. Em contrapartida, no polo da Praia de Iracema ou do bairro Benfica, as práticas de “inovação”, “liberdade artística”, de “show”, “espetáculo musical” elaboradas pelos artistas Calé Alencar e Pingo de Fortaleza em associação aos maracatus que presidem parecem chamar mais atenção.

As variações dos desfiles carnavalescos dos grupos de maracatu os colocam em relações de disputa sobre quais projetos irão legitimar a manifestação cultural, acerca das espacialidades que irão se apresentar e quais públicos e narrativas eles estão interessados em articular a seus cortejos. Farias (2006, 2017) e Mira (2009, 2014) demonstram que projetos de legitimação e identidade de manifestações culturais são tensionadas à medida que variações de uma mesma prática, performance, uso de materialidades são apresentadas. Noções distintas sobre determinadas manifestações culturais são empreendidas a partir dos interesses dos agentes do campo em disputa. Farias (2017) registra que no contexto das escolas de samba cariocas discursos sobre os sentidos estéticos, visuais e artísticos dessas agremiações são confrontados em defesa de não se “abandonar tradições” (p. 43). Disputas que acontecem a partir do acionamento de categorias classificatórias e da posição hierárquica que cada agremiação ocupa no contexto do desfile carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro.

Na produção desses maracatus plurais, reflito que os grupos se autodesignam tradicionais, artísticos ou políticos-comunitários a partir da escolha de suas práticas e performances, dos locais em que se apresentam e das relações que têm com os públicos. Denominações que estão em relação e não limitam os grupos a figurações rígidas de maracatu. Essas determinações não são unívocas. Os grupos mediam apresentações e classificações para eles mesmos a partir dos locais onde se apresentam, dos editais culturais em disputa e das relações sociais que empreendem entre eles. Nesse sistema de relações diversas, compreendemos os integrantes desses maracatus como mediadores culturais (VELHO, 2001) ao estabelecerem fluxos, associações, atualizações, alargamentos sobre a própria compreensão das práticas e dos modos de fazer maracatu em Fortaleza enquanto desfilam por espacialidades da cidade.

Contudo, como bem alertou Vianna (2001), a atuação de mediadores culturais pode ser tensionada e conflituosa, com os agentes realizando disputas. Tanto Calé Alencar e Pingo de Fortaleza quanto Francisco José e Luci Magalhães, por exemplo, são agentes mediadores do maracatu, defendendo práticas e comportamentos que consideram originais, autênticos, experimentais ou tradicionais de maneira singular. São agentes que constroem, reafirmam, alargam e divulgam as particularidades de seus maracatus a partir das simbologias que criam ao se diferenciarem ou se espelharem um no outro. Escrever sobre esses distintos saberes e

modos de fazer os maracatus propõem reflexões sobre hierarquias e disputas presentes na manifestação; bem como sobre formas de agência dos atores sociais envolvidos na brincadeira.

As relações de disputa, espelhamento e de diferenças entre os agentes dos maracatus e as expressões plurais dos desfiles carnavalescos dessas agremiações são geridas no ritual de cada cortejo e da festa em questão. Turner (2015) descreve o ritual como um processo de ações simbólicas empreendidas por distintos sujeitos sociais que disputam, celebram, resolvem, compartilham, ensinam relações e comportamentos conflituosos e ordenadores da vida social de grupos distintos. Nos rituais, performances são elaboradas para gerar experiências reflexivas, questionadoras, restauradoras e comprometidas com aquilo que está sendo posto em ação. Os rituais germinam crises, dramas sociais ao mesmo tempo em que restauram conflitos (TURNER, 2015). “Eles conferem aos atores, por meios tanto não verbais quanto verbais, a compreensão empírica de que a vida social é uma série de movimentos no espaço e no tempo, uma série de mudanças de atividade e uma série de transições de status.” (TURNER, 2015, p. 110).

Compreendendo os desfiles dos maracatus e as festas como rituais na perspectiva de Turner (2015), reflito que as disputas acerca de quais projetos de maracatu irão legitimar a manifestação cultural assumem uma posição de destaque durante o Carnaval. Os grupos apresentam performances, sonoridades, práticas, visualidades

associadas a sentidos, discursos e escolhas que regem cada maracatu. Aspectos criados a partir da textualização de categorias como tradição, patrimônio cultural, autenticidade, criatividade, postas em discussão nas apresentações dos grupos. No Carnaval, os maracatus comunicam suas exigências, negociações e reelaborações acerca do que se quer expressar como legítimo da manifestação cultural. Os desfiles, como rituais, são atos comunicativos. “[...] Por ser tacitamente compelido a comunicar os valores mais profundos do grupo que o executa regularmente, o ritual tem uma função ‘paradigmática’ (TURNER, 2015, p. 116). Ao desfilar na av. Domingos Olímpio, na Praia de Iracema ou em ruas estreitas em espacialidades periféricas, os grupos criam modelos de maracatu plurais ativados a partir das performances visuais e sonoras realizadas e dos lugares escolhidos para se apresentarem.

Reflico também o quanto esses desfiles são expressões de cotejamento entre os grupos para realizarem seus próprios cortejos. Ao construir performances em relação, os maracatus entrelaçam seus desempenhos artísticos e rituais. Com isso, desmontam compreensões unívocas e atomizadas acerca do maracatu cearense. Tal reflexão é complexificada ao pensarmos que as variações de desfiles e as disputas pela legitimação de projetos plurais de maracatu na cidade de Fortaleza ampliam compreensões sobre cultura popular, tradição, patrimônio cultural, gênero, raça, etnicidade, cidade, por exemplo. Desde Durkheim (1996 [1912]), aprendemos que as festas criam conteúdos sobre elas mesmas e sobre o meio social através das ações simbólicas ritualizadas que empreendem.

“Um maracatu não se faz sozinho!” Coproduções e sociabilidades criativas

No Carnaval de 2017, enquanto o Maracatu Rei de Paus se organizava na av. Domingos Olímpio para iniciar seu desfile, o presidente do grupo foi avisado pela comissão julgadora que o Rei de Paus seria penalizado devido ao atraso de cinco minutos para o início da apresentação. Ao receber a notícia, Francisco José falou ao microfone que o Maracatu Rei de Paus iria dançar, naquele ano, não em busca do título de campeão, mas em homenagem aos moradores do bairro Joaquim Távora. Ele falou: “Já estão dizendo que fomos penalizados, então, quero pedir aos brincantes que dançam e cantem pelo maracatu e para agradecer a todos os amigos do bairro Joaquim Távora, que há 63 anos nos ajudam a botar o nosso maracatu na avenida e estão aqui vendo a gente.”

A cena me fez refletir sobre como a produção das performances do Rei de Paus está envolvida por relações sociais experienciadas em espacialidades do bairro Joaquim Távora, conhecido também por Piedade. O cortejo do grupo para o Carnaval é pensado, agenciado, confeccionado e treinado no interior de uma quadra de uma escola pública, em ruas e avenidas e nas calçadas de residências vizinhas a sede do Rei de Paus. A produção desse maracatu se dá mediante às redes de sociabilidade de pessoas, do reordenamento de lugares e da confecção de materialidades.

Na divisão administrativa da cidade de Fortaleza, o bairro Joaquim Távora é registrado na Secretaria Executiva Regional II. A SER II é responsável ainda por mais dezenove bairros da capital. De acordo com o Anuário de Fortaleza, há cerca de 23.450 habitantes no bairro (ANUÁRIO DE FORTALEZA, 2010). O Joaquim Távora mantém limites geográficos com as avenidas Pontes Vieira, Barão de Studart, Padre Valdevino e Visconde do Rio Branco. Está localizado próximo aos bairros Centro, Fátima, São João do Tauape, Aldeota e Dionísio Torres.



Localização do bairro Joaquim Távora. Fonte: Google Maps

Em notícia publicada pelo jornal O Povo, o Joaquim Távora é caracterizado pela convivência “comunitária” entre seus moradores. O cotidiano nas vilas do bairro é descrito como “oásis de tranquilidade” (JOAQUIM..., O POVO, 2012). De

acordo com Índice de Bem-Estar Urbano (IBEU) de Fortaleza, no ano de 2010, o bairro Joaquim Távora apresentava um dos melhores índices de desenvolvimento social em segurança pública, mobilidade, condições ambientais e habitacionais ao lado dos bairros Fátima e Meireles (FORTALEZA, 2010).

No entanto, quando se caminha por espacialidades do Joaquim Távora, a realidade destoava do que expressam os textos mencionados. Em paredes de estabelecimentos comerciais e da igreja católica Nossa Senhora da Piedade, atores de facções criminosas mapeiam seus pontos de vendas de drogas. Há ruas estreitas com redes de esgoto expostas, vilas e casas com estruturas desordenadas, com telhados baixos e pisos de cimento. Foi observado também como os moradores conseguem apontar ruas e pontos do bairro em que não se deve transitar no período da noite devido a possibilidade de assaltos e furtos. Foram citados o Parque Rio Branco, situado entre as avenidas Pontes Vieira e Soriano Albuquerque e a praça da Associação dos Servidores da LBA, na av. Soriano Albuquerque. Moradores mapeiam também pontos de atuação de comércio de drogas e de disputas entre gangues.

No bairro, não há unidades de saúde. O atendimento médico aos moradores é realizado no posto de saúde do bairro São João do Tauape. A mobilidade urbana para alguns moradores é deficiente devido à ausência de paradas de transporte público no próprio bairro. É necessário ir até as avenidas nas divisas da localidade para se tomar ônibus ou vans.

Todavia, esses déficits estruturais e sociais sofridos por parte dos moradores do Joaquim Távora são distintos das condições socioeconômicas de moradores de espacialidades marcadas por casas de muros altos, com garagem e cerca elétrica ou pelos prédios residenciais com muitos andares e blocos, que abrigam quadras de esporte e estacionamentos no subsolo. Realidade observada na rua João Cordeiro e av. Visconde do Rio Branco, por exemplo.

A sede do Maracatu Rei de Paus fica localizada na rua Padre Antonino. A via tem uma extensão de 800 metros aproximadamente. A sede do grupo fica entre as ruas Coronel Alves Teixeira e Padre Chevalier. Em sua disposição, a rua Padre Antonino abriga residências de estruturas variadas, vilas estreitas e aglomerados de quarto e sala para alugar. Nas calçadas de algumas residências, moradores vendem lanches como forma de complementar a renda financeira. Uma padaria, uma academia de ginástica e uma mercearia também compõem a paisagem da rua. A duzentos metros da sede do Rei de Paus, uma igreja presbiteriana, um terreiro de umbanda e um centro espírita desenvolvem práticas religiosas distintas em uma mesma espacialidade.

No fim de tarde, é significativo a presença de rodas de conversas nas calçadas das casas. Homens, mulheres, crianças e idosos usam a frente de suas casas para conversar, vender lanches, observar crianças brincando e averiguar a vida de vizinhos e transeuntes. Alguns sentam-se em cadeiras de balanço ou de plástico, outros no próprio chão da calçada. Os assuntos tratados ali são os mais diversos,

podem ser os capítulos das novelas, a movimentação da rua, o estado de saúde de vizinhos, casos de separação entre casais ou conflitos entre os próprios moradores. Práticas observadas também em ruas paralelas e próximas a rua Padre Antonino, como as ruas Henrique Rabelo, Nogueira Acioli, Gonçalves Lêdo, Aquiles Beviláqua, Coronel Alves Teixeira, por exemplo. Localidades marcadas por interações plurais de seus usuários e também por más condições estruturais das vias e de algumas residências e por baixas condições socioeconômicas de alguns moradores. Ruas e avenidas, como a rua João Cordeiro, av. Antônio Sales também se diferenciam por não compartilharem expressões de sociabilidade compatíveis com as observadas na rua Padre Antonino, por exemplo.

As diferentes condições socioeconômicas percebidas em distintas vias do Joaquim Távora estão associadas com práticas cotidianas e de sociabilidade intensas ou ausentes a partir do perfil socioeconômico dos moradores. No bairro, também se registram formas variadas de festividade e sociabilidade. Nas ruas Padre Antonino, Gonçalves Lêdo e Coronel Alves Teixeira, moradores costumam realizar festas juninas, bingos, procissões religiosas, transmissão de jogos de futebol e até aniversários pessoais nas calçadas das casas. Comemorações que acontecem mediante a cooperação de vizinhos. Tais práticas parecem estar ausentes nas ruas João Cordeiro e Idelfonso Albano, onde a maioria dos usuários moram em prédios e casas com muros altos. Vias que também não costumam apresentar redes de interação social, como as descritas anteriormente.

Ao refletir sobre as práticas culturais, espacialidades e as disputas simbólicas acerca do bairro Praia de Iracema, em Fortaleza, Barreira (2007) exprime que o bairro, “[...] como um lugar expressivo de práticas sociais permite ultrapassar a lógica linear de certas generalizações, atentando para situações mais densas e contraditórias vivenciadas no cotidiano da cidade.” (p. 166). Ao pesquisar o bairro da Liberdade na cidade de Salvador, Agier (1998) declarou que os usuários de espacialidades criam identificações internas para qualificarem “setores”, gerando “fronteiras imaginárias” produzidas por diferenças. (p. 47).

Ao estudar as práticas sociais do bairro Frei Damião na cidade de Juazeiro do Norte (CE), Feitosa (2015) percebeu que os moradores criavam diferenciação espacial e hierarquização no interior da localidade. Tal fator era motivado pelas distintas agências dos moradores a partir das significações construídas sobre suas práticas sociais e de marcadores sociais da diferença. Feitosa (2015) esclarece que essas divisões espaciais eram borradas através de práticas de sociabilidade, como as festas religiosas que ocorriam no bairro.

As práticas plurais observadas no bairro Joaquim Távora incidem na produção do cortejo carnavalesco do Maracatu Rei de Paus. O grupo mobiliza espacialidades e perfis socioeconômicos de moradores particulares na cooperação de confecção de materialidades, alegorias e para ensaios de performances brincantes do cortejo carnavalesco.

A maioria dos brincantes do Maracatu Rei de Paus é moradora do Joaquim Távora. As residências dessas pessoas ficam localizadas nas ruas Coronel Alves Teixeira, Gonçalves Lêdo, Padre Antonino, Nogueira Acioli, Pedra Branca e Antônio Augusto majoritariamente. As estruturas precárias de algumas dessas ruas informam o perfil socioeconômico desses sujeitos.

Em novembro de 2018, quando conversei com a brincante Tânia Barbosa na sede do maracatu, ela apontou alguns marcadores sociais de integrantes do grupo. Ela comentou: “o pessoal aqui, a maioria, é trabalhador, pobre. Trabalha para pagar o aluguel da casa e dá de comer aos filhos. Os que moram aqui na Piedade são dessas ruas pertinho. Os que moram longe daqui são da periferia.”

A brincante informa que o Rei de Paus mobiliza um grupo de pessoas particular no bairro e em outras localidades com condições socioeconômicas vulneráveis. Ao fazer isso, Tânia aproxima espacialidades do Joaquim Távora com bairros de regiões periféricas e aponta as diferenças socioeconômicas dos moradores da Piedade.

O Rei de Paus mobiliza também pessoas de outras localidades de Fortaleza na realização do seu cortejo. No grupo, há brincantes dos bairros Barra do Ceará, Sítio São José, Antônio Bezerra e Acaracuzinho; situados nas regiões Sudeste, Sudoeste e Oeste da cidade, marcados por baixo desenvolvimento socioeconômico e baixo índice de desenvolvimento humano (FORTALEZA, 2016). Interessadas em brincar no Rei de Paus, essas

peças experienciam a cidade nos trajetos plurais que constroem até a sede do maracatu. Momento em que a manifestação cultural atua como mediador (AGIER, 1998) ao incentivar vivências de estranhamento, pertencimento e reconhecimento de práticas e lugares aos sujeitos citadinos.

Contextualizar as condições socioeconômicas de espacialidades do bairro Joaquim Távora, que grupos de moradores habitam esses espaços e as relações sociais por eles empreendidas é importante para enfatizar quais lugares do Joaquim Távora, moradores e redes o Maracatu Rei de Paus mobiliza na produção do seu desfile carnavalesco. No âmbito da sociologia urbana, a análise microsossial está em consonância com a proposta de pensar as espacialidades contextualmente, em oposição à possibilidade de pensar a cidade como “[...] entidade substantiva e unitária, normalmente próxima das representações identitárias que sustentam estereótipos.” (BARREIRA, 2007, p. 166). Em consonância, Agier (2011) expõe que espacialidades das cidades se constituem a partir das interações, ritos, comportamentos culturais e através dos múltiplos percursos vividos pelos sujeitos que as compõem.

No bairro Joaquim Távora, o Maracatu Rei de Paus ativa relações de sociabilidade e interações particulares em lugares específicos. Cerca de seis meses antes do Carnaval, o quarteirão da rua Padre Antonino onde fica localizada a sede do grupo passa a abrigar integrantes do maracatu que trabalham na confecção de materialidades e no treinamento de performances.

A sede do Rei de Paus é também a casa da família Barbosa. A residência tem uma pequena garagem com portão de ferro. Após a entrada, vê-se uma sala, dois quartos, cozinha, banheiro e quintal. Nas paredes da sala e do corredor que leva até a cozinha, estão posicionados inúmeros quadros de fotografias que contam a história do grupo. As fotos revelam participações em programas de TV locais, viagens, apresentações em escolas, empresas e na av. Domingos Olímpio. Na sala, os troféus de Carnavais recentes são expostos ao lado do quadro que estampa a fotografia do senhor Geraldo Barbosa. Duas máquinas de costuras e caixas de papelão, que armazenam tecidos e fantasias, são agrupadas no canto direito da sala. Nos compartimentos da garagem e da sala, um forro de concreto foi construído para guardar fantasias, objetos, instrumentos musicais e rolos de tecido enquanto a preparação para o Carnaval não se inicia novamente. O espaço do forro não possui iluminação e sua altura é insuficiente para abrigar uma pessoa em pé.

Com a preparação para o Carnaval, a casa passa por uma metamorfose em sua decoração e uso. Os móveis são empurrados contra a parede para ceder espaço para a produção do maracatu. Quando chegam os meses de agosto e setembro os materiais guardados logo após o desfile carnavalesco são resgatados para serem reaproveitados nas fantasias e acessórios do desfile que se aproxima. Caixas com penas, rolos de tecidos, linhas de costura, sacos com lantejoulas, armações de ferro para saias e cangalhas, grampeadores, colas se espalham pela casa e aos poucos vão dando forma às indumentárias dos personagens,

objetos performáticos e a carros alegóricos. Nos armadores da casa, ficam pendurados fantasias em cruzetas. Na garagem, é montada uma mesa feita de tábua de madeira e dois cavaletes para se cortar e colar fantasias. Na sala, é constituído uma espécie de ateliê de costura com máquinas e rolos de tecido, sendo o principal espaço para a confecção das fantasias da ala das negras, batuque, baianas e da corte.

Durante esse período de organização, cerca de oito integrantes do Rei de Paus passam a trabalhar na sede. Dentre eles, estão Carço, Iago, Pedro Paulo, Francisco José, Francisca e dona Nazira. Os brincantes Tânia, Dorinha e Nonato também costumam comparecer a sede para ajudar. A presença dos brincantes é voluntária e alguns recebem ajuda de custo para transporte e pelo trabalho despendido por horas na sede. Pedro Paulo e Carço costumam trabalhar na produção das fantasias de índios com a ajuda de Tânia. Iago confecciona as indumentárias dos orixás e materialidades, como o balaio. Dorinha e Nonato ficam responsáveis por ajustes nas fantasias de princesas e príncipes. Dona Nazira e Francisca confeccionam as roupas das alas de negras, baianas e batuque. As indumentárias do rei, rainha, princesas, príncipes, porta-estandarte, balaieiro, baliza são costuradas por dona Nazira, Francisca e Dorinha. As peças de roupas que precisam ser adornadas com lantejoulas e bordados são trabalhadas por Francisco José, Iago e Nonato. A produção do maracatu conta também com a colaboração de marceneiros e ferreiros na elaboração das armações de ferro, esplendores e carros alegóricos. A maioria desses profissionais é formada por brincantes ou familiares de brincantes do grupo.

Os materiais utilizados para a confecção dessas materialidades são comprados em lojas de tecidos e de corte e costura localizadas no Centro de Fortaleza. Em visita à sede do maracatu, Caroço me explicou que lantejoulas e penas costumam vir do Rio de Janeiro. As compras são realizadas via internet e o recebimento do material acontece através de empresas de entrega de produtos.

A produção é organizada de acordo com as habilidades dos brincantes. Aqueles que sabem trabalhar em máquinas de costura, como Dorinha e Francisca, ficam responsáveis por confeccionar peças dos vestuários dos personagens. Por possuir habilidade na produção de apliques de lantejoulas, Iago se concentra nas tarefas dessa natureza. Estabelecem-se também etapas de produção do cortejo. Instrumentos musicais e as fantasias das alas dos índios, negras, batuque, baianas são elaborados primeiro. Ao serem reutilizados nos desfiles, os instrumentos musicais passam apenas por pequenos reparos de pintura e afinação. Em seguida, se dá início à produção de ajustes nas fantasias de princesas e príncipes e na confecção das indumentárias de rei, rainha, porta-estandarte e baliza. Estes personagens costumam usar vestimentas novas a cada desfile carnavalesco. Por fim, elaboram-se as fantasias da ala de orixás e os carros alegóricos. É certo que alguns objetos do cortejo não se desfazem a cada desfile. Um pouco mais de um mês para o Carnaval, as coroas de rei e rainha, a boneca calunga, balaio e estandarte passam por pequenos reparos de limpeza e recebem restauração estética, caso necessário.

Realidade semelhante foi observada por Cavalcanti (1998) sobre a produção dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e dos bumba meu boi na cidade de Parintins. “A produção de uma festa é tarefa complexa e custosa. Há papéis e atribuições definidos e fundamentais na organização e no plano artístico. Esses papéis correspondem a posições sociais e requerem talentos, vocações e habilidades específicas.” (p. 4).

Todas as etapas do trabalho são coordenadas por Francisco José e Pedro Paulo. Cada peça produzida é orquestrada por eles. Os filhos de seu Geraldo escolhem materiais, cores e ordem de produção das indumentárias e objetos. As ideias que dão forma ao desfile também são tomadas pelos dois. Após a morte de seu Geraldo, Francisco José e Pedro escolhem o tema do desfile e a partir disso Francisco José compõe a loa. São eles também que escrevem os projetos para participarem de editais de Carnaval das secretarias estadual e municipal de cultura. Mesmo que eles não estejam atuando diretamente na confecção das materialidades, toda a produção passa pelo crivo deles. Na conversa que tive com o Iago, ele comentou esse aspecto da produção. O brincante falou: “lá na sede, todo mundo trabalha junto. Ninguém é profissional. A gente consegue fazer as fantasias, o balaio, as cangalhas porque a gente vê o Pedro Paulo, o Bebê [apelido de Francisco José] e a mãe Nazira fazer. Eles vão ensinando a gente como fazer.” Cavalcanti (1998) declara que na elaboração das festas, “[...] roupas, estandartes, adereços, alegorias precisam de cuidadosa confecção. As

festas produzem assim seu artesanato característico, têm seus promotores orgânicos e trazem ocultos no seu brilho muita tenacidade, disciplina e capacidade de organização.” (p. 4).

Em seções anteriores do presente trabalho, apresentei como a produção de materialidades e performances do cortejo do Rei de Paus são atravessadas por relações de segredo (SIMMEL, 1999a [1908]). Observei que o aspecto secreto e reservado dado a essa produção artística reforça narrativas de tradição, autenticidade e patrimônio cultural no Rei de Paus. Na gravação do vídeo para o edital “Tesouros Vivos da Cultura”, descrito no capítulo anterior, Francisco José declarou: “aqui nós ensinamos maracatu desde a confecção de uma fantasia até a encenação de um personagem. É tudo feito pela gente mesmo. Passamos isso para os brincantes do jeito que aprendemos com meu pai e meus tios. Mostramos a tradição do maracatu.” Na seção anterior, foi exposto como o Rei de Paus aciona intencionalmente as categorias tradição, autenticidade e patrimônio para produzir seu desfile. Categorias que geram valores simbólicos a práticas culturais (GONÇALVES, 2007).

À medida que as materialidades vão sendo elaboradas, as calçadas das casas dos vizinhos passam a compor a sede do maracatu. Nos dois meses que antecedem a festa, o grupo também costuma alugar um galpão na esquina da rua Padre Antonino com a rua Coronel Alves Teixeira para armazenar objetos e abrigar a fabricação de esplendores e carros alegóricos, que possuem um grande volume de tamanho. No quarteirão da rua Padre Antonino onde está situada a sede,

o espaço da rua é reordenado. As calçadas das casas vizinhas, que abrigavam rodas de conversas, passam a ser ocupadas pelos artefatos produzidos. As pessoas que transitam por aquele espaço precisam descer das calçadas para não tropeçarem nos objetos dispostos. A passagem de carros e motos também é alterada devido alguns objetos ficarem dispostos em frente à sede do maracatu. Moradores disponibilizam espaços em suas calçadas para que os integrantes do Rei de Paus possam realizar essas atividades e colaboram organizando os materiais nas calçadas e armazenando objetos em suas residências. Desse modo, alteram suas rotinas e práticas de convivência em prol da preparação do Rei de Paus para o Carnaval. A produção material, estética e artística que ocorria no núcleo da casa da família Barbosa se estende para a rua. Cavalcanti (1998) registra que na organização das escolas de samba do Rio de Janeiro o círculo das pessoas envolvidas gradativamente se amplia devido à complexidade dos processos criativos que os desfiles dessas agremiações ativam.

Em janeiro de 2019, Francisco José comentou a importância da colaboração dos vizinhos para a produção do desfile carnavalesco do Rei de Paus:

Um maracatu não se faz sozinho. Nós começamos aqui, temos a ideia do tema daquele desfile, mas depois contamos com a colaboração dos nossos brincantes. E se não fossem os vizinhos, como é que a gente ia conseguir? Você vê que a gente chega a ocupar parte da rua com o nosso material, fazemos barulho com a casa cheia de gente. Fazemos o ensaio da bateria aqui na porta todo domingo. Tem também o ensaio de rua. Muitos

desses vizinhos são brincantes ou tem algum familiar que participa do maracatu. Eu me criei nessa casa. Antes disso, os pais do meu pai já moravam aqui. A relação com os vizinhos é antiga. E também o Joaquim Távora tem essa aproximação entre os vizinhos. Você vê, nas ruas, as pessoas sentadas nas calçadas, conversando. Um vizinho se metendo na vida do outro e ajudando também. O maracatu tem uma relação importante com os moradores do Joaquim Távora, principalmente com esses que estão perto da gente. São eles também que vão ver a gente na Domingos Olímpio.

De acordo com Francisco José, a elaboração e constituição do desfile carnavalesco do Rei de Paus acontecem mediante a redes de relações sociais entre moradores de espacialidades particulares do Joaquim Távora e brincantes. Não é qualquer morador que participa desses processos criativos, mas aqueles que residem próximos a sede do maracatu ou possuem algum vínculo com o grupo na posição de brincante ou por ter algum familiar que integre o Rei de Paus. Relações de sociabilidade e de afeto estão localizadas espacialmente nas vias paralelas à rua Padre Antonino. Lugares onde se pode observar as interações íntimas entre vizinhos descritas por Francisco José e expostas anteriormente. Práticas sociais e comportamentos que parecem fundamentais na colaboração dessas pessoas na produção do maracatu.

A ativação de espacialidades a partir das atividades de confecção de materialidades e treinamentos de performances do Rei de Paus é potente para pensarmos sobre a concepção de lugar. Gupta e

Ferguson (1992) indicam que não se pode pensar espaços apenas como cenários fixos num território e centralizados com práticas estabelecidas. É necessário ver as articulações das relações sociais agenciadas pelos sujeitos desses espaços. As cenas e usos criados pelas pessoas para experienciarem os lugares são dinâmicos e plurais. Dessa forma, as práticas do maracatu são comunicações possíveis, dentre tantas outras, que se pode observar no Joaquim Távora. O Maracatu Rei de Paus cria espacialidades próprias dentro do bairro, envolvendo moradores e brincantes na organização do desfile carnavalesco.

O cortejo carnavalesco do Rei de Paus se desenvolve mediante relações sociais particulares entre brincantes e grupos de moradores de espacialidades com práticas e interações cotidianas específicas. Produção possível somente com a mobilização dessas pessoas e desses lugares situados. Becker (2010) assinala que todo trabalho artístico e atividade humana acontecem mediante a colaboração de um número expressivo de pessoas. "As formas de cooperação podem ser efémeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrão de atividade coletiva aos quais podemos chamar mundos da arte." (BECKER, 2010, p. 27).

O desfile carnavalesco do Maracatu Rei de Paus é um produto artístico, estético, material, sonoro, teatral concebido a partir da concepção de um tema e de práticas que estão alinhadas aos sentidos simbólicos que se pretendem contar sobre a manifestação cultural. No capítulo dois, foi assinalado que os temas dos desfiles dos maracatus devem

rememorar ritos das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas, por exemplo. Após a escolha desse tema, processos de produção vêm à tona. Há o fabrico de peças de vestuários, de alegorias e objetos. Assim, como também a manutenção de materialidades e instrumentos musicais. Nesse processo de criação, grupos de pessoas são mobilizadas para darem forma ao cortejo a partir de suas habilidades. Lugares também são reordenados para abrigar e dar sentido a essa criação artística. Produção que não se dá de improviso, mas de maneira ordenada para alcançar as expectativas esperadas para um desfile carnavalesco de maracatu. Interações e criações que concebem, em espacialidades do bairro Joaquim Távora, figurações de um mundo da arte (BECKER, 2010) próprio do Rei de Paus.

Nesse contexto, destaca-se a realização do “ensaio de rua” ou “ensaio geral”, como denominam alguns brincantes, como mais uma atividade desse processo de criação do desfile carnavalesco que acontece com a mobilização de pessoas e lugares. Os ensaios das performances do Rei de Paus sempre ocorreram em espacialidades do bairro Joaquim Távora. Antes do grupo começar a ensaiar na Escola Estadual Visconde do Rio Branco, há cerca de oito anos, os brincantes encenavam suas performances na rua Padre Antonino. Os ensaios das alas eram divididos durante a semana e os brincantes se preparavam na rua, em frente à sede do grupo. Somente nos dois domingos que antecedem o desfile carnavalesco, todas as alas eram dispostas em cortejo único. Assim, ocorriam o que os integrantes chamam de ensaio de rua ou ensaio geral.

Mais uma vez, observa-se as interações construídas com moradores de espacialidades situadas do Joaquim Távora na feitura do desfile carnavalesco. Relações imprescindíveis para a constituição desse desfile. Durante os ensaios, os brincantes saem em cortejo por ruas e avenidas previamente estabelecidas. São as mesmas vias onde a maioria dos brincantes do grupo mora. O desfile começa na rua Padre Antonino, segue à direita pela rua Pinho Pessoa até a rua Antônio Augusto. De lá, o grupo segue até a av. Soriano Albuquerque, entrando na av. Visconde do Rio Brando para novamente passar pela rua Pinho Pessoa e retomar a rua Padre Antonino. São mais de 900 metros percorridos. No trajeto, o desfile recorta as ruas Coronel Alves Teixeira e Gonçalves Lêdo.

Para a realização do ensaio, brincantes e moradores das vias escolhidas costumam criar mecanismos para interditar os fluxos de veículos. Eles posicionam bicicletas, motos, pedaços de madeiras, troncos de árvores e formam cordões de isolamento com seus corpos para indicar que determinada rua ou avenida estava interdita para a realização do ensaio do Maracatu Rei de Paus. Com isso, desvios são promovidos para que os veículos trafeguem por outras vias. Momento em que experiências cotidianas que imprimem ritmo nas ruas do bairro são alteradas pelas práticas do maracatu. Situação tensionada por motoristas de veículos que não querem esperar pela passagem do cortejo e ameaçam atravessá-lo, fazendo com os brincantes se apertem nas calçadas e não interrompam a dança e o canto da loa.



Cortejo do Rei de Paus em ensaio pelas ruas e avenidas do Joaquim Távora.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).



Cortejo do Rei de Paus em ensaio pelas ruas e avenidas do Joaquim Távora.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).



Cortejo do Rei de Paus em ensaio pelas ruas e avenidas do Joaquim Távora.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).



Cortejo do Rei de Paus em ensaio pelas ruas e avenidas do Joaquim Távora.
Fonte: Elaborado pelo autor. Laís Cordeiro (2018).

Os comportamentos da audiência do ensaio de rua se aproximam dos observados na av. Domingos Olímpio. As calçadas abrigam as pessoas sentadas em cadeiras de balanço, em bancos de plástico ou em pé durante a passagem do cortejo. Enquanto assistem ao ensaio, as pessoas mimetizam gestos dos personagens, dinâmicas de dança, reproduzem no ar os movimentos para tocar os instrumentos. Elas também cantam a loa, aplaudem os brincantes e fazem registro em fotos e vídeos. Assim como na av. Domingos Olímpio, as pessoas reservam o espaço da rua para a realização das performances. Com isso, impede-se que transeuntes cruzem as vias enquanto o maracatu desfila.

Ao mesmo tempo, observo que há distintas formas de reação do público que assiste e acompanha o ensaio de rua. Nas ruas Coronel Alves Teixeira, Padre Antonino, Antônio Augusto, onde a audiência se comporta com empenho e como se estivesse na av. Domingos Olímpio, são as vias onde moram a maioria dos brincantes. Nas avenidas Soriano Albuquerque e Visconde do Rio Branco, a audiência do ensaio se resume às pessoas que saem acompanhando o cortejo. Os moradores dos prédios residenciais ficam aparentemente indiferentes a passagem do desfile.

Na realização do ensaio de rua, brincantes e moradores de espacialidades particulares do Joaquim Távora agenciam relações e interações e reordenam lugares. Sem a articulação dessas pessoas, tal atividade não seria possível. Observa-se também que as práticas do maracatu se desenvolvem

em lugares situados, onde práticas cotidianas coletivas e redes de sociabilidade são experiências e estímulos de convivência entre as pessoas que moram nesses espaços. A constituição do desfile carnavalesco do Rei de Paus revela e revigora essas relações e formas de sociação.

As práticas do maracatu criam sentidos e experiências individuais e coletivas em determinadas ruas e avenidas. Ao mesmo tempo, as práticas e interações que esses espaços ativam dão forma às práticas da manifestação cultural.

Entendo também que a escolha por determinadas vias em detrimento de outras espacialidades para realizar o ensaio de rua do Rei de Paus está alinhada com os usos e práticas já estabelecidas naqueles lugares, que os tornam potentes para receber o cortejo. Além disso, as práticas do maracatu atribuem sentidos e usos aos lugares que reordenam para a feitura do desfile carnavalesco. Experiências observadas na casa da família Barbosa, que se transforma em sede e oficina criativa do grupo e nas calçadas das vias, que em determinados momentos viram espaços para resguardar objetos ou figurações de arquibancadas durante o ensaio de rua, por exemplo.

Chegado o dia da apresentação do Rei de Paus, as interações sociais impulsionadas pelo desfile carnavalesco do grupo se ampliam. Os brincantes voltam a se encontrar com parte desses moradores, que se transformam em audiência da festa na av. Domingos Olímpio. É o momento de receber as performances ensaiadas, os objetos e alegorias

constituídos ao longo dos seis meses de preparação. Diante do trabalho realizado, reações de satisfação, reconhecimento, agradecimento são percebidas entre brincantes e grupos de moradores do Joaquim Távora que acompanharam a preparação do desfile. Enquanto o maracatu se apresenta, essas pessoas cantam a loa, aplaudem, vibram, choram, buscam tocar nos personagens encenados. Becker (2010) declara que uma obra artística gera emoção quando artistas e público têm um conhecimento e vivência comum acerca de sua elaboração.

O desfile carnavalesco do Maracatu Rei de Paus é resultado de processos de criações artísticas e performáticas que levam meses para ficarem prontos. Pessoas, lugares, materialidades são mobilizados para a produção do cortejo do grupo. As relações sociais, redes de sociabilidade e o reordenamento de lugares ativadas pelo Rei de Paus dão sentido a existência da agremiação e impulsionam a elaboração de um novo desfile a cada Carnaval.



Considerações



A pesquisa aqui apresentada se desenvolveu a partir de reflexões, compreensões, descrições e textualizações acerca das performances do Maracatu Rei de Paus. As agências de personagens, brincantes e lideranças, objetos, espacialidades e de sentidos criados para a manifestação cultural são postas em relevo e expressas como coprodutoras dessas performances. No contexto da pesquisa, entendi por performance desempenhos artísticos e rituais geradores de experiências sociais, de reflexões, corporalidades, sonoridades, visualidades, espacialidades, significados e de gramáticas de pertencimento e diferenças (SCHECHNER, 2012a; 2012b; 1988; 2011; TURNER, 2015, 1987; RAPOSO, 2014; DAWSEY, 2009).

Dessa forma, as coproduções para constituição e realização das performances foram tratadas como chave analítica e metodológica para as compreensões estabelecidas. Foi observado como esses desempenhos promovem relações entre pessoas, pessoas e lugares, pessoas e objetos; como geram experiências sociais ao ativarem figurações de construtos sociais particulares e interseccionados. Demonstrei ainda como performances elaboram narrativas e significados sobre categorias de pensamento, como gênero, raça, tradição, patrimônio cultural ao serem ritualizadas contextualmente.

Observamos que desempenhos não são constituídos, articulados e realizados por qualquer pessoa, em qualquer lugar ou desprendidos de negociações, sentimentos, memórias e hierarquias. Para encenar um personagem, observar a confecção de objetos, acompanhar ensaios do desfile desse maracatu é necessário construir vínculos afetivos, resguardar segredos, conquistar confiança, compartilhar impressões e narrativas acerca da manifestação cultural. Todos esses aspectos e relações conduzem à produção dessas performances ao indicarem as pessoas habilitadas a realizarem e ensinarem encenações, que objetos serão usados e agenciam as transformações, qual sonoridade será produzida e os sentidos e significados elaborados para ordenar e legitimar as práticas e ritos do cortejo do Rei de Paus.

Entre as experiências, relações sociais e sentidos gestados pelas performances do Maracatu Rei de Paus, a noção de transformação, atribuída por brincantes às encenações nos personagens, recebe destaque. De acordo com os integrantes, os personagens do cortejo agenciam corporalidades, aparências, comportamentos, relações particulares que imprimem outros modos de ser. Sentido de transformação vinculado a possibilidade de se vivenciar construtos sociais diferenciados do cotidiano. Transformação possível devido a condição de liminaridade das performances (SCHECHNER, 2012a) e do modo subjuntivo de tornar-se outras pessoas que elas ativam; subvertendo as condições rígidas da realidade e criando dimensões imaginadas e outras formas possíveis de se situar no mundo (DAWSEY, 2009).

Assinalei também que dinâmicas de canto e dança são condutores dessa sensação de transformação social. Com isso, o corpo é entendido como operador de criações, aprendizados, reelaborações dessas performances (LIGIÉRO, 2011) mediadas pelas ações de cantar, dançar, encenar, vestir, cumprimentar e tocar instrumentos dessa manifestação cultural.

Na criação de um sentido transformativo para essas performances, as reações da audiência do maracatu a esses desempenhos são fundamentais. Descrevi como o público avalia, propõe e presentifica as encenações desse maracatu. Recepções que fazem da audiência um agente que qualifica esses desempenhos artísticos e rituais. Ao mesmo tempo, tais recepções são ativadas à medida que os brincantes conduzem as performances, objetos, alegorias e reordenam os lugares ocupados pelo desfile carnavalesco. É através da constituição de espacialidades e temporalidades específicas e da emanção de sonoridades e visualidades próprias desses desempenhos que a audiência traz essas performances para a dimensão material, experienciada por ela e pelos participantes do maracatu.

Considereei que os brincantes associam um sentido de transformação para suas encenações ao experienciar posturas, movimentos, aparências, construtos sociais específicos a cada personagem. Materialidades, dinâmicas corporais, sonoridades, visualidades, estéticas, corporalidades atuam no Maracatu Rei de Paus de modo contextualizado e dispostas a textualizar experiências com marcadores sociais da diferença, subjetividades, espacialidades constituídas nas performances da manifestação cultural.

Refleti também como o sentido de transformação atribuído à essas performances é condicionado pelo aspecto extraordinário das festas, no caso vivido do Carnaval (DUVIGNAUD, 1983; SCHECHNER, 2012b; BAKHTIN, 1987; CAVALCANTI, 1998). Os brincantes entendem que esses desempenhos acontecem em tempo e espaço reservados, que os tornam possíveis. No contexto dos maracatus fortalezenses, isso acontece através da reorganização da av. Domingos Olímpio, que abriga o desfile dos maracatus com as materialidades dos cortejos e com as trajetórias corporais, sociais e identitárias dos brincantes, modificadas temporariamente na ocorrência da festa carnavalesca.

Os ensaios das encenações dos brincantes nos personagens são explicitados como momentos de ativação das performances. Durante os treinamentos, os personagens agenciam esses desempenhos ao imprimirem maneiras de comportamento, uso de objetos, distinções entre os brincantes e ao gerarem figurações sociais singulares.

A noção de “comportamento restaurado” de Schechner (2003, 1995) é exercitada para pensar como a reelaboração das performances é um fator fundamental para o alcance da liminaridade. Esses desempenhos permitem que pessoas sintam que estão vivenciando outros papéis sociais por serem ensinados, transmitidos, aprendidos, reestruturados, contestados, refeitos pelos atores sociais a partir de experiências vividas nesses desempenhos. Assim, as pessoas realizam atos performáticos após aprenderem sobre eles e conseguem reelaborar esses desempenhos.

Ao analisar as performances dos personagens rainha, princesas e batuqueiros, refleti sobre as figurações elaboradas nesses desempenhos a partir de vivências situadas de gênero, sexualidade, raça, etnia, geração e origem social. Construtos sociais acessados pelos brincantes para ordenar, diferenciar e legitimar a composição dos personagens que são revistos, reelaborados e negociados a partir da vivência social de cada brincante que encena esses personagens. Considerei também que os deslocamentos de informações, sentidos e as vivências particulares dos brincantes com esses construtos sociais e a relação deles com a produção dos personagens geram experiências sociais e narrativas de reconhecimento, desejo, dissidência e significações singulares acerca desses construtos sociais para os brincantes.

Na presente pesquisa, as categorias gênero, raça, etnia, geração, sexualidade e origem social são entendidas como marcadores sociais. Construtos que geram experiências subjetivadas e coletivas de diferenças vivenciadas de modo relacional e interseccionada (BRAH, 2006; PISCITELLI, 2008; STRATHERN, 2006, MCCLINTOCK, 2010). No contexto singular do maracatu, as diferenças e as categorizações dos construtos sociais acessados para darem vida aos personagens são úteis para pensarmos a construção cultural desses marcadores. Como busquei demonstrar, os personagens criam corporalidades à medida que esses brincantes negociam e reelaboram os marcadores que constituem os personagens e dão a eles identidades sociais criativas. Assim, através do corpo comunicam-se

expressões de corporeidades, origem social, gênero, raça, etnia, geração dos personagens do Maracatu Rei de Paus. Nesses desempenhos, narrativas sociais sobre marcadores da diferença são expandidas.

Objetos presentes nessas encenações produzem visualidades, corporalidades, posturas e tecem relações sociais à medida que são manuseados nesses desempenhos. Assim, materialidades em uso no Rei de Paus escrevem sobre gênero, composição de corporalidades, ordenamento de performances e experiências de marcadores sociais nas encenações do maracatu. Os objetos ganham dimensão significativa através de relações que empreendem com as pessoas que os manipulam diretamente, gerando classificações e significados sociais para personagens e lugares do maracatu. A agência desses objetos também é considerada quando criam narrativas sobre tradição e patrimônio cultural (BITTER, 2008; GONÇALVES, 2007) para a manifestação.

Para o treinamento e realização dessas performances, espacialidades são reordenadas e elaboradas. Na reflexão proposta acerca do ciclo carnavalesco, lugares e relações sociais plurais que ele anuncia, é possível perceber que a produção de festas de Carnaval na história da cidade de Fortaleza se realiza mediante ações de diferentes agentes sociais. Instituições, órgãos públicos, federações, agremiações, brincantes e sujeitos da cidade disputam, negociam e elaboram formas de apresentação, espacialidades, estéticas e sonoridades no contexto do carnaval.

A criação de lugares, temporalidades, materialidades, públicos, sonoridades e visualidades articula elementos basilares para a realização da festa carnavalesca na capital cearense. Redes de sociabilidade e relações sociais são elaboradas e sentidas no contexto particular do Carnaval. Outros modos de se portar e interagir no meio social foram também postos em relevo como táticas dos sujeitos viverem os espaços da cidade e usufruírem a condição extra cotidiana das festas.

Ao apresentar os reordenamentos e criações necessárias para que os desfiles dos maracatus ocorram na av. Domingos Olímpio, refleti que não somente as festas e performances predispõem criações e reordenamento de lugares, mas os próprios lugares onde esses desempenhos artísticos acontecem solicitam formas de comportamentos e relações sociais apropriadas.

Os desfiles dos grupos são entendidos como rituais (TURNER, 2015) e analisados em relações plurais de espelhamento, dissidência e disputas (BRAH, 2006). Sobretudo, no Carnaval, os grupos apresentam performances, sonoridades, práticas, visualidades associadas aos sentidos, discursos e escolhas que regem cada maracatu. Aspectos criados a partir da textualização de categorias, como tradição, patrimônio cultural e autenticidade postas em discussão nas apresentações dos grupos. Os maracatus comunicam suas exigências, negociações, reelaborações, permanências acerca do que se quer expressar como legítimo da manifestação cultural. Com isso, os desfiles são rituais que comunicam modelos de maracatus plurais ativados a partir das performances e dos lugares escolhidos para se apresentarem.

Nesse contexto, performances de personagens, objetos, sonoridades do cortejo, alegorias e os temas representados no desfile são operadores de conhecimento sobre os grupos de maracatus a partir dos deslocamentos de informações, significados e sentidos que as agremiações criam para elas mesmas e para a manifestação cultural. Dessa forma, as performances são intencionalmente gestadas em consonância com projetos de legitimação que cada maracatu empreende e disputa nas espacialidades que se apresentam. Esses distintos saberes e modos de fazer os maracatus propõem reflexões sobre as hierarquias e disputas acerca da manifestação e das agências dos atores sociais envolvidos na brincadeira.

Na criação das performances para o desfile carnavalesco, analisei as coproduções e as redes de sociabilidade entre brincantes e grupos de moradores do bairro Joaquim Távora na realização de ensaios e na confecção de alegorias do Maracatu Rei de Paus. Ao fazer isso, pensei sobre a produção de espacialidades e a agência dos indivíduos em reelaborar os lugares a partir de suas práticas culturais e de suas redes de relações.

As reflexões, análises, descrições, discussões, proposições e narrativas elucidadas durante todo o trabalho não findam aqui. Ao longo dos capítulos, foram apresentadas cenas, diálogos, disputas, elaborações e agências possíveis, dentre tantas outras, acerca das relações sociais, sentidos, significados e experiências produzidas pelas performances do Maracatu Rei de Paus. As encenações de

personagens, a constituição de objetos, a atuação dos agentes dos maracatus, os deslocamentos de pessoas e informações, a inventividade da festa carnavalesca e a imaginação criativa dos brincantes são ações sociais sempre ativas no ato de produzir um mundo possível de ser habitado pelas pessoas que fazem esse maracatu.



Referências

AGIER, Michel. Lugares e redes - As mediações da cultura urbana. In: NIEMA EYER, Ana Maria de.; GODÓI, Emília Pietrafesa de (Org.). **Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos**. Campinas: Mercado de Letras, 1988. p. 41-64.

_____. **Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos**. Tradução de Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Homens que dançam: gênero, corpo, raça e travestilidade no maracatu**. In: VIEIRA, Luciana L. F.; RIOS, Luís Felipe; QUEIROZ, Tacinara N (Orgs.). Gays, lésbicas e travestis em foco: diálogos sobre sociabilidade e acesso à educação e saúde. Recife: UFPE, 2016, p. 48-82.

_____. **Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba-meu-boi do Maranhão**. Maguaré, Colômbia, n. 24, 2010.

ALENCAR, Calé. **Estação do Trem Imaginário**. Direção artística: Calé Alencar. Fortaleza: Equatorial Produções, 1992. 1 disco sonoro.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **“Eu sou o ogã confirmado da casa”: ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda**. 2015. 157f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós- Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

ALVES, Elder P. M.. **O lugar das culturas populares no sistema MINC: o sertão e a institucionalização das políticas culturais para as culturas populares.** In: ALVES, Elder P. M (Org.). Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 125-169.

AMARAL, Rita. **As mediações culturais da festa.** Revista Mediações, Londrina, v. 3, n. 1, p. 13-22, jan./jul. 1998.

ANUÁRIO DO CEARÁ 2018-2019. Fortaleza, 2018. Disponível em: www.anuariodoceara.com.br. Acesso em: 01 mar. 2019.

ANUÁRIO DE FORTALEZA. **População por bairros.** Fortaleza, 2010. Disponível em: www.anuariodefortaleza.com.br. Acesso em: 10 jan. 2019.

ARANTES, A. A.. **Patrimônio cultural e cidade.** In: FORTUNA, C.; PROENÇA LEITE, R. (Org.). Plural de cidade: novos léxicos urbanos. Coimbra: Almedina, 2009, p. 11-24.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARREIRA, Irllys. **O trabalho intelectual sob a óptica do artesanato e a cidade como campo de pesquisa.** Revista Brasileira de Sociologia, v. 1, n. 1, p. 275-296, jan./jul. 2013.

_____. Usos da cidade: conflitos simbólicos em torno da memória e imagem de um bairro. **Análise Social**, v. 42, n. 182, p. 163-180, 2007.

BARROSO, Oswald. **Reis de congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura, 1996.

BARROSO, Gustavo. **Coração de menino**. In: BARROSO, Gustavo. Memórias de Gustavo Barroso. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 2000, p. 34-46.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENFICA. **Um bairro de oportunidades**. O Povo Online, Fortaleza, 23 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/reportagem/2018/03/um-bairro-de-oportunidades.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BIRMAN, Patrícia. **Relações de gênero, possessão e sexualidade**. PHYSIS-Revista de Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, v.1, n. 2, 1991.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis**. 2008. 191f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. **A bandeira e a máscara**. A circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7 letras e cnfcp/iphan, 2010.

BLOCOS já se preparam para o pré-carnaval 2019 em Fortaleza; confira eventos. **O Povo Online**, Fortaleza, 20 dez. 2018. Disponível em: www.opovo.com.br. Acesso em: 30 jan. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cadernos Pagu, Campinas, v. 26, p. 329 -376, jan./jun. 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p. 151-172.

CANEVACCI, Massimo. **Performática ubíqua: Metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico, crânio sonante**. In: RAPOSO, Paulo;

CARDOSO, Vânia Z.; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa (Orgs.). **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: UFSC, 2013, p. 289-312.

CARDOSO, Vânia Z.; HEAD, Scott C. **Encenações da descrença: a performance dos espíritos e a presentificação do real**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 56, n. 2, p. 257-289, 2013.

CARDOSO, Vânia Z. Marias: A individuação biográfica e o poder das estórias. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto, CARDOSO, Vânia Z. (Orgs.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 43-62.

CARNAVAL 2016: um “Pingo” de história do maracatu de Fortaleza. Tribuna do Ceará, Fortaleza, 29 jan. 2016. Disponível em: www.tribunadoceara.uol.com.br. Acesso em: 04 maio 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **As grandes festas**. In: WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio. (Orgs.). Um Olhar sobre a cultura brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Ministério da Cultura, 1998, p. 1-12.

_____. **Os sentidos no espetáculo**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 45, n.1, p. 37-78, 2002.

_____. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. **A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil**. Artelogie, n. 4, p. 1-16, jan. 2013.

CEARÁ. Secretaria Estadual de Cultura. **Edital “Tesouros Vivos da Cultura”**. 2018a. Disponível em: www.mapa.cultura.ce.gov.br. Acesso em: 08 mar. 2019.

CEM ANOS depois o negro ainda luta pela liberdade. **O Povo**, Fortaleza, 06 fev. 1988, p. 10.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer.** Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.** 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

CONHEÇA os novos mestres e mestras da cultura. Secult/Ce.gov., Fortaleza, 21 fev. 2019. Disponível em: www.secult.ce.gov.br. Acesso em: 01 mar. 2019.

CORDEIRO, Laís; MARQUES, Roberto. **Estágios de transformação entre brincantes e personagens: o agenciamento de objetos na produção de performances do maracatu cearense Rei de Paus.** In: Reunião Brasileira de Antropologia, 31, 2018, Brasília. Anais eletrônicos. Brasília: UnB, 2018. Disponível em: www.evento.abant.org.br. Acesso em: 08 mar. 2019.

CORNWALL, Andrea; JOLLY, Susie. Introdução: A sexualidade é importante. In: CORNWALL, Andrea; JOLLY, Susie (Orgs.). **Questões de sexualidades: ensaios transculturais.** Rio de Janeiro: ABIA, 2008, p. 29-48.

COSTA, Gilson Brandão. **A festa é de Maracatu.** Cultura e performance no Maracatu Cearense. 2009. 196f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

CRUZ, Danielle Maia. **Sentidos e significados da negritude no Maracatu Nação Iracema.** 2008. 342f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

CRUZ, Danielle Maia. **Maracatus no Ceará: sentidos e significados**. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

_____. **O Registro do maracatu em Fortaleza: conflitos e questões éticas em cena**. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 30, 2016, João Pessoa/PB. Anais eletrônicos. João Pessoa: UFPB, 2016. Disponível em: www.portal.abant.org.br. Acesso em: 10 mai. 2018.

_____. **Ressignificando Fortaleza: Políticas culturais de fomento a apresentações carnavalescas**. In: Encontro de Estudos Multidisciplinas em cultura – ENECULT, 6, Salvador/BA. Anais eletrônicos. Salvador/BA: UFBA, 2010. Disponível em: www.cult.ufba.br. Acesso em: 01 mar. 2019.

CRUZ, Danielle Maia; RODRIGUES, Lea Carvalho. **Tempo de Carnaval: políticas culturais e formulações identitárias em Fortaleza**. Revista Proa, v.1, n. 2, p. 1-32, 2010.

DAWSEY, John C. **Corpo, máscara e f(r)ricção: a “fábula das três raças” no buraco dos capetas**. Ilha: Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 41-62, 2009.

_____. **Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 527-567, 2007a.

_____. **Arqueologia da festa**. Intersecções, Rio de Janeiro, v.1, n. 9, p. 211-220, 2007b.

_____. **O teatro em Aparecida: A santa e o lobisomen**. MANA, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 135-149, 2006.

DE LIMA, Patrícia Geórgia Barreto; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Gênero e Cultura Popular: relações de poder, posições e significados da participação das mulheres nos grupos de bumba-meu-boi do Maranhão.** *Sociais e Humanas*, Santa Maria, v. 26, n. 3, p. 489-508, set./dez. 2013.

DIAS, R. N.; BAIRRÃO, J. F. M. H. **Aquém e além do cativoiro dos conceitos: perspectivas do preto-velho nos estudos afro-brasileiros.** *Memorandum*, Belo Horizonte, v. 20, p. 145-176, abr. 2011.

DIÓGENES, Glória. **A arte de fazer enxame: Experiências de ressignificação juvenil na cidade.** *Política e Sociedade*, Florianópolis, n. 8, p. 191-221, abr. 2006.

DISTRIBUÍDO em 10 polos, ciclo carnavalesco de Fortaleza começa amanhã. **O Povo Online**, Fortaleza, 11 jan. 2018. Disponível em: www.opovo.com.br. Acesso em: 28 jan. 2019.

2 DEDOS de prosa com Calé Alencar. **O Povo Online**, Fortaleza, 11 fev. 2018. Disponível em: www.opovo.com.br. Acesso em: 04 mai. 2018.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1912].

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações.** Fortaleza: EDUFC/ Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ECKERT, Cornelia.; ROCHA, A. L. C. **Arte e criação artística em contexto urbano: um estudo de caso de política pública em Porto Alegre (RS, Brasil).** *Revista Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, p. 413-425, 2017.

FARIAS, Edson. **Criatividade e tradição no campo das culturas populares**. Repocs, São Luís, v. 14, n. 28, p. 41-72, jul./dez. 2017.

_____. **O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **“Ser afetado”**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FEITOSA, Antonio Lucas Cordeiro. **Práticas sociais e espaço urbano: diferentes cartografias e representações sobre o Bairro Frei Damião**. 2015. 147f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Univerisdade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FERREIRA SOBRINHO, J. H. **Cultura popular e as culturas afrodescendentes**. In: HOLANDA, C. R. (Org.). *Negros no Ceará: história, memória e etnicidade*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secult/Imopec, 2009, p. 65-94.

FORTALEZA. Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza. **Relatório técnico e analítico/Projeto Regularização Patrimonial/Dossiê Maracatu Cearense**. Fortaleza 2015, p.91

_____. **Chamada pública para a concessão de apoio financeiro ao desfile das agremiações carnavalescas na avenida Domingos Olímpio de Fortaleza 2019**. Fortaleza, 2019. Disponível em: www.compras.arquivos.fortaleza.ce.gov.br. Acesso em: 28 jan. 2019.

_____. Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico. **Desenvolvimento Humano, por bairro em Fortaleza.** Fortaleza, 2016. Disponível em: www.pt.calameo.com. Acesso em: 28 fev. 2019.

_____. Secretaria Municipal de Cultura. **Ciclo carnavalesco 2018/ Programação.** Fortaleza, 2018b. Disponível em: www.fortaleza.ce.gov.br. Acesso em: 07 jan. 2019.

_____. **Índice de Bem-Estar Urbano da Região Metropolitana de Fortaleza (RMF).** Fortaleza, 2010. Disponível em: www.observatoriodasmetropoles.net. Acesso em: 16 de maio 2018.

FORTALEZA: interpretar para transformar. **O Povo Online,** Fortaleza, 13 abr. 2015. Disponível em: www.especiais.opovo.com.br. Acesso em: 06 fev. 2019.

FORTALEZA, Pingo de. Maculelê-Loas Catu Ibyá. **Direção artística: Pingo de Fortaleza.** Fortaleza: Produção independente, 1991. 1 disco sonoro.

FRY, Peter. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GELL, Alfred. **Arte e agência.** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GERALDO Barbosa foi escrever loas em outras avenidas. **Diário do Nordeste,** Fortaleza, 26 nov. 2007. Disponível em: www.diariodonordeste.verdesmares.com.br. Acesso em: 01 mar. 2019.

- GILLIAM, Angela; GILLIAM, Onik'a. **Negociando a subjetividade de mulata no Brasil.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 525, n. 2, p. 525- 543,1995.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GOFFMAN, Erving. **Gender advertisements.** London: The Macmillan Press, 1979.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- GONÇALVES, Marco Antônio. **Produção e significado da diferença: re-visitando o gênero na antropologia.** Lugar Primeiro, Rio de Janeiro, v. 4, p. 1-19, 2000.
- GONTIJO, Fabiano Souza; ERICK, Igor. **A Experiência da Diversidade Sexual e de Gênero no Pará: espaço público, representações e discursividades.** Revista FSA, v. 13, p. 40-59, 2016.
- GUERRA-PEIXE, C. **Maracatus do Recife.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Rainhas coroadas: história e ritual nos maracatus nação do Recife.** Cadernos de Estudos Sociais. Recife, v. 20, n. 01, p. 39-52, 2004.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **Entre vulgarizações e singularizações: notas sobre a vida social dos balaios.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 127-143, jul./dez. 2011.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. **Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença: O espaço da diferença.** Papyrus, Campinas, 1992, p. 30-49.

HARTAMANN, Luciana. Velhas histórias, novas performances: Estratégias narrativas de contadores de “causos”. In: RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia Z.;

DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa (Orgs.). **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance.** Florianópolis: UFSC, 2013, p. 61-78.

JOAQUIM Távora: a vida pacata nas vilas do bairro. **O Povo Online**, Fortaleza, 15 out. 2012. Disponível em: www.opovo.com.br. Acesso em: 16 de mai. 2018.

KUBRUSLY, Clarisse. **As moradas da Calunga.** Dona Joentina: objetos, pessoas e deuses nos maracatus de Recife. In: GONÇALVES, José Reginaldo; BITAR, Nina Pinheiro;

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **A alma das coisas: patrimônios, materialidade e ressonância.** Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2013, p. 211-230.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 [1947].

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LEITE, Rogério Proença. **Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo**. 2001. 390f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

_____. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 115-172, jun. 2002

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, I. M. F. **Maracatu-nação: ressignificando velhas histórias**. Recife: Bagaço, 2005.

LIMA, J. L. C. **A cidade de Fortaleza: Crise urbana e desigualdade social**. *Emancipação*, v. 4, n. 1, p. 73-84, 2004.

MARACATU Solar problematiza o negrume em seus desfiles. **O Povo Online**, Fortaleza, 02 fev. 2017. Disponível em: www.opovo.com.br. Acesso em: 04 maio 2018.

MARCUS, George. Ethnography in/of the world system: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, p. 95-117, 1995.

_____. Entrevista. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 407-423, 2015.

MARQUES, Roberto. **Cariri eletrônico: paisagens sonoras no Nordeste**. São Paulo: Intermeios, 2015.

_____. Quem se garante no forró eletrônico? – Produzindo diferenças em contextos de fronteira e ebulição social. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 43, p. 347-383, jan./jun. 2014.

_____. Contracultura, Tradição e Oralidade: (re) inventando o sertão nordestino em tempos velozes. **Trajetos. Revista de História UFC**. Fortaleza, vol.3, nº 6, 2005.

_____. Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Zikan. (Orgs.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 63-82.

MARQUES, Janote Pires. **Festas de Negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871 – 1900)**. 2008. 225f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1899].

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: MARCEL, Mauss. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MCCLINTOCK, A. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. São Paulo: Unicamp, 2010.

MILITÃO, João Wanderley Roberto. **Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e batuques**. Fortaleza: OMMI Solar, 2007.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIRA, Maria Celeste. Entre a beleza do morto e a cultura viva: a(s) cultura(s) popular(es) na virada do milênio e seus mediadores simbólicos. **Caderno CRH**, Salvador, v. 29, n. 78, p. 427-442, set./dez. 2016.

_____. MetrÓpole, tradição e mediação cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo. **Mediações**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 185-204, jul./dez. 2014.

_____. Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 563-597, mai/ago. 2009.

MIZRAHI, Mylene. Indumentária funk: A confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 231-262, jul./dez. 2007.

_____. O Funk. A produção de uma cidade conectada pela estética. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, v. 365, jul. 2013.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. Homem com homem, mulher com mulher: paródias sertanejas no interior de Goiás. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 39, p. 367-412, jul./dez. 2012.

O CANTO negro do maracatu. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 15 jan. 2015. Disponível em: www.diariodonordeste.verdesmares.com.br. Acesso em: 13 fev. 2019.

OLIVEIRA, Jailma M. **Rainhas, mestres e tambores:** gênero, corpos e artefatos no Maracatu Nação Pernambucano. 2011. 130f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Museologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

OLIVEIRA, L. C.; MARQUES, Roberto. Observando figurações de masculino e feminino nas performances brincantes do maracatu cearense Rei de Paus. In: Seminário Nacional de História e Contemporaneidades, 3. Crato. **Anais eletrônicos**. Crato: URCA, 2018. Disponível em: www.contemporaneidadesurca.wordpress.com. Acesso em: 08 mar. 2019.

OLIVEIRA, L. C.. **O espetáculo da tradição: O maracatu Rei de Paus no fluxo do velho e do novo**. 2015. 114f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

O PREOCUPANTE quadro da desigualdade social de Fortaleza. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 20 jan. 2013. Disponível em: www.opovo.com.br. Acesso em: 06 fev. 2019.

PALMEIRA, Moacir. Política e tempo: nota exploratória. In: PEIRANO, Mariza (Org.). **O dito e o feito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

PAULA, Jorge Luiz de. **Maracatu do Ceará**: Contribuições para o estudo de sua configuração. 2010. 100f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PELAS LOAS, **Maracatus levam questão da mulher e a resistência do povo negro para avenida**. Diário do Nordeste, Fortaleza, 27 fev. 2019. Disponível em: www.diariodonordeste.verdesmares.com.br. Acesso em: 01 mar. 2019.

PEREZ, Léa Freitas. Introdução. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (Orgs). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012, p. 13-20.

PISCITELLI, Adriana. **Interseccionalidades, categorias de articulação e experiência de migrantes brasileiras**. Sociedade e Cultura, v. 11, n. 2, p. 263-274, jul./dez. 2008.

_____. Gênero em perspectiva. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 11, p. 141-155, 1998.

PRÉ-CARNAVAL de Fortaleza: veja esquema para transporte e trânsito de carros. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 30 jan. 2019. Disponível em: www.diariodonordeste.verdesmares.com.br. Acesso em: 12 mar. 2019.

PREFEITURA de Fortaleza divulga programação de carnaval 2018. **Fortaleza.ce.gov**, Fortaleza, 05 fev. 2018a. Disponível em: www.fortaleza.ce.gov.br. Acesso em: 28 jan. 2019.

PRIMEIRO fim de semana de Pré-Carnaval conta com atrações em nove polos de Fortaleza. **Fortaleza.ce.gov**, Fortaleza, 01 fev. 2019. Disponível em: www.fortaleza.ce.gov.br. Acesso em: 14 fev. 2019.

RAPOSO, Paulo. A “**revolta das barcas**”: sobre silenciamento performativo e imaterialidade do protesto na (in)visibilidade contemporânea das periferias urbanas. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 59-88, jun. 2016.

_____. Festa e Performance em Espaço Público: Tomar a rua! *ILHA - Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 89-114, ago./dez. 2014.

ROCHA, Gilmar. A roupa animada – persona e performance na jornada dos santos reis. *Cronos: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais*, Natal, v. 15, n. 2, p. 8-34, jul./dez. 2014.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade?** São Paulo: Brasiliense, 1995.

RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 21, p. 1-88, 2003.

SÁ, Leonardo Damasceno; BARREIRA, César. Favela, comunidade ou bairro? A espacialização das relações sociais na perspectiva de jovens surfistas do Titanzinho. In: Encontro Anual da Anpocs, 35, Caxambu/MG. **Anais eletrônicos**. Caxambu/MG, 2011. Disponível em: www.anpocs.org.br. Acesso em 02 jul. 2018.

SANTOS, Nilton Silva dos. **“Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!”**: carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. 174f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.) **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012a, p. 49-90.

_____. A rua é o palco. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.) **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012b, p. 155-198.

_____. Comportamento restaurado. In: BARBA, E; SARAVESE, N. **A arte secreta do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 205-2010.

_____. **Performance Theory**. London: Routledge, 1988.

_____. **Performances Studios: An Introduction**. London: Routledge, 2006.

_____. O que é performance? **O Percevejo**, Rio de Janeiro: Unirio, n. 12, p. 25-49, 2003.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011.

_____. “Pontos de contato” revisitados. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 56, n. 2, p. 23-66, 2013.

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Recife: SOS Corpo - Gênero e Cidadania, 1995.

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues da. **Vamos Maracatuá!!!! Um estudo sobre os maracatus cearense**. 2004. 151f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

SILVA, Roberto Antônio de Sousa da. **Maracatu Solar e Rei de Paus: tradição e modernidade no carnaval de rua em Fortaleza**. 2013. 202f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005.

SIMMEL, Georg. **O segredo. Política e Trabalho**, v. 15, set. 1999a [1908].

_____. Sociologie. **Études sur les formes de la socialisation**, Paris, PUF, 1999b [1908].

_____. As grandes cidades e a vida do espírito. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

_____. **Questões fundamentais de Sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SOARES, Ednardo. Pavão Mysteriozo. In: SOARES, Ednardo. **O romance do Pavão Mysteriozo**. São Paulo: RCA Victor, 1974. 1 CD. Faixa 12.

SOUZA, Marcelo Renan Oliveira de. Museu do maracatu do Ceará como instrumento no processo de patrimonialização dos maracatus de Fortaleza. **Revista Memorare**, Tubarão, Santa Catarina, v. 4, n. 1, p. 165-189 jan./abr. 2017.

SOUZA, R. N. R.. **Rosário dos Pretos de Sobral – CE: Irmandade e festa (1854-1884)**. Fortaleza: NUDOC/ Expressão Gráfica e Editora, 2006.

STRATHERN, Marilyn. **O Gênero da dádiva**. Campinas: Unicamp, 2006.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. In: DAWSEY, J; MOLLER, R; MONTEIRO, M. **Antropologia e performance**. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p. 9-16.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

_____. “The Anthropology of Performance”. In: Victor Turner. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications. p. 72-98, 1987.

_____. **O processo ritual**. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

VANCE, Carole S. A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico. **PHYSIS – Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1995.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Org). **Mediação, Cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 13-28.

VIANNA, Hermano. Não quero que a vida me faça de otário: Hélio Oitica como mediador cultural entre os asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Org). **Mediação, Cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 29-60.

Lista de publicações

Carne Preta, Pele Rara: contribuições para um Teatro Negro de Resistência

Álvaro Renê Oliveira de Sousa

As Peles que Dançam: pistas somáticas para outra anatomia

Marise Léo Pestana da Silva

Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento. Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

Érico Oliveira

A vida esculpida com os pés: memórias inacabadas de um poeta andarilho

Ethel de Paula

Memórias Brincantes: um experimento a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo - Crato/CE

Izaura Lila Lima Ribeiro

Intelectuais no Sertão: o Club Romeiros do Porvir, a produção e circulação de representações em torno da intelectualidade, da cidade do Crato-CE e dos sertões (1900-1910)

Johnnys Jorge Gomes Alencar

A Experiência da Cia. Ortaet de Teatro no Centro-sul cearense: percurso pedagógico e processos criativos

José Brito da Silva Filho

“Rei de Paus na avenida de novo!”: coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu cearense

Lais Cordeiro

Da Porcelana aos Trapos: bonecas e memórias femininas no processo de poiesis

Larissa Rachel Gomes Silva

Passa um filme na cuca: recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará

Luciene Ribeiro de Sousa

Gênero na cena performativa-política de Fortaleza

Manoel Moacir Rocha Farias Júnior

Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade Estadual do Ceará (1958-1968): a coleção Arthur Ramos como discurso

Maria Josiane

Dos engenhos à usina: patrimônio e cultura material canavieira do Cariri cearense (anos 1930-1970)

Naudiney de Castro Gonçalves

Escritos de uma Guerra Planetária

Noá Araújo Prado

Do Museu Fonográfico ao Arquivo Nirez (1969 - 1983): o engajamento cultural de Nirez em prol do passado de Fortaleza e da música popular

Renato Araújo

Invocação para o fim: o Sertão como arquivo

Ridimuin

Corpos Precários: pedagogia e política na experiência do corpo

Renata Kely da Silva

**Grupo Independente de Teatro Amador
(GRITA): Resistência Cultural e Apropriação
Artística no espaço de Fortaleza (1973-1985)**

Thaís Paz de Oliveira Moreira

**Entre a mangueira do fato e a corrente
de ouro: um estudo antropológico sobre a
memória e os espaços, a partir das narrativas
fantásticas de moradores da comunidade
quilombola da Serra do Evaristo, Baturité-CE**

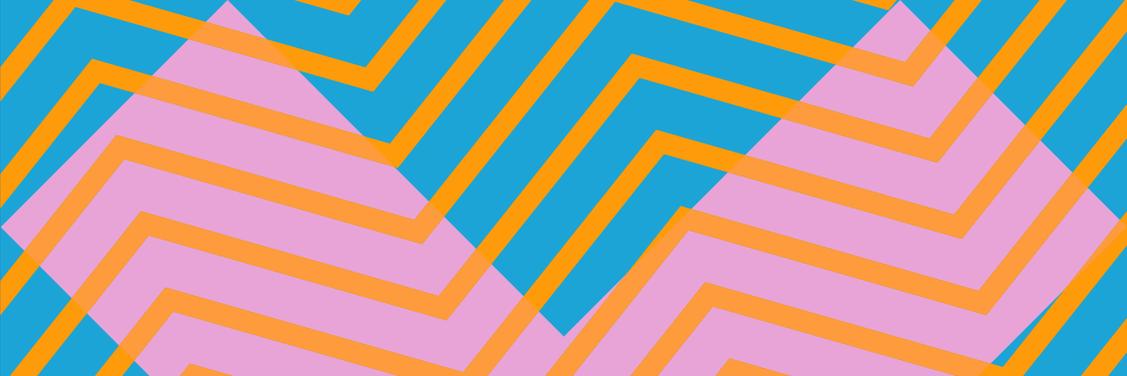
José Wilton Soares de Brito Souza

**Fotografia e memória no corpo divino:
Orixá encarnado**

Yasmine Moraes

Confira a coleção completa em:

arteurgente.com.br



A Coleção de Saberes, ação que integra o **Arte Urgente**, propõe a valorização de pesquisas acadêmicas, como forma de fortalecimento e incentivo a pesquisadores nos campos da arte e da cultura no Ceará. A iniciativa cria uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso, expandindo os horizontes da aprendizagem e do conhecimento.

São 20 trabalhos que trazem reflexões contemporâneas em arte e cultura no estado, com temas relacionados às áreas de: artes visuais, audiovisual, circo, cultura popular, dança, teatro, literatura, música, performance, produção cultural, políticas culturais e patrimônio cultural.

Realização

Instituto
BR

QUITANDA
"Soluções Criativas"



Labs.
Culturais

Prod. Executiva

**CINCO
ELEMENTOS**
PRODUÇÕES

MARCO REZ

Apoio Institucional

**PORTO
DRAGÃO**



**INSTITUTO
DRAGÃO
DOMAR**



Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020.

**LEI
ALDIO
BLANC**



**ceará
cultura**
SECRET



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL