

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

# **Maracatus Solar e Reis de Paus: tradição e modernidade no carnaval de rua em Fortaleza**

**ROBERTO ANTÔNIO DE SOUSA DA SILVA**

**Natal/RN**

**2013**

**Catherine Furtado (CD demo), vários enredos dos maracatus cearenses, 2011.**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

# **Maracatus Solar e Reis de Paus: tradição e modernidade no carnaval de rua em Fortaleza**

**Tese apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação  
em Ciências Sociais da  
Universidade Federal do Rio  
Grande do Norte (UFRN)  
como requisito parcial à  
obtenção do grau de Doutor  
em Ciências Sociais, sob a  
orientação da Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>.  
Josimey Costa da Silva.**

**Natal/RN**

**2013**

**Roberto Antônio de Sousa da Silva**

**Maracatus Solar e Reis de Paus: tradição e modernidade no carnaval de rua em Fortaleza**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup>. Josimey Costa da Silva.**

**Aprovada em 05 de julho de 2013**

**Banca Examinadora**

---

**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Josimey Costa da Silva - UFRN**

---

**Prof.<sup>o</sup>. Dr. Edmilson Lopes Junior - UFRN**

---

**Prof.<sup>o</sup>.Dr. Alexsandro Galeno Araujo Dantas - UFRN**

---

**Prof.<sup>o</sup>Dr. Alexandre de Almeida Barbalho- UECE**

---

**Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Simone Luci Pereira - UNIRIO**

## AGRADECIMENTOS

À professora orientadora Josimey Costa, pelo incentivo, pelo carinho, pela atenção e pelas sugestões permanentes. Com experiência e dedicação profissional, encaminhou os passos deste estudo acadêmico.

Aos professores Edmilson Lopes e Ângela Pavan, pelas constantes intervenções e sugestões de leituras.

Ao professor Alex Galeno, pela acolhida ao programa de pós-graduação em Ciências Sociais (UFRN), sempre oferecendo informações necessárias quando ainda era coordenador.

Ao professor Casimiro Silva (UFC), pelas trocas efetivas e pelas constantes conversas mantidas ao longo deste percurso.

Aos professores Orivaldo Pimentel, Norma Takeuti, Ceíça de Almeida e Marta Araújo, pelas sugestões de leituras.

À Regina Andrade, que acompanha minha caminhada acadêmica desde o mestrado e ao amigo Alexandre Barbalho, colega do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará.

Aos funcionários da secretaria Jefferson Gustavo e Otânio Costa, pela receptividade e precisão nos encaminhamentos burocráticos da instituição.

À minha esposa, Solange Rocha e às minhas filhas Ana Clara e Beth Anne, que, com paciência e serenidade, souberam compreender os momentos em que estive ausente.

Aos meus pais e a toda a família, que cada vez mais fica numerosa, mas há sempre um lugar no meu coração para todos.

Aos amigos que diretamente e indiretamente contribuíram para este acontecimento.

Ao cantor e compositor Pinto de Fortaleza, Calé Alencar, à batuqueira Katherine, ao compositor Descartes Gadelha e a todos os brincantes de maracatu, que fazem do ritual um ato de amor, de vida e de dedicação à preservação da memória cultural do povo pobre da cidade.

Aos brincantes Geraldo Barbosa, Mestre Juca do balaio, Jorge Ramos, Boca Aberta e a minha avó Mariana Alves (in memoriam).

A Capes, pela concessão da bolsa de pesquisa.

## RESUMO

Trata-se de um estudo etnográfico e comparativo dos Maracatus Solar (2006) e Reis de Paus (1960), cujo objetivo foi verificar o que existe de antigo e tradicional no novo maracatu praticado pela agremiação Solar e, em contrapartida, o que existe de novo ou moderno no velho maracatu ritualizado pela agremiação Reis de Paus. Cabe ressaltar que por meio deste estudo de caso pretendeu-se também observar etnograficamente e compreender melhor os processos de rupturas e continuidades entre modernização e tradição e a relação entre o global e o local. O sistema de comunicação, a dança, a música, as vestimentas e as loas (letras) foram analisados com o uso da técnica da observação participante e também de materiais secundários, como jornais, blogs e revistas. As entrevistas foram abertas, não diretivas, mas gravadas para facilitar a compreensão das falas dos brincantes. A pesquisa mostrou que todos os elementos simbólicos de expressão estética do maracatu são permeados de disputas de sentido, de confrontos de contextos históricos e de representação política, que, em outra instância, enunciam também uma luta da resistência microcomunitária em relação à renovação e ao processo de desenvolvimento social que assolam as megalópoles modernas. É nesse íterim entre modernidade e tradição que se pode falar hoje sobre a existência de identidade híbrida no maracatu em relação a um contexto mediado pelo global acima dos valores e costumes particulares das novas gerações. Entretanto, não se pode negar que as formas de negociações com a modernidade requerem também o estabelecimento de um vínculo com a singularidade específica de uma cultura popular que não se exclui, mas também não deve se deixar invadir pela ideia de autenticidade. Portanto, realizar este estudo foi acima de tudo uma oportunidade para compreender também a vida comunitária na periferia da cidade, entender a sociedade, a cultura e as relações sociais cotidianas mantidas entre os seres humanos que produzem e fazem tudo isso acontecer. O Solar e o Reis de Paus não se unem pela oposição existente entre si nem tampouco pela similaridade. O que é mais marcante entre ambos é a renovação de uma tradição que se reinventa em forma de representação popular através do desfile de rua.

## ABSTRACT

This is an ethnographic and comparative study of the Maracatus Solar (2006) and Reis de Paus (1960), whose aim was to verify what is ancient and traditional in the new maracatu practiced by the guild Solar and conversely, what is new or modern in the old maracatu ritualized by guild Reis de Paus. It is worth noting that through this case study it is also intended to ethnographically observe and better understand the processes of ruptures and continuities between modernization and tradition, and the relationship between the global and the local. The communication system, the dancing, the music, the costumes and the loas (letters) were analyzed using the technique of participant observation as well as secondary materials such as newspapers, blogs and magazines. The interviews were open, non-directive, but recorded to facilitate understanding the speech of revelers. The research has shown that all the symbolic elements of aesthetic expression of the maracatu are permeated by clashes of historical contexts and of political representation, which, in another instance, also enunciates a fight of micro-community resistance regarding the renewal process and the social development that plague modern megalopolis. It is in this interim, between modernity and tradition that today it can be spoken about the existence of hybrid identity in the maracatu regarding a context mediated by the overall above mentioned values and customs specific of the new generations. However, one can not deny that the forms of negotiations with modernity also require the establishment of a link with the specific singularity of a popular culture that is not excluded, but also should not get invaded by the idea of authenticity. Therefore, performing this study was above all an opportunity to understand also the community life in the city outskirts, understanding society, culture and everyday social relations maintained between humans that produce and make it all happen. The Solar and Reis de Paus do not join in opposition between themselves nor by their similarity. What is most striking among them is the renewal of a tradition that reinvents itself in the form of popular representation across the street parade.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –Xequerê – Instrumento musical utilizado no desfile	136
Figura 2 – Tarol ou caixas	137
Figura 3 – Baqueta e bacalhau	137
Figura 4 – Alfaia	138
Figura 5 – Outros modelos de Alfaia	138
Figura 6 – Chocalho ou Ganzá	139
Figura 7 – Gonguê	139
Figura 8 – Ferro ou triângulo	140
Figura 9 – JanderBrasil( princesa)	141
Figura 10 – Rei Luiz Murta e a rainha Mirian	142
Figura 11 – Larissa Pontes	143
Figura 12 – Evandro do Balaio	144
Figura 13 – Alas dos Orixás	145
Figura 14 – Mix Meister( Sistema de análise de BPM)	147
Figura 15 – Ana Célia	155
Figura 16 – Pedro Paulo e o pesquisador	157
Figura 17 – José Gonçalves	159
Figura 18 – Ala das negras	160
Figura 19 – Batuque Solar	161
Figura 20 – Batuque Reis de Paus	161
Figura 21 – Ala dos índios( Solar)	162
Figura 22 – Ala dos índios( Reis de Paus)	163
Figura 23 – Príncipe Felipe e Princesa Ianna	164
Figura 24 – Ala da corte( Reis de Paus)	164
Figura 25 – Caderno 3 ( Diário do Nordeste)	172
Figura 26 – Buchicho( Jornal O Povo)	173
Figura 27 – Blog Janga	174
Figura 28 – Cartaz Reis de Paus	175
Figura 29 –Revista de Bolso, ed. 39	176
Figura 30 – Portal Verdes Mares	176
Figura 31 – Portal Verdes Mares	179
Figura 32 – Portal Verdes Mares	180

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 TRADIÇÃO, MODERNIDADE E TECNOLOGIAS MUDIÁTICAS .....</b>	<b>23</b>
<b>1.1 O fim ou novo conceito de tradição cultural: por uma nova teorização da cultura e da comunicação .....</b>	<b>24</b>
<b>1.2 As intervenções das novas tecnologias midiáticas ou mediações das culturas: do espetáculo da cultura para o espetáculo midiático....</b>	<b>36</b>
<b>2 FESTA , MÚSICA E SOCIABILIDADE .....</b>	<b>51</b>
<b>2.1 Música e sociabilidade: a música popular narra a história dos negros no Brasil.....</b>	<b>75</b>
<b>2.1.1 Da musicalidade colonial aos estilos urbanos no Brasil: do maxixe ao maracatu .....</b>	<b>78</b>
<b>2.2 Alguns aspectos históricos da cultura negra no Brasil e especificamente no Ceará .....</b>	<b>99</b>
<b>3 A MÍDIA E O ESPETÁCULO DO MARACATU .....</b>	<b>107</b>
<b>3.1 O maracatu e cultura midiática no Brasil.....</b>	<b>108</b>
<b>3.2 O maracatu e a perda da aura .....</b>	<b>117</b>
<b>4 OS MARACATUS SOLAR E REIS DE PAUS: a presença do novo e do velho no carnaval de rua em Fortaleza .....</b>	<b>123</b>
<b>4.1 Análise comparativa entre os Maracatus Solar e Reis de Paus .....</b>	<b>126</b>
<b>4.1.1 Maracatu Solidariedade e Arte (Solar – 2006): a presença do velho no novo .....</b>	<b>127</b>
<b>4.1.2 Maracatu Reis de Paus (1960): a presença do novo no velho.....</b>	<b>131</b>

4.2 Os elementos simbólicos da cultura maracatu: os instrumentos, as fantasias, os ritmos, as letras e os corpos que dançam .....	133
4.3 O discurso político da conformação e da luta pela resistência estética....	165
4.4 A divulgação dos eventos entre os novos e os velhos sistemas de comunicação .....	171
4.5 Divergência e interseção entre os Maracatus Solar e Reis de Paus....	181
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	184
6 BIBLIOGRAFIA .....	187
7 GLOSSÁRIO .....	196
8 APÊNDICE .....	198
9 FONTES.....	201

## Introdução

É preciso substituir um pensamento que isola e separa por um pensamento que distingue e une. É preciso substituir um pensamento disjuntivo e redutor, por um pensamento do complexo.

(Edgar Morin, 2003, p. 89)

Nas condições existenciais da contemporaneidade, as experiências individuais e coletivas participam de um mundo reconfigurado, praticamente sem fronteiras, marcado pelos embates entre o velho (tradição) e o novo (modernidade), o local e o global, culminando com as diversas produções híbridas, incluindo, nesse contexto, as expressões artísticas, em sentido geral e, em particular, as experiências musicais. Conforme vai ser demonstrado logo a seguir, o maracatu escolhido como objeto de estudo e análise neste trabalho é um estilo que demarca a condição cultural e artística dessa nova era.

Assim como o *hip hop*, o maracatu passa por profundas mudanças rítmicas e melódicas, torna-se um estilo musical que se afirma na mescla, na diáspora entre um modelo regional e outro múltiplo e global. A diferença é que o *hip hop* é uma manifestação cultural internacional, mas que esbarra em tensões e confronto com interesses locais por meio do *rap*-repente, enquanto o maracatu nasceu genuinamente no território local e tornou-se com o tempo um som marcado pela hibridização de uma musicalidade cada vez mais vinculada aos interesses da sociedade urbana e globalizante.

Na cidade de Fortaleza, o maracatu surgiu no ano de 1936 por intermédio do brincante Raimundo Alves Feitosa, que trouxe de Recife alguns instrumentos percussivos como o Triângulo de Ferro, instrumento musical que produz um som forte como se fosse o som intenso de um badalo de uma igreja. Esse som também

tem características estridentes, comparado ao deslocamento de um trem sobre as vias férreas. Isso chama atenção, pois ao que parece a inserção deste instrumento sonoro demarca também as mudanças ocorridas com o tempo e a velocidade do ritmo. Algo que começa a demarcar o processo de transição de um ritmo regional, estadual, para outro com característica nacional.

O foco principal de análise deste trabalho, em suma, é a festa do maracatu de Fortaleza, que traduz o que existe e o que não mais existe de tradicional. Entretanto, não ficará de fora uma reflexão sobre os demais elementos que compõem essa forma de expressão cultural, como é o caso das vestimentas, da musicalidade, das alegorias, das danças, das letras ou loas, das cores, das pinturas de rostos, enfim, tudo o que possa demarcar o que permanece e o que se evaporou ou se modernizou com o tempo, como também as influências e as trocas globais ocorridas.

Percebe-se que a música é o elemento mais atingido por essa nova ordem global e tecnológica, pois é ela que expõe de forma nítida a decomposição de tudo que era sagrado, face à chegada de novos instrumentos sonoros que impulsionaram um ritmo mais veloz e eletrizante à festa sob análise. Portanto, é a música que, ao se hibridizar com as novas tecnologias sonoras, encaminha os outros elementos para uma situação semelhante. A mudança de ritmo fez surgir também uma mudança na forma estrutural sonora, o andamento da música. Em decorrência disso tudo, mudou também o compasso da dança, antes mais cadenciada, mais lenta, agora mais veloz e ritmada. Mudaram também as formas de vestimentas, as pinturas de rostos – antes só pretos, agora também de cores diversas: brancos, vermelhos, amarelos, entre outras. Mudou o cenário, pois os investimentos oriundos da folha de pagamento da gestão pública municipal também foram ampliados, trazendo junto uma produção pirotécnica do espetáculo com mais iluminação, arquibancada, segurança e infraestrutura.

O objetivo principal deste trabalho, portanto, é investigar os festejos do maracatu de Fortaleza por meio de uma pesquisa comparada entre as agremiações Reis de Paus e Solar, detectando suas variações decorrentes das influências das novas tecnologias entre os períodos de 2006 (ano de nascimento do Maracatu Solar) a 2011. Contempla-se também na investigação uma análise dos elementos

simbólicos que compõem essa cultura, mas demarca-se a música como principal elemento enunciador das mudanças que engendram, ao mesmo tempo, o moderno e o tradicional juntamente com velocidade rítmica e fugaz do estilo. Como problemática crucial, cabe indagar por que a cultura maracatu, microcomunitária, micropolítica de resistência, transformou-se em espetáculo midiático e traduz por meio dos seus elementos, principalmente a música, as marcas daquilo que se renova e do que quer permanecer como tradição.

A principal proposição considerada neste trabalho parte do princípio de que as novas tecnologias não acabam, não matam as tradições, mas propõem novos diálogos, novas formas de representação que não são propriamente nem antigas nem modernas, porém imbricadas e sincréticas. Mas duas questões são também centrais e norteadoras deste estudo. A primeira é sobre quais as interferências das novas tecnologias de comunicação na construção e organização desse espetáculo, e a outra questão diz respeito à forma como os maracatus contra-atuam por intermédio de uma ação minoritária e micropolítica um lugar de pertença. Portanto, toda a discussão desta tese gira em torno da música, da dança e vestimentas como elementos simbólicos anunciadores da hibridização ou do sincretismo contemporâneo e também de toda a cultura maracatu, que de uma forma ou de outra se integra aos sistemas institucionais oficiais, mas, ao mesmo tempo, desvia-se deles em linha de fuga ao impulsionar, por uma ação micropolítica, um lugar de subjetividade, de hibridização e de resistência.

Como fonte da pesquisa, faz-se uso de materiais secundários como jornais, revistas, encartes, entre outros, e de materiais primários coletados por uma pesquisa etnográfica de campo, com visita constante, para verificar as diversas formas de organização do evento. As entrevistas foram abertas, não diretivas, mas gravadas, para melhor facilitar a leitura e o registro das falas de alguns partícipes. No primeiro capítulo apresenta-se o conceito de tradição definido por John Thompson (2009), que comenta sobre o “desenraizamento” moderno provocado pelas interferências das tecnologias de comunicação. Em seguida, ainda nessa parte, faz-se referência à noção de hibridização cultural trabalhada por NéstorGarcíaCanclini (2008). Mostra-se também a concepção de Edgar Morin (1986), para quem a cultura expõe duas zonas: uma zona estabelecida no princípio

da organização institucional por meio de regras e normas que regem a sociedade e, em contrapartida, outra inerente ao campo da “obscuridade existencial” entendida como princípio desorganizador, desconstruído a partir da subjetividade ou mesmo do que se torna inatingível ou complexo. Nesse sentido, para Morin, o sistema cultural – além da cultura produzida pela mídia – inclui, também, a cultura produzida pelos homens em suas relações sociais.

A indústria cultural que fragmenta o conhecimento; o processo de mediação performático e uma abordagem dos meios de comunicação como interventores e mediadores culturais, que retratam os espetáculos híbridos populares como fatos, assinalados por Roger Silverstone (2005); as teorias das mediações, conforme John Thompson (2009) e Jesus Martin-Barbero (1997); o processo de comunicação experimentado na modernidade, conforme Adriano Rodrigues Duarte (1999), também são abordados nesse capítulo.

O segundo capítulo trata do conceito de “representação coletiva”, defendido pelo sociólogo Émile Durkheim (2003); da concepção de festa; de entretenimento; de espetáculo; de consumo; de musicalidade tradicional e moderna como formas políticas, ideológicas de subversão; de consumo; de transe, e de transgressão à ordem do poder. Esses conceitos teóricos são definidos também pelos seguintes autores: Serge Moscovici (2010), Jean Duvignaud (1983) e NéstorGarcíaCanclini (1983).

Trata-se também dos processos transnacionais que estão expressos segundo a análise de Renato Ortiz (1994), e os conceitos de devir, subjetividade, desterritorialização, reterritorialização conforme a abordagem de Félix Guattari (1986), para demarcar os processos micropolíticos de resistência e, ao mesmo tempo, de perda de hegemonia das microcomunidades – Os termos micropolítica e microcomunidade, conforme aponta Guattari<sup>1</sup>, está associado as ações coletivas de um grupo social como, por exemplo, o movimento cultural dos jovens, das feministas, dos negros, etc.

Quando se fala de festa do maracatu ou espetáculo do carnaval de rua é mister também se falar de mídia, pois essa manifestação cultural e a mídia são

---

<sup>1</sup> GUATTARI, Felix. 1996, p.130.

interdependentes. O sentido do termo, nesse caso, diz respeito a questão da autonomia de ambos os campos, pois tanto o maracatu como a mídia detém livre arbítrio em relação a produção de sentido que os envolvem nesse processo. Portanto, a mídia e o espetáculo do maracatu estão imbricados num contexto social que requer novas adaptações estéticas e visuais e é por essa razão que ambos estão também mutuamente interligados. Aqui, nesse terceiro capítulo, anunciamos também os modos de contemplação que são enunciados pelos meios de comunicação em relação as ações coletivas do maracatu.

O quarto e último capítulo tematiza uma análise comparativa entre os Maracatus Solar e Reis e Paus, apresentando similitudes e diferenças entre ambos de modo a interligar o passado ao presente, com o intuito de identificar o que se hibridiza e o que configura uma ação minoritária de resistência. Demarca-se, assim, que essa pesquisa prática de campo anuncia simultaneamente as linhas de fuga e de desvio legitimadas através do modelo estético adotado no fazer maracatu. Optou-se aqui por uma análise entre os dois grupos representativos distintos, diferentes, porém semelhantes em relação a realidade estudada e seu caráter mais subjetivo.

Num primeiro momento, observou-se o grupo Solar (fundado em 2006) para conceber de que forma esse maracatu anunciava o caráter antigo ou antepassado do tradicional maracatu. Em contrapartida, analisou-se o Reis de Paus (fundado em 1960) para compreender de que forma essa agremiação tão antiga legitimava os processos renovadores daquela cultura. Cabe lembrar que essa parte prática serve para demarcar os indícios de uma cultura popular que se legitima na hibridização, na mistura e na disputa tensionada entre o que pode ser caracterizado como moderno e tradicional naquela cultura popular de rua. Opta-se pela análise comparativa entre os dois maracatus, pois entende-se que a comparação torna-se uma técnica facilitadora para se conceber melhor as similitudes e as diferenças entre o passado e o presente.

Como conclusão pode-se apontar previamente que ambos os maracatus, independentes ou juntos, o novo ou o mais antigo, demarcam indícios de uma sociedade em constante processo de mudanças de valores que também se expressa e se afirma na hibridização, na mescla e no intercruzamento do antigo com

o novo. O novo e o velho estão sempre juntos nas mais diversas manifestações culturais populares ritualísticas contemporâneas.

A partir deste estudo de campo realizado junto aos participantes desta festa, aponta-se como os grupos criam seus laços de solidariedade. Portanto, esta pesquisa torna-se uma oportunidade para observar que situações estão sendo experimentadas na conjuntura atual. Observar as relações de trocas simbólicas, de laços de afetividades e outras formas de convívio social no espaço urbano e cotidiano dos que fazem a cultura de rua das duas agremiações.

Pelas anotações dos diários de campo, relata-se aqui o que caracteriza os momentos significativos da pesquisa: os eventos, as vestimentas, a musicalidade, enfim, tudo o que de alguma forma possa revelar indícios de uma sociedade marcada pela fronteira de uma condição moderna concomitante a uma outra mais artesanal.

Neste caso, foram feitas várias visitas entre os períodos de 2005 e 2011 nas sedes das duas agremiações, estabeleceu-se um diálogo com os participantes, aplicou-se entrevistas, e observou-se os eventos que ocorreram durante todo o ano, principalmente os desfiles na Avenida Domingos Olímpio, que fica situada próxima a sede do Jornal O povo, lugar de realização dos desfiles de todos os maracatus.

Convém referir que as práticas cotidianas nos locais da pesquisa possibilitam rememorar as relações sociais vivenciadas anteriormente por outros personagens. Num estudo etnográfico nas vivências de campo, faz-se comum a ocorrência de distanciamento entre o material bruto coletado e tudo aquilo apreendido pelo próprio pesquisador em suas observações, nas declarações dos sujeitos e na forma de organização da vida social. Muito embora o distanciamento exigido requeira também a inclusão de aproximações, trocas entre sujeito e objeto pesquisado.

Numa vivência etnográfica, vislumbra-se que o contato de campo oferece inúmeras possibilidades de encontros e produz sentido. Portanto, significa a existência de circunstâncias não previstas nas teorias que se elaboram antecipadamente para os trabalhos das primeiras observações. A partir desse

levantamento descritivo e etnográfico, ocorrem inúmeras situações em que se restabelece, pelo contato inicial, o que fora coletado antes nas atribuições dos procedimentos metodológicos.

No andamento da pesquisa, as regras tornam-se obsoletas e a razão etnográfica da vivência do pesquisador representa mais que qualquer discussão abstrata, afirma Malinowski<sup>2</sup>. Nessa perspectiva, crê-se que o trabalho de vivência vale por tudo que se refere à história contada do etnógrafo, responsável por sua própria prática de campo. Porém, cabe ressaltar que esse enredo relatado por parte do pesquisador advém de vários encontros, visitas e acompanhamentos dos eventos e dos ensaios que antecedem o desfile de rua ocorrido entre os anos de 2005 e 2011.

O principal objetivo de um estudo etnográfico não se condiciona somente aos determinantes e pressupostos teóricos, mas se fundamenta em alguns procedimentos necessários, como, por exemplo, as entrevistas, os diários de campo, a forma narrativa do próprio sujeito que escreve. Seja poético, literário, narrativo ou científico, torna-se importante pensar que o ato da escrita possibilita o registro de algo que fora vivido no campo, pois, como afirma MassimoCanevacci<sup>3</sup>, o fazer no campo da pesquisa social encontra sentido em relação à exposição, independentemente da forma. Isto é, o mais importante são os relatos das experiências, os registros e as descobertas significativas que possam revelar a realidade do sistema social dos sujeitos pesquisados.

Por intermédio das experiências com “os outros”, define-se os próprios procedimentos metodológicos. Todavia, vale lembrar que em campo sempre há embargos pelo direcionamento e pelas indicações de estudos teóricos. Nesse sentido, não se pode negar que uma prática origina-se de uma teoria, de um pensamento abstrato, conforme declaração do próprio Malinowski: “O pesquisador de campo baseia-se inteiramente na inspiração proporcionada pela teoria.”<sup>4</sup>

Ao enfatizar essa declaração, Malinowski não pretende desmerecer a importância do estudo etnográfico, a vivência de campo, para uma “descrição densa”

---

<sup>2</sup> MALINOWSKI, Bronislaw, 1980, p. 49.

<sup>3</sup> CANEVACCI, Massimo. 1996, p. 42.

<sup>4</sup> MALINOWSKI, Bronislaw. 1980, p.46.

dos costumes e dos valores de cada local onde se concretiza uma pesquisa. Na realidade, o antropólogo apenas adverte quanto ao uso das narrativas de um estudo de campo, chamando justamente a atenção para os cuidados com o uso de regras que orientam o trabalho do pesquisador, como se pode ver:

Quanto mais problemas o pesquisador trazer para o campo, quanto mais estiver habituado a conformar suas teorias aos fatos e a considerar os fatos na sua importância para a teoria, tanto melhor capacitado estará para o trabalho.<sup>5</sup>

Malinowski reitera com maior veemência sua postura anterior, ao falar de sua própria vivência nas Ilhas Trobriand, num momento importante de sua pesquisa etnográfica, apontando a seguinte proposição: “considero esta dupla fertilização de trabalho construtivo e de observação muito valiosa e não creio que sem ela pudesse ter feito verdadeiros progressos”<sup>6</sup>. Ao focar essa questão, crê-se que Malinowski preocupa-se com a razão prática e não apenas teórica da pesquisa etnográfica.

Em um determinado contexto, as vivências de campo são significativas para a definição do que pode ser denominado de processo de interação entre parceiros. Sobre essas condutas, geradas pelas experiências de campo, o termo “interação” é usado no sentido que lhe é dado no senso comum, isto é, relação mútua entre parceiros de um mesmo grupo.

Nas interações mantidas no campo, sempre há uma relação recíproca do “eu” que se confunde com o “tu”, que influencia qualquer estilo descritivo. Há determinadas circunstâncias em que a observação de um contexto deixa explícita a forma de vida anterior de um determinado povo. No entanto, narrá-la torna-se uma tarefa difícil para o etnógrafo, que apenas se torna consciente de uma prática de campo quando interpreta algo de diferente acontecendo em sua própria localidade.

Esse procedimento confirma que o sistema de trocas comunicativas entre os nativos de um determinado contexto, que não se diferencia de uma “comunhão fática”, tal como pensava Malinowski<sup>7</sup>, renova-se de acordo com a época, pois,

---

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p.45.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p.49.

<sup>7</sup> O enfoque “comunhão fática”, citado por Malinowski na sua pesquisa sobre a linguagem primitiva, está relacionado aos laços de união gerados pelos “nativos” de uma localidade. Ver, sobretudo,

fatalmente, na condição moderna da sociedade capitalista, outras formas de interação comunicativa e de socialização comunitária acontecem. Nessa perspectiva, o atual sistema de comunicação, que ocorre nos espaços sociais, está sendo efetivado por meio do acontecimento de uma nova situação de diálogos existentes e outras formas expressivas que são criadas pelos próprios grupos sociais em seus respectivos contextos sócio culturais. A observação dessas práticas discursivas seria o mínimo de contribuição que a pesquisa etnográfica poderia oferecer às partes interessadas.

Essa condição deixa claro que, acima da proposta de coleta de informações e de interesse da pesquisa, outras questões relevantes podem ser efetivadas para o próprio benefício dos pesquisados que, com este trabalho, poderão ter acesso a uma produção importante para elucidar a trajetória histórica e social dos grupos aqui analisados. Descrever esse contexto e apresentar para a própria comunidade o resultado da pesquisa parece ser o fundamento principal da etnografia. A vivência de campo traz, por si mesma, as falas do instante vivido, apesar de nem tudo ser desvelado na voz que orienta uma narrativa das experiências do estudo de campo. Porquanto, como se verifica, entre os materiais com que o etnógrafo lida, o sujeito da fala é um material humano bastante complexo e heterogêneo.

Romper com o racionalismo interpretativo, mas sem se ater ao empirismo puro ou à razão prática, parece ser a principal meta da pesquisa de campo dentro desse enfoque. O trabalho etnográfico, nessa perspectiva, possibilita inúmeras formas de lidar com a realidade cultural de um grupo. Cabe ao etnógrafo estudar as culturas dos diversos grupos que atuam na sociedade. O estudo das culturas, instrumento técnico das ciências sociais, a partir do momento que contextualiza as estratégias de ação dos grupos, por meio da descrição etnográfica, proporciona inúmeras possibilidades de diálogos e criações de vínculos.

Eis aqui a principal razão para se entender as proposições trabalhadas por Edgar Morin<sup>8</sup> de que cultura é tudo que o homem produz na sociedade via o

---

Dominique Maingueneau, que cita uma parte da fala de Malinoswski que diz: “um tipo de discurso no qual os laços de união são criados por uma simples troca de palavras”. 1997, p.50.

<sup>8</sup> MORIN, Edgar. 2002, p.19.

cognitivo da linguagem e da “representação coletiva” pela experiência vivida, pela memória histórica e pelas crenças míticas.

Nesses termos, apontando para a perspectiva do “capital cognitivo coletivo” das culturas, Edgar Morin<sup>9</sup> afirma que “cultura e sociedade estão em relação geradora mútua; nessa relação, não podemos esquecer as interações entre indivíduos. Eles próprios portadores/transmissores de cultura, que regeneram a sociedade, a qual regenera a cultura”. Perante um estudo etnográfico, o interesse desta pesquisa se volta, essencialmente, para o estudo das culturas e, conseqüentemente, para uma compreensão mais valorativa do significado dessa manifestação folclórica e coletiva.

A interpretação das culturas, neste caso, seria também o estudo do capital cognitivo dos grupos sociais, das dicções, dos ritos folclóricos, dos gestos, do silêncio, enfim, dos signos presentes na representação coletiva que se observa. Os signos aqui são os objetos determinantes que se apresentam sob a forma de vestimenta, cores, ritmos e instrumentos musicais, que se compõem de significantes e significados da cultura do maracatu, e que constituem representações semiológicas contidas no seio das agremiações nas suas mais variadas situações.

O termo signo, nas palavras de Roland Barthes<sup>10</sup>, “é uma fatia (bifacial) de sonoridade, visualidade. A significação pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo”. Ainda sobre o estudo do signo, compreendido pelo semiólogo, existem dois planos que se chamam conteúdo e expressão que estão conjugados em toda forma de discurso. O autor acrescenta ainda que todo signo é constituído por uma forma e uma substância. Portanto, toda representação cultural coletiva é uma forma de discurso<sup>11</sup> num

---

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p.19.

<sup>10</sup> BARTHES, Roland, 1964, pp. 47 e 51. Segundo Roland Barthes, semiologia é a ciência dos signos, responsável pelo estudo dos sistemas semiológicos da representação coletiva e do uso da linguagem escrita e oral.

<sup>11</sup> O termo discurso, na forma como se relata, constrói-se através da imagem e do texto verbal. Ele é aberto, portanto, à sua denominação; serve para avaliar qualquer tipo de signo seja verbal ou não verbal, o que possibilita usá-lo não apenas como linguagem, mas como texto escrito ou falado, que está presente em um determinado contexto. Essa forma de classificação do discurso está diretamente relacionada ao que Milton Pinto afirma no seu texto sobre semiologia e imagem: “Semiologia para mim é a disciplina que estuda os fenômenos culturais como fenômenos de comunicação. Esta não é a única pela qual fenômenos culturais podem ser abordados, é apenas a

determinado contexto social que se estrutura através de um conteúdo e uma substância relevante capaz de enunciar um lugar de produção subjetiva.

No contexto social, qualquer signo, por menos perceptivo que seja, tem uma função. Nada se apresenta à toa na atividade de campo. Na pesquisa etnográfica, a realidade em si é extremamente complexa e heterogênea, uma vez que se apresenta em forma de caleidoscópio ao primeiro contato.

Portanto, ao mesmo tempo em que se narra um acontecimento, está-se intervindo, inconscientemente, no contexto da realidade pesquisada. O texto é simultaneamente criação imaginária e real. Não há separação entre o que seria um relato de campo e um relato descritivo e etnográfico. O que de fato autoriza a “descrição etnográfica”, proposta pelo antropólogo Clifford Geertz<sup>12</sup>, significa, nas palavras de Bronislaw Malinowski<sup>13</sup>, “o bom treinamento teórico e a familiaridade com os mais recentes resultados”.

Dessa maneira, a opção pela escolha do estudo comparado entre os maracatus Solar e Reis de Paus deu-se pelo fato de o primeiro ser mais novo (2006), enquanto o segundo foi originado em 1960, período de grandes mudanças e transformações sociais e culturais na sociedade brasileira. Realizar um estudo comparado significa reconhecer a autoridade do pesquisador em delimitar melhor o fato a ser observado. A técnica de pesquisa utilizada foi a etnografia, mas o método admitido foi o comparativo, considerado por Émile Durkheim como seguro e capaz de evitar o excesso de descrição objetiva e pragmática do fenômeno em observação, conforme afirmação do autor: “A sociologia comparada não é um ramo particular da Sociologia; é a Sociologia mesma, na medida em que ela deixa de ser puramente descritiva e aspira a explicar os fatos.”<sup>14</sup> Opta-se nesta tese por mencionar Émile Durkheim apenas para rememorar estudos clássicos e anteriores acerca do método comparativo.

---

forma de abordagem que privilegia e que, acredito, fornece deles uma visão diferente das que nos habituaram outras ciências humanas e sociais”. Milton Pinto. 1996, p. 1. (Nota do autor).

<sup>12</sup>GEERTZ, Clifford, 1998, p. 32.

<sup>13</sup> MALINOWSKI, Bronislaw, 1980, p. 45.

<sup>14</sup> DURKHEIM, Émile, 1977, p. 121

A comparação também serve como exercício de dedução e alcance de resultados, pois analisar dois segmentos de um mesmo fenômeno garante uma maior eficiência na apuração de dados. Portanto, comparar, para Durkheim, é evitar a perda de reconhecimento e distanciamento do fato a ser analisado, com o seguinte acréscimo: “Uma vez que, por outro lado, os fenômenos sociais escapam evidentemente à ação do operador, o método comparativo é o único que convém à sociologia.”<sup>15</sup> O método, além de apontar as similitudes e diferenças de um fenômeno, permite perceber em que grau existem situações permanentes ou mesmo fora da ordem natural dos acontecimentos. Nessa perspectiva, o sociólogo faz a seguinte afirmação:

Não temos senão um meio de demonstrar que um fenômeno é causa de outro: comparar os casos em que eles estão simultaneamente presentes ou ausentes e examinar se as variações que apresentam nessas diferentes combinações de circunstâncias testemunham que um depende do outro.<sup>16</sup>

Desse modo, neste estudo de demarcação dos indícios da tradição que se enunciam por meio do novo e da modernidade contida na prática do velho maracatu, analisa-se em que aspectos os dois grupos selecionados convergem, ao mesmo tempo que se diferencia uma condição anterior por meio de uma ação minoritária e singular de resistência e adesão à ordem moderna. Travar um debate na perspectiva do que se ganha e do que se perde com o projeto da modernidade requer compreender a dinâmica social em que se vive na atual sociedade capitalista e as diversas formas de encaminhamentos das ações sociais de agentes que fazem a história contemporânea. Comparar é produzir conhecimento e experimentar o que é permanente naquilo que escapa e o que progride, evolui, com a prática da hibridização. Esse exercício, assegura Durkheim, serve para identificar num fenômeno, em momentos distintos, aquilo que se renova e o que se preserva, senão vejamos:

---

<sup>15</sup> Idem, ibidem, p. 109

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p.109

Assim, para saber em que sentido evolui um fenômeno social, iremos comparar o que ele é na juventude de cada espécie com aquilo em que se transforma na juventude da espécie seguinte, e, conforme apresentar, de uma etapa a outra, maior, menor ou igual intensidade, diremos que ele progride, recua ou se mantém.<sup>17</sup>

Esta análise comparativa entre os maracatus torna-se importante para se demarcar as similitudes e diferenças existentes e acima de tudo serve para se visualizar melhor as marcas das particularidades, como fontes de confirmações históricas, políticas e historiográficas de um tempo passado que se configura no presente vivido. O historiador Peter Burke considera que comparar é também uma forma de descrever e observar a sociedade em seus constantes processos de mutações culturais e sociais, ao afirmar: “Observar o que os fenômenos aparentemente diferentes têm em comum, entretanto, é, sem a menor dúvida, uma virtude intelectual tão valiosa como observar o quanto fenômenos aparentemente similares diferem entre si.”<sup>18</sup>

Esse exercício torna-se preponderante para se debater sobre a questão do velho que se renova e do novo que demarca as reminiscências das antigas tradições do carnaval de rua em Fortaleza. Em relação às discussões dos autores aqui abordados, não se teve a intenção de comparar os pressupostos teóricos de cada um deles, porém fez-se uso apenas de alguns termos relevantes utilizados por eles que também foram interessantes para o desenvolvimento do estudo posto em foco neste trabalho. Cabe ressaltar que todos os termos tratados foram importantes para se pensar a cultura do maracatu e sua dimensão contemporânea na atual sociedade brasileira.

---

<sup>17</sup> Idem, ibidem, p.p. 121-122

<sup>18</sup> BURKE, Peter, 2002, p. 41.

## 1 TRADIÇÃO, MODERNIDADE E TECNOLOGIAS MUDIÁTICAS

“Os homens de uma cultura, pelo seu modo de conhecimento, produzem a cultura que produz o seu modo de conhecimento.” (Edgar Morin)

Essa parte do trabalho proposto apresenta reflexões importantes sobre os acontecimentos das mutações culturais na sociedade contemporânea, em virtude das intervenções tecnomidiáticas nas novas formas de sociabilidades cotidianas, que propiciam visibilidades simbólicas e concretas às manifestações artísticas e culturais de toda ordem. É o caso, por exemplo, do que acontece com os Maracatus Solar e Reis de Paus, que desfilam no carnaval de rua em Fortaleza, preocupados tanto com a manutenção da tradição quanto com a incorporação de novos elementos culturais.

A mídia, nesse sentido, é um agente mediador dessas inovações e enuncia uma nova ordem social que se esconde atrás dessas transformações decorrentes de um sistema tecnoburocrático que se expressa por meio de representações culturais que ocorrem na conjuntura contemporânea. Não se pode também deixar de apontar que a mídia ao mesmo tempo medeia e provoca interferências que, muitas vezes, aceleram os processos de mudança e inovação. Entretanto, na medida em que surgem outras e novas mídias de comunicação ocorrem também nas culturas periféricas, ao longo dos anos, diferentes trocas de experiências vivenciadas no cotidiano.

As sociabilidades mudam de acordo com a exigência da modernidade social e tecnológica, que obriga o envolvimento de todos e principalmente dos grupos sociais das camadas periféricas que querem fazer parte do processo de renovação e modernização que ocorre em todos os continentes e para a maioria dos povos da

civilização atual. Os preceitos teóricos aqui debatidos são de fundamental importância para compor as análises comparativas do quartocapítulo da tese. A definição dos termos singularidades, representação, modernidade, tradição, subjetividade, mediação, desterritorializaçãoetc, serve para iluminar e nortear a prática de campo que ganha visibilidade e movimento à luz desses conceitos como confirmação e autorização de seu devir humana, social, artístico e cultural. Em suma, o maracatu, tema desta tese, é uma síntese de todas as concepções aqui delineadas. Ele é plural, local, híbrido, midiático, tecnológico, complexo, subjetivo, tradicional, moderno, novo, velho e histórico.

### **1.1 O fim ou um novo conceito de tradição cultural: por uma nova teorização da cultura e da comunicação**

“Ao eleger a tradição como única medida da nossa identidade está-se a fazer exatamente aquilo que é o alerta deste acontecimento; está-se a matar a cultura. Porque toda cultura vive da sua própria diversidade. A cultura diz-se no plural”(Mia Couto, 1999. p. 173)

Pensar sobre como as tradições resistem ou não na sociedade contemporânea, em que tudo muda rapidamente e “tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado”, como dizia Marx<sup>19</sup>, requer indagar qual seria a definição mais contundente para a atualização do conceito de tradição. Sabe-se que na modernidade atual as culturas se desterritorializam e se reterritorializam de forma sempre mais veloz. Outra reflexão que pode ser tematizada, em relação ao devir humano, é se o percurso dessa tradição histórica e humanista foi aniquilado ou se ele persiste, ou resiste, de forma negociada, singularizada.

---

<sup>19</sup> MARX, Karl & ENGELS, F. 1984, p. 12

Enquanto os processos de desterritorialização desconstroem as potencialidades permanentes de uma cultura, a reterritorialização constitui uma tentativa de resgatar, configurar de outra forma um modelo que engloba uma nova tendência e que imbrica o novo e o velho juntos. A reterritorialização possibilita recompor a singularidade perdida e restaurá-la através de um diálogo constante com a realidade veloz e fugidia que escapa cada vez mais de sua instância anterior ou ancestral. Além da reterritorialização e da desterritorialização, existe outro processo o qual Felix Guattari<sup>20</sup> chama de territorialidade. Este último é um conjunto de processo das representações que é delimitador de códigos culturais, estéticos e cognitivos. No segundo capítulo aprofunda-se melhor esse e outros termos utilizados pelo autor.

Ao que parece, tudo se escreve num contínuo palimpsesto entre o moderno e o antigo, o novo e o velho. Porém, é nesse contexto de preservação e contaminação, de permanência e descontinuidade, que novas reflexões devem ser elaboradas. As tensões geradas entre essas duas situações se engendram no que John Thompson<sup>21</sup> chama de “desenraizamento das tradições.”

Thompson aponta para a perspectiva de dois problemas cruciais em relação à tradição. De um lado, enfoca a visão pessimista de teóricos que excluem a possibilidade de que a tradição possa estar ainda presente na sociedade atual, os que acham que ela morreu; de outro lado, apresenta os estudiosos que acreditam na possibilidade da permanência dela, não nos moldes antigos, mas imbricados a essa nova condição moderna.<sup>22</sup>

Outra questão que pode ser enfocada é sobre o lugar das novas tecnologias e particularmente da mídia para a ocorrência dessas mudanças. Por exemplo, a definição mais persistente para a atualidade, permitindo que nós nos situemos e que no contexto moderno torna-se mais conveniente, é que a aceitação da permanência de uma cultura é contaminada pela territorialização ancorada ao universo da modernidade. Territórios hibridizados (o conceito de hibridização está definido na citação 25) que marcam a permanência de expressões modernas e antigas ao

---

<sup>20</sup> GUATTARI, Felix. 1996, p. 323

<sup>21</sup> THOMPSON, Jonh. 2009, p. 159

<sup>22</sup> Idem, p. 162-163

mesmo tempo; modos de vida,, devires que se renovam contextualizados às culturas das novas gerações.

Pensar sobre a tradição híbrida na sociedade moderna requer analisar qual teria sido a intervenção da mídia na construção de valores e estilos de vida experimentados no universo cotidiano dos partícipes da cultura do maracatu. Para se considerar de mudanças ou transformações sociais e culturais é preciso refletir também sobre as tecnologias que o próprio homem criou, ferramentas eficazes capazes de facilitar e dinamizar melhor a vida em sociedade. Refletir sobre esses inventos implica também pensar o desenvolvimento humano ao longo do processo histórico decorrido desde o *homo sapiens* ao homem *cyber*.

Trajetórias históricas marcadas por inovações inevitáveis e viabilizadas pela experimentação concreta e intelectual, e pela necessidade de subjetivar práticas culturais ou mesmo formas diferenciadas de convívio e agrupamento social. A civilização humana, do *homo sapiens* ao *homocyber*, vem se renovando, se transformando e se distanciando de suas condições anteriores para legitimar a necessidade de mobilização, de superação, de desraizamento cultural. Essa aventura nos coloca diante do dilema de que acima de qualquer perspectiva antropológica evidenciada pelo devir humano (costumes, modo de vida, rito, entre outros), existe outra ancorada na necessidade de reflexão sobre a existência humana, sua cultura, suas novas práticas sociais e seus *habitus*<sup>23</sup> culturais que vêm se expandindo ao logo da história do homem na sociedade.

Ao longo desse processo, seria possível à tradição resistir ancorada a novos convívios, novas práticas culturais modernas, que refletem em algum grau uma esteticização híbrida, complexa, que requer outra forma de reflexão do cotidiano vinculada a uma proposta analítica sobre a observação da natureza humana. Nesse caso, o pensamento antropológico moderno é amplamente marcado pela necessidade de compreender no outro a presença do diferente, do estético e do híbrido. Porém, em relação às novas tecnologias e às formas de expressões da

---

<sup>23</sup> A noção de *habitus* aqui trabalhada está diretamente relacionada a ideia de Pierre Bourdieu, que dá um sentido mais dinâmico em relação as condições históricas atuais. Ele concebe que o termo tanto serve para afirmar a questão da disposição durável como aquela que pode ser transponível. Para isso ele exemplifica o momento em que observou na Argélia uma comunidade rural camponesa tendo que se adaptar a um estilo de vida urbano. ( Bourdieu, 1983, pg. 65)

cultura (as mídias), cabe-nos a obrigação de adotar uma nova postura teórica, metodológica, para se pensar essa condição humana mais atuante, dinâmica e moderna.

Adota-se, aqui, uma postura que busque realizar uma reflexão sobre os campos de tensões estabelecidas; de um lado, pela luta da permanência da pureza da tradição supostamente aceita pelos agentes ou atores sociais, e, de outro lado, pela possibilidade de contaminação embutida através das novas expressividades estetizadas do cotidiano. Entre as malhas desses dois territórios se escreve aquilo que se pode chamar de tradição híbrida, uma tradição que se mostra vinculada a uma modernidade que ainda expressa indícios de uma cultura tradicional ou antiga. Assim, nessa postura dialógica entre o que existe de novo no velho e de velho no que aparentemente se diz novo, muitas tensões, muitos diálogos se delineiam, isto é, muitas negociações são travadas.

Aqui se explicita uma fronteira que se tensiona pela disputa de sentido entre aquilo que pode ser chamado de tradicional e o que pode ser definido como híbrido, sincrético, e que se legitima na diáspora. Tensões não conflitantes, mas negociadas entre o que pode ser denominado antigo e o que se chama de moderno. A humanidade, ao longo do seu percurso, foi sendo encaminhada cada vez mais para um processo de participação ativa na construção de novas ferramentas tecnológicas para seu próprio benefício, tornando-se atuante, provocando de forma livre e espontânea o acontecimento de um novo devir, nem antigo nem moderno, mas contextualizado às inovações ou renovações exigidas por essa condição de vida contemporânea. A ideia de modernidade encontra-se imbricada à ideia de tradição, na medida em que não se pode negar a trajetória dos processos inovadores que trazem as marcas culturais das sociedades antepassadas.

O sentido de modernidade debatido neste trabalho vai ao encontro da ideia de Néstor García Canclini, que subdivide o projeto social contemporâneo em quatro momentos: o projeto emancipador, o expansionista, o renovador e o democrático. O projeto social emancipador se caracteriza pela racionalização do mercado e da vida social; o expansionista se configura como um projeto de circulação dos bens de consumo. Os dois últimos se complementam, na medida em que o renovador se legitima no constante processo de atualização e renovação, enquanto o projeto

democrático se legitima “(...) na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral.”<sup>24</sup>

O conceito de hibridização encontra-se sob o que se pode deixar fundir, mas também pelo que se desgarrar e se torna fugidio. Para Canclini, o processo de hibridização é uma possibilidade de entrecruzamento de distintos elementos culturais que permanecem diferentes. Hibridização na sociedade moderna se elucida nas seguintes palavras do autor:

Considero atraente tratar a hibridização como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio as suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se.<sup>25</sup>

As tradições nunca desaparecem totalmente, estando em permanente processo de integração ao moderno. Esse processo é dinâmico e se fundamenta pela fusão de modelos independentes que se configuram na diferença, e se afirma na sociedade em mutação e na velocidade da vida legitimada através dos sistemas econômicos, culturais, artísticos e educativos sobre a lógica estruturante da racionalidade dos bens simbólicos do mercado mundializado. Ao se legitimar a existência de uma tradição pura como única forma de demarcação do universo cultural corre-se o risco de matar a cultura.

Cultura existe na pluralidade e na diversidade. Definir o termo cultura pelo que aparentemente possa estar associado à autenticidade ou originalidade gera *apartheid*, isolamento, e até mesmo um fechamento sociocultural. Portanto, é sempre melhor admitir que o conceito de tradição rima doravante com o que vem de

---

<sup>24</sup> CANCLINI, Néstor García. 2008, p. 32

<sup>25</sup> Idem. 2008, p. 39

fora ou do exterior. A tradição na sociedade moderna se mantém através da fusão do local com o internacional, e faz eclodir uma nova condição cultural híbrida e sincrética. Ela não desaparece, mas sempre encontra novas formas de imbricações que se reinventam entre as malhas do velho e do novo ao mesmo tempo.

O maracatu, por exemplo, é uma representação coletiva que reproduz essa nova estética moderna e antiga do cotidiano, e é também revelador desse novo contexto social de hibridização, de misturas e de pluralidade. Ele sai do terreiro clandestino para ganhar as ruas e dançar os ritmos africanos como forma de afirmação dos rituais tradicionais dos negros, marcadamente deflagrados pela modernidade. Sempre voltado para as raízes, mas antenado com as mudanças visuais e sonoras, o maracatu atrai e chama a atenção do público pela sua irreverência, alegria e magia mística. Mesmo se atualizando, essa manifestação popular é coerente com as mudanças exigidas e necessárias para a sua perpetuação e permanência. E ela faz isso quando incorpora novos elementos estéticos na vestimenta, na música e na performance coreográfica. Cabe ressaltar que no ritmo do maracatu há elementos que expõem a natureza desse debate permanente entre tradição e modernidade. O tempo sonoro lento (Reis de Paus) e veloz (Solar) reflete esse contexto de disputa de sentido, e fala metaforicamente de um lugar de oposição, de confronto e de tensão (Ver o item que fala sobre os ritmos).

Esse lugar de produção de cultura originado pelas ações práticas dos maracatus é importante para compreender a capacidade intelectual e criativa que é oriunda de um conhecimento construído e repassado de geração para geração, que possibilitou a continuidade de manutenção, mesmo de forma inventada, dos costumes, valores, crenças, ritos, hábitos alimentares, entre outras manifestações que estão na ordem desse período contemporâneo. E isso só foi possível porque através do conhecimento dos mestres da cultura as gerações contemporâneas puderam ter acesso a esse saber que se mantém vivo na memória e na tradição oral dos novos partícipes.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss reconhece a importância desse conhecimento que é construído através do saber popular, e considera que ele é fundamental para produção do conhecimento científico, na medida em que admite

que a ciência se constitui como uma das maneiras de se compreender e subjetivar as formas, os modos e costumes vividos pelas organizações sociais das civilizações humanas. Ao considerar que a ciência não é a única de via de produção do conhecimento, o antropólogo faz a seguinte consideração:

Não sou partidário do 'cientismo'. A ciência nunca nos dará todas as respostas. O que poderemos tentar fazer é aumentar, lentamente, o número e a qualidade das respostas que estamos capacitados para dar, e isto, segundo penso, apenas o conseguiremos através da ciência.<sup>26</sup>

O autor aponta, em suma, uma credibilidade na experimentação científica, porém convicto de que a ciência também é limitada. Lévi-Strauss chega a reconhecer que o conhecimento se dá a partir de uma série de interligação interdisciplinar de diversas áreas humanas e da natureza, como é o caso das Ciências Biológicas.

A cultura humanista é genérica e alimenta a inteligência geral, estimula a reflexão sobre o saber e integra pessoas ou compõe o conhecimento acima dos valores sociais e modos de vida. O saber científico muitas vezes é resultado do saber comum e cotidiano. Moldado, por exemplo, por teorias geniais, o conhecimento científico é uma reflexão contundente sobre a natureza humana, inclusive sobre a condição do homem na sociedade moderna, e seu próprio futuro sob o aspecto de ciência. A ciência nasce da inter-relação com as culturas dos povos, da necessidade de gerar redes de informação e descobertas de novas experiências.

O antropólogo Bruno Latour faz menção à tecnociência e a define como parte da história de todas as invenções feitas ao longo da trajetória do homem na civilização. A ciência, diz o autor, se faz por fora e por dentro da burocracia, mas acreditar exclusivamente no poder da ciência como resposta a tudo é perder de vista o território das redes que legitimam o conhecimento. Essas redes advêm tanto do

---

<sup>26</sup>LÉVI-STRAUSS, Claude. 1978, p. 23

conhecimento cotidiano como das ciências sociais e das ciências administrativas.<sup>27</sup> É importante deixar claro que com essa discussão não existe a intensão de distinguir a concepção de ciência e de cultura, mas, ao contrário, a cultura abrange a ciência, que é uma cultura particular dentro da noção mais geral de cultura.

A designação de cultura, para Edgar Morin,<sup>28</sup> engloba aspectos ritualísticos, científicos, biológicos e de sistemas de crenças religiosas, e se configura como tudo que o homem produz na sociedade em que vive. “Cultura e sociedade estão em relação geradora mútua”, diz Morin. Nesse sentido, estabelece-se aqui a relação dos sujeitos na construção da sociedade em que se inserem, sendo essa sociedade complexa, fruto das relações culturais, econômicas, cognitivas, entre outras. A cultura é tal como a ciência, que sempre abre novas vias de possibilidades, mas a ciência, segundo Edgar Morin, tornou-se um campo de força que observa na cultura da humanidade “(...) apenas uma espécie de ornamento ou luxo estético”. Dessa maneira, a definição de cultura passa a ser conferida pela sua condição histórica, quando existia o confronto empirismo versus racionalismo inerente ao século XIX, que se agravou ainda mais no decorrer do século XX. É por isso que Morin afirma:

A cultura humanística é uma cultura genérica, que, pela *via* da filosofia, do ensaio, do romance, alimenta a inteligência geral, enfrenta as grandes interrogações humanas, estimula a reflexão sobre o saber e favorece a integração pessoal dos conhecimentos. A cultura científica, bem diferente por natureza, separa as áreas do conhecimento.<sup>29</sup>

A indagação questionadora do fato observado é sempre o melhor caminho para promover o exercício da criticidade, momento relevante para repensar o pensamento com o propósito de valorizar a experiência em seu processo indutivo e/ou dedutivo. Quanto mais se experimenta um saber, mais ele é consistente,

---

<sup>27</sup> LATOUR, Bruno. 1983, p.420

<sup>28</sup> MORIN, Edgar. 2002, p. 19

<sup>29</sup> Idem, p. 17

testado e avaliado. Todo conhecimento é organizado e constitui uma tradução ou reconstituição de códigos, sinais transmissores que se expõem sob a forma de representações de teorias, de ideias e discussões. Interrogar é a melhor solução; estudar possibilidades e comprovar sempre de forma inconclusa é o desafio para abrir espaço para novas situações. E todo esse saber construído pela humanidade é cultura.

O desafio nessa nova era para humanidade, conforme acrescenta Edgar Morin, é encontrar formas de pensar localmente contextualizadas nesse momento histórico. Em relação a essa nova era, o mesmo autor faz a seguinte afirmação: “Para pensar localizadamente é preciso pensar globalmente, como para pensar globalmente é preciso pensar localizadamente”<sup>30</sup>.

Essa relação complementar do conhecimento estabelece que o específico nunca pode ficar apartado do seu todo, mostrando sempre que o melhor caminho para a construção do conhecimento é a integração do todo com a parte e, conseqüentemente, da parte em relação à sua totalidade. Ambas se complementam simultaneamente, sem que haja superioridade de nenhuma das partes nesse processo de interligação.

No campo da produção do conhecimento, Edgar Morin<sup>31</sup> aponta que na medida em que as ciências deixam de se fragmentar elas oferecem amplas possibilidades de construção de um saber multidimensional, como no caso da Geografia, que ampliou seu campo de atuação ao contemplar aspectos sociais e econômicos da sociedade. Nesse caso, as ciências sistêmicas darão uma grande contribuição para o futuro se deixarem de ser vistas de forma fragmentada de sua totalidade genérica. As ciências da terra, a ecologia e a cosmologia são exemplos de novas ciências que estão enfrentando novos desafios intertextuais, assim também como está em desafio todo campo do conhecimento científico.

A antropologia, por exemplo, é uns dos campos de conhecimento que muito tem contribuído para estancar essa questão da fragmentação e para produção do saber contemporâneo. Essa ciência tem fornecido muitas informações acerca dos

---

<sup>30</sup> Idem, p. 25

<sup>31</sup> Idem, p. 27

valores simbólicos, modos de vida, costumes e rituais comuns ao devir humano. Enfim, experiências vividas de forma singular é que tornam a antropologia cada vez mais importante no contexto atual para legitimar o saber sobre a humanidade em suas formas de organização específica. A contribuição da antropologia para aprofundar o estudo da condição humana continua sendo imprescindível e indispensável para a reformulação do pensamento moderno.

Toda cultura, em suma, passa a ser definida pelos seus instrumentos simbólicos, mas também não fica restrita a esses dispositivos. Ela é efêmera porque é múltipla e é múltipla por ser tencionada por várias redes de comunicação tecida em contextos que se hibridizam, se fundem de forma interdependente. Em relação à categoria hibridização na cultura, Morin faz a seguinte afirmação: “Assim, a cultura, na nossa sociedade, é o sistema simbiótico-antagônico de múltiplas culturas, nenhuma delas homogênea.”<sup>32</sup>

Cultura da humanidade, expressão bastante utilizada por Morin<sup>33</sup>, reúne também os meios de comunicação e suas mais variadas ofertas. Aqui se incluem a produção de literatura de massa, a poesia, o cinema, entre outras produções artísticas. Novas tecnologias que, enfim, retroalimentam os processos interativos entre as nações, antes privilégios das elites econômicas, que aos poucos atingem as mais distantes populações do planeta. Essa produção cultural requer o estudo sobre a cultura de massa, tão debatida pelo próprio Morin<sup>34</sup> ao refletir sobre o conhecimento multimidiático cultural do século XX. Embora o autor se posicione de forma otimista em relação ao conceito de “massa”, ele também compreende que essa cultura aguça o processo inibidor dos desejos e anseios do grande público.

Esse processo ou progresso elevou o homem a aderir de forma mais intensa aos ideais promocionais de democracia, abalados agora pela dominação globalizada de exploração da natureza impulsionada pelo desenvolvimento industrial a qualquer custo. Porém, acima dessa globalização exploradora existe outra que há de imperar no futuro: a globalização humanitária que gera sentimento de solidariedade mútua em relação às grandes catástrofes que reinam e reinarão nas civilizações modernas.

---

<sup>32</sup> MORIN, Edgar. 1986, p. 80

<sup>33</sup> Idem, p. 79

<sup>34</sup> MORIN, Edgar. 1981, p. 138

O desenvolvimento da sociedade moderna trouxe a alteridade em os povos, mas, conforme apontou Claude Lévi-Strauss, descambou também para um processo de negação e indiferença sobre os modos e costumes ditos de povos “inferiores” ou em processo de ascensão civilizatório, inclusive entre eles mesmos. Em relação a essa nova condição humana, Strauss faz a seguinte afirmação:

Logo, cada cultura se afirma como a única verdadeira e digna de ser vivida; ignoram as outras, chega mesmo a negá-las como culturas. A maior parte dos povos a que nós chamamos primitivos designam-se a si mesmos com nomes que significam ‘os verdadeiros’, ‘os bons’, os ‘excelentes’, ou mesmo ‘os homens’ simplesmente; e aplicam adjetivos aos outros que lhes denegam a condição humana, como ‘macacos de terra’ ou ‘ovos de piolho’.<sup>35</sup>

Em suma, nenhuma cultura particular quer se autodenominar inferior ou incivilizada. Todos querem participar do processo de inovação multicultural inerente aos costumes e modos da vida contemporânea. Porém, Lévi-Strauss alerta sobre o perigo da evolução tecnológica, pois, conforme o autor, a sociedade moderna trouxe uma série de “moléstias” e outras doenças degenerativas.<sup>36</sup>

O retorno ao passado é praticamente descartado, pois a espécie humana se desterritorializou, se desenraizou a ponto de negar qualquer perspectiva de aproximação com sua condição humana anterior. O progresso desencadeado pelo avanço das novas tecnologias de comunicação conduziu o homem para outra forma de sociabilidade cultural em detrimento da sua condição clássica, de seu modelo de interface, em função da expansão virtual gerada pelo estreitamento das fronteiras geográficas que separavam as nações.

Todo esse avanço tecnológico deslocou o homem de sua condição ancestral em favor da qualidade de vida e da valorização do ambiente natural, comprometendo o equilíbrio do ecossistema planetário. Porém, essas mudanças velozes dos estilos de vida, dos modos e costumes não levaram a civilização a

---

<sup>35</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. 1986, p. 26

<sup>36</sup> Idem, p. 35

perder o fio condutor e o reconhecimento de experiências particulares ou singulares em relação à padronização da vida. Nesse caso, os estudos da antropologia podem descrever essas formas particulares de organização e experiências societárias no sentido de mostrar modos e formas de agrupamentos que persistem, renovam-se e resistem diante dessa realidade totalizante.

É sabido que toda essa modernidade trouxe não só grandes benefícios à humanidade, mas também uma ameaça às conquistas do direito à paz, à preservação da vida e da defesa da ação solidária entre as nações. O excesso de tecnologia também foi uma das causas que afastaram cada vez mais o homem de sua luta pela participação coletiva e vida comunitária, já que as relações coletivas estão cada vez mais sendo substituídas pelas cadeias de vias informacionais, televisuais e telemáticas. Cabe ressaltar, porém, que as tecnologias, dependendo do uso que se faz delas, possibilitam também a reinvenção da vida comunitária e coletiva na sociedade moderna.

Sabe-se que os conglomerados de comunicação muito se direcionaram a propagação de uma cultura cotidiana voltada para os interesses mercantilista e alavancou, segundo NéstorGarcíaCanclini, o processo de exacerbação do consumismo, do espetáculo e da transformação do culto sagrado em festa agendada de acordo com os interesses políticos e ideológicos das classes dominantes. Sobre esta situação, Canclini faz a seguinte afirmação: “À maioria das festas as pessoas vão individualmente, são feitas em datas arbitrarias, e, quando se adere ao calendário eclesiástico, a estrutura segue uma lógica mercantil que transforma o motivo religioso num pretexto; ao invés da participação comunitária, é proposto um espetáculo para ser admirado.”<sup>37</sup> Muito embora, Canclini admite também que o consumo serve para pensar. Em relação a essa questão, abordaremos com mais intensidade a partir do próximo item.

Neste sentido os meios interferem nas culturas populares anunciando e difundindo a festa como forma de expressar um lugar em que tudo pode ser negociado e inclusive a lógica da força do poder em estabelecer normas e organizar o acontecimento do evento, que segue de acordo com o interesse predominante de

---

<sup>37</sup> CANCLINI, NéstorGarcía. 1983, p. 212

outros grupos alheios, ocultos e invisíveis que de uma forma ou de outra intervêm na montagem do espetáculo. Pensar os meios de comunicação e sua prática diante desse cenário requer também compreender que as manifestações do maracatu expressam fatores representativos e simbólicos, os quais anunciam formas de agrupamentos e sistemas de códigos com um dialeto próprio de uma categoria social, que produz por meio da linguagem artística um universo midiático alternativo e bastante particular.

### **1.2 As intervenções das novas tecnologias midiáticas ou mediações das culturas: do espetáculo da cultura para o espetáculo midiático.**

“[...] mas é para a diversidade e não para homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora”.  
(Stuart Hall. 2003, p. 346)

O apogeu das novas tecnologias trouxe um progresso consistente, fazendo com que as distâncias geográficas que separavam as nações fossem abolidas da estrutura social modernizada. Através de toda essa evolução, ficou mais fácil saber sobre os modos de vida culturais de povos distintos. Basta apenas conectar-se a uma rede de informação telemática que um mundo de informações fica ao alcance, muito embora nem todos possam ainda usufruir dessa oferta. As culturas se reinventaram e se renderam aos processos condicionadores originados pelas tecnologias. A técnica que estava dentro da natureza, da cultura, passou a ter uma dimensão mistificadora da ordem natural do universo, e agora ela é mitificada pelas civilizações modernas.

Não há como negar que a cultura de massa promovida pelos meios de comunicação mundializados é aquela que fragmenta o conhecimento cada vez mais mediado pelos interesses performáticos das expressividades cotidianas. E toda essa promoção do cotidiano intensificou-se também com o surgimento do sistema de

comunicação televisual, iniciado com o invento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, aparelho de laboratório da física que projetava numa tela imagens animadas pela energia elétrica, levado ao público pela primeira vez em dezembro de 1895. Esse modelo de produção de imagem possibilitou o aparecimento de novas experimentações empíricas, reproduzindo o espaço social e cultural numa retórica subjetiva feita através do uso de luzes e de alquimias editadas em estúdios.

Essas primeiras experiências no campo da comunicação eram produzidas com o auxílio de aparelhos fixos, parados nas portas de fábricas, em estações de trem, cenários nos quais se focalizavam os espaços urbanos e pessoas em movimento. Com essas experiências, abriu-se o caminho para uma produção cuja técnica fundamentava-se na focalização dos fatos, isenta de qualquer tipo de perspectiva tendenciosa. Ainda não havia nessas imagens um compromisso de caráter social ou educativo. Elas serviam apenas como um suporte para a revelação das interatividades criadas nos encontros da rua e o surgimento das novas tecnologias para facilitar o desenvolvimento do processo cognitivo do homem em relação a vida moderna.

Foi somente algum tempo depois que o francês Chris Marker<sup>38</sup> passou a reconhecer a importância de focalizar o social através de imagens, e começou a mostrar as primeiras discrepâncias socioculturais dos povos. Estava assim, nesse momento, inaugurado um novo modelo de produção que apontava o sentido etnográfico da imagem. Especializado na profissão de repórter cultural, Marker tornou-se um narrador da cidade, sendo seus propósitos movidos por interesses políticos e sociais.

As primeiras experiências funcionalistas da mídia mostraram que o processo de comunicação parcialmente mediado era feito de acordo com o que a teoria da informação chama de modelo sistêmico de comunicação: emissor- ruídos-receptor, ou seja, codificador-canal-decodificador. Tal situação de interatividade que detinha, nesse momento, um poder de dizer e de tornar assimétrico um enunciado que ocorreu justamente quando estavam sendo elaborados os ideais típicos de dominações tecnológicas e transculturais que se encontravam em curso. O poder de

---

<sup>38</sup> ROCHA, Glauber. 1981, p. 38-39

dizer das mídias era elucidado na medida em que se processava o projeto transnacional da cultura.

O transnacionalismo, segundo Renato Ortiz<sup>39</sup>, sempre fez parte da moderna tradição brasileira e os meios de comunicação dificilmente conseguem sair da lógica de um discurso intermediado pelo internacional, nacional, o regional e o tradicional. Isto acontece justamente em virtude do caráter multicultural, que opera a partir dos modelos adotados sob a influência de países-modelos ou culturas-modelos.

O receptor, sujeito da enunciação (sujeito falado) era percebido apenas de forma parcial, representado através das falas do apresentador-repórter. Essas narrativas das mídias regenciadas por técnicas e estratégias audiovisuais não passavam de um jogo, com algumas regras e uma técnica de apreensão dos fatos e das massas. Nessa perspectiva, o receptor não passava de um ser inexpressivo, ele era um agente passivo no processo de comunicação, sem participação direta nas estruturas de montagem no campo da produção. O modelo sistemático adotado era predeterminado pelos efeitos de estímulo-resposta / causa-efeito.

As teorias dos Estudos Culturais, por conseguinte, vieram desmistificar essa condição passiva do receptor, e apontaram para que o processo de produção midiático estabelece uma relação de complementaridade em relação aos modos e costumes de vida dos povos. Essas mediações culturais promovidas através dos meios de comunicação, ao mesmo tempo que reforçam necessidades e desejos de consumo, são originadas com base nos anseios e desejos existentes nas próprias comunidades. Aqui é preciso entender as mídias não somente como formadoras das vontades humanas, mas também como produtoras dos interesses da sociedade moderna.

Conforme analisa Roger Silverstone, o processo de mediação é performático, evidencia-se compactuado e inerente às próprias experiências e trocas simbólicas cotidianas. A mídia, nesse caso, nos possibilita o prazer de poder ver contextualizadas essas experiências ou vivências humanas num tempo-espaco-histórico. As contextualizações dos meios de comunicação são figurativas e reais ao mesmo tempo porque acontecem com base na experimentação, de acordo com a

---

<sup>39</sup> ORTIZ, Renato. 1994, p. 199

realidade cotidiana. Em relação ao performático mediado, Roger Silverstone faz a seguinte consideração:

O esclarecimento do papel da mídia na vida cotidiana é, portanto, possibilitado justamente pela percepção de que o mundo em que vivemos, que em parte construímos e que se baseia na experiência, em nossa compreensão dessa experiência e em nossa tentativa de representá-la (ou distorcê-la), já é – num sentido poderoso, performativo – mediado.<sup>40</sup>

O estudo das mediações culturais apontadas por John Thompson se distingue da concepção de Roger Silverstone, porque Thompson subdivide o processo histórico atual em três momentos: a mediação interativa face a face, a interação mediada e a quase mediada. A primeira está vinculada às condições clássicas de interação em que as pessoas se mediavam dialogicamente através dos encontros no contexto social. O segundo tipo está relacionado às interações mantidas pelos meios virtuais (telefone, internet, carta, entre outros) em que os diálogos podem ser mantidos a distância, num espaço-tempo sem a presença física. Por fim, Thompson comenta sobre a “quase interação mediada” para mostrar o potencial dos meios de comunicação de massa (livros, jornais, televisão e outros), que possibilitou o acontecimento de uma intimidade não recíproca mantida a distância com o grande público.<sup>41</sup>

A diferença do estudo sobre a teoria das mediações realizada por esse autor, em relação à análise de Roger Silverstone, é que Thompson enfatiza a importância do caráter ideológico contido nas mais diversas formas de exposições de mensagens e símbolos enunciados pelos meios de comunicação de massa que demarcam um lugar de poder. O sentido de ideologia apreendida por Thompson tem a seguinte definição:

---

<sup>40</sup> SILVERSTONE, Roger. 2005, p.134

<sup>41</sup> THOMPSON, John. 2009, p. 78- 79 -191.

Propus uma dinâmica e pragmática concepção de ideologia que focaliza a atenção nas maneiras em que as formas simbólicas servem, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de domínio. De acordo com esta concepção, formas simbólicas específicas não são ideológicas por si: elas são ideológicas somente e até onde servem, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar sistematicamente relações assimétricas de poder.<sup>42</sup>

As formas simbólicas de representação advinda da sociedade são produzidas sistematicamente e reproduzidas por agentes situados dentro de um contexto sociohistórico específico. Essa trajetória que marca os indivíduos se subdivide no que Thompson<sup>43</sup> chama de capital econômico, capital cultural e, por último, capital simbólico. Esse três dispositivos são decisivos para marcar as formas de relações determinadas na sociedade moderna.

Observar a estrutura social de um campo ou de uma instituição requer problematizá-la para uma perspectiva assimétrica e diferenciada em relação à sua condição relativamente estável. Pois essa estrutura social reproduz simbolicamente contextos sociais de diversas formas, construindo e reconstruindo significados. Esses significados, conforme Thompson, são definidos dentro de um contexto que envolve o campo de produção e o campo de recepção. Sobre essa situação, Thompson<sup>44</sup> faz a seguinte afirmação: “O processo de recepção não é um processo passivo de assimilação; ao contrário, é um processo criativo de interpretação e avaliação no qual o significado das formas simbólicas é ativamente constituído e reconstituído”.

As teorias das mediações oferecem uma oportunidade de superação da dimensão técnica dos meios para discutir a cultura em suas instâncias sociais e políticas. Refletir sobre a perspectiva das mediações implica dar sentido aos modos de vida, ao convívio social, legitimando as práticas culturais como fundadoras das

---

<sup>42</sup> Idem, p. 186

<sup>43</sup> THOMPSON, John. 2007, p. 195. Thompson faz referência a Pierre Bourdieu ao utilizar-se dos conceitos de capital econômico, capital cultural e capital simbólico.

<sup>44</sup> Idem, p. 201

contextualizações midiáticas. Em relação a essa condição múltipla mediada, o pesquisador Jesús Martín-Barbero faz o seguinte comentário:

Pensar os processos de comunicação neste sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias.<sup>45</sup>

Pensada sob esse prisma e entendida a partir dos dispositivos dos processos das mediações, a mídia deixa de ser repassadora da informação que depositava no receptor, como se esse fosse um recipiente vazio, uma amálgama de notícias, para compreender melhor a complexidade de todo um sistema cultural que envolve o receptor inserido em seu sistema de referência. Essa proposta passa a substituir o pensamento que separava o campo da produção do campo da recepção. Ambas as partes encontram-se complementadas e dependentes uma da outra, pois o lugar da recepção configura e concretiza as expressividades do campo da produção da mídia. Ambos se qualificam como territórios interdependentes. O receptor visto pelo preceito das teorias das mediações adquire a condição de sujeito ativo do processo de comunicação capaz de dar sentido às ofertas midiáticas.

Os processos de apropriações das ofertas midiáticas por grupos coletivos demarcam um quadro de experiências singulares, e em alguns aspectos essas coletividades se adaptam em relação aos sentidos produzidos pela mídia; porém, esses condicionamentos ou enquadramentos estão vinculados ao jogo de interesse das partes envolvidas nesse processo. Os grupos sociais se não configuram uma relação uniforme e linear em relação à mídia, contra-atuam de um modo particular uma experimentação cultural minoritária.

O processo de comunicação experimentado na modernidade, segundo Adriano Duarte Rodrigues<sup>46</sup>, se subdivide entre a relação comunicacional e o caráter

---

<sup>45</sup> MARTÍN- BARBERO, Jesús. 1997, p. 285

<sup>46</sup> RODRIGUES, Adriano Duarte. 1999, p. 27

informativo dos meios. Enquanto a relação comunicacional abrange com maior intensidade as subjetividades humanas – o diálogo –, as relações intersubjetivas entre as partes que se encontram enraizadas na experiência coletiva têm o seu dispositivo informativo sustentado na ideologia da redução e da limitação reflexiva do caráter complexo do universo social e coletivo.

Os fluxos de comunicação que antes não dependiam das novas tecnologias, pois os processos de mediações se travavam imbricados nas relações tradicionais coletivas, através do uso de signos representativos, de trocas simbólicas, agora se legitimam também por intermédio das ofertas midiáticas. Nesse contexto anterior, antepassado, as interações sociais se davam pelo sentimento de pertença, com o uso de signos representativos e de trocas simbólicas. Portanto, não só os meios, mas a própria linguagem na sua condição clássica tradicional já havia adquirido seu caráter mediador do homem com a natureza.

Com o uso da linguagem, o homem deu significado ao universo e passou a intervir e originar um sistema próprio e particular de comunicação. Independentemente das novas tecnologias, esses processos mediadores clássicos, históricos e tradicionais são denominados de metasemióticos<sup>47</sup> – linguagens desenvolvidas através de signos, índices, símbolos, elementos verbais e não verbais. Os meios, nesse caso, ocupam o lugar de mediadores de processos civilizatórios e clássicos através de novos elementos tecnológicos que promovem outras formas de sociabilidades modernas, mas que não anulam as possibilidades de contextualizações das reminiscências dos processos mediadores da tradição ou interações cotidianas e comunitárias. Essas interações permanecem até hoje na sociedade moderna.

Em suma, se pode ser dito que a mídia interfere nas culturas populares, em contrapartida, pode-se também afirmar que as expressividades populares compactuam e se reinventam através da mídia. Há uma relação de dupla troca neste processo. Em sua totalidade, o maracatu reflete, por intermédio dos processos de sociabilidade gerados pelos seus partícipes, uma mobilização de um grupo social que, ao se vincular aos sistemas de comunicação vigentes, exerce uma difusão de

---

<sup>47</sup> Idem, p. 38

seus eventos e desfiles. Cabe ainda ressaltar, por exemplo, o uso das novas tecnologias virtuais que os grupos de maracatus fazem para divulgar seus ensaios, eventos e seminários. Abordaremos mais sobre essa questão no último capítulo da tese.

Quanto ao papel da mídia em relação as culturas, Stuart Hall concebe que a produção de bens simbólicos é como um processo ininterrupto de codificação/decodificação, em que o grau de reciprocidade é genuinamente limitado e gerador de uma rede infinita de sentido. Ele acrescenta ainda que, dentro da lógica da produção e da circulação do discurso da mídia, o telespectador não opera sob a luz da transparência do “código dominante.” Ao contrário da suposta existência de equivalência entre as partes envolvidas, há uma permanente rede de ‘comunicação sistematicamente distorcida’.<sup>48</sup> Stuart Hall admite também que nas práticas cotidianas existe uma disputa discursiva capaz de gerar uma série de confrontos ideológicos mobilizados por forças antagônicas de sentidos.

Existe, por parte da mídia, o interesse em promover a hegemonia do discurso totalizante, fragmentado, globalizado, impondo sempre a ideologia do “código profissional”<sup>49</sup> em relação ao campo do receptor, o qual susceptivelmente cria outras estratégias de apropriação das ofertas midiáticas. Por outro lado, há, por parte do maracatu, uma luta excessiva por uma hegemonia que lhe permita não somente reproduzir o código de referência da mídia, mas ainda expor um lugar em que se trava uma disputa de sentido, tensões, conflitos e desvios.

A utilização do código e da técnica, cabe ressaltar, foi criada pelo homem para melhor se servir dos recursos naturais e utilizá-los de maneira satisfatória para a promoção do bem-estar social e da qualidade de vida. Ao distanciar-se da cultura, a técnica passou a dominar, legitimar e encaminhar as ações humanas para os processos evolutivos da vida moderna, excluindo o homem de sua condição natural, isto é, afastando-o de dentro da natureza para envolvê-lo e adaptá-lo às inovações teleguiadas das tecnologias. Sempre intrínseca à cultura, a técnica se renova e renova as ações humanas, que reinventam seus modos de vida em função das

---

<sup>48</sup> STUART, Hall. 2003, p. 376. Segundo Stuart Hall, essa frase é de Habermas e foi utilizada no texto comunicações distorcidas, no ano de 1970.

<sup>49</sup> Idem, ibidem, p. 377.

mudanças tecnológicas. Nessa perspectiva, a tecnologia depende da natureza e da cultura para ser reinventada, e a cultura se reinventa com o apogeu das novas tecnologias.

As interferências das tecnologias na cultura cotidiana ficam cada vez mais evidentes nas mais diversas formas de expressividades linguísticas do dia a dia. O uso da fala, da língua, passou a ser o dispositivo identificador das interferências das tecnologias na cultura. A era da linguagem clássica em que o imaginário e a representação narrativa eram a única forma de informação socializada pelos homens, agora, por conseguinte, foi substituída pelas tecnologias midiáticas (livro, telefone, fax, TV, rádio, internet, entre outras).

Essas expressividades midiáticas originaram extensivamente novas formas de mediações jamais experimentadas antes. O homem que então experimentava uma relação de troca simbólica como parte da natureza, agora experimenta um tipo de convívio tecnoglobalizado que cada vez mais toma um rumo mais complexo da sua condição humana anterior, em que os espaços da linguagem interfacial cedem lugar ao universo múltiplo sem limites e sem as fronteiras geográficas que separavam os povos. São várias línguas, dicções, que se misturam de forma consistente e que atingem a todos, e todos interagem com todos ao mesmo tempo, independentemente do espaço-tempo geográfico.

A linguagem tornou-se um instrumento revelador dessa condição moderna humana, desse contexto tecnológico que assola vários territórios do planeta. É a linguagem que demarca processos de assimilação, similaridade, e reminiscências singulares da modernidade, mas também da tradição. As evoluções tecnológicas, originadas desde o surgimento da linguagem oral e escrita, mostram exemplos clássicos de constantes intervenções e mudanças ocorridas pelo aparecimento das redes telemáticas. Os processos mediadores que antes eram de natureza interativa clássica (o eu e o tu), simbólica, agora se encontram amplificados pelas tecnologias midiáticas.

A cultura erudita sempre foi uma fonte de mediação do homem com a natureza e, em contrapartida, o homem sempre buscou se superar, o que gerou novas formas de interação e de intervenção no processo evolutivo da vida. As

tecnologias das infovias (internet), por exemplo, servem como processos multiplicadores de novas experimentações culturais evoluídas, que são novas, mas também são velhas e tradicionais na medida em que elas se estendem de forma ilimitada nas interações humanas e nos processos comunitários *cyber-tribal* das novas gerações.

Os discursos que circulam nas redes midiáticas se estabelecem de forma imbricada ao cotidiano através de processos externos, sob a lógica do discurso da modernidade. Porém, se as novas tecnologias de comunicação interferem no cotidiano, legitimando processos modelizadores aos grupos coletivos, esses grupos configuram uma nova forma de representação estética e de uso particular dessas ofertas através de ações minoritárias. Isto é, ao mesmo tempo em que os processos de atomizações avançam, as apropriações ou o uso particular das ofertas midiáticas configuram novos modos de vida que se expressam através das representações, simulações ou encenações culturais cotidianas.

Acima de qualquer defesa otimista desse processo, pretende-se aqui travar um diálogo marcado pela crítica positiva acerca das possibilidades que a modernidade pode oferecer para o campo das artes. Possibilidades de expansão, de emancipação, de liberdade, de solidariedade, de esperança, de amor e, enfim, de vivência de novas experiências menos conflitantes entre as nações. A tecnologia não veio para destruir, desde que não seja utilizada para a promoção da guerra, e sim para ampliar os processos de interações culturais humanas, interações poéticas, narrativas, afetivas e mobilizações sociais em defesa da vida e da natureza. Desde sua origem, a evolução da técnica vem promovendo a necessidade de libertação humana, o desejo de produzir cultura, de gerar autonomia e de dar sentido à existência. É através dela que se decodifica o sentido da vida, que se constrói o saber científico ou mesmo o saber mais coloquial.

Do moderno ao tradicional ou do tradicional ao moderno as tecnologias e principalmente as tecnologias midiáticas entram num constante processo de evolução que se engendram através do novo que se torna velho e do velho que renova. Nem tão novas, nem tão velhas as tecnologias se reinventam e reinventam as formas de socializações cotidianas contemporâneas. Entre os sistemas de mídia antepassada e moderna, o maracatu se reinventa ao aderir para o chamamento do

espetáculo tanto os novos com os velhos sistemas de comunicação. (Ver mais sobre o assunto no item 3.4)

Os meios de comunicação, no princípio do seu desenvolvimento, tinham como suporte principal em suas programações o interesse em expandir uma cultura do cotidiano para um público ainda restrito, a um contexto social em que poucos detinham bens materiais tecnológicos de informação. Ou seja, poucos tinham acesso à informação no contexto dos anos 50 e 60 no Brasil do século passado, quando o processo de expansão capitalista e tecnológico de mídia ainda estava em curso e era privilégio apenas das elites.

O processo histórico que expandiu e gerou o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa coincide também com o processo de desenvolvimento urbano e o surgimento da sociedade de massa. Isso aconteceu, principalmente, no período da revolução industrial, quando as indústrias e o comércio mercantilista capitalista começaram a se instalar na sociedade, provocando o surgimento de um mercado de mídia.

Nesse sentido, a mídia passa a cumprir o papel de mediadora do acontecimento da sociedade de massa, desempenhando uma função racionalista e integradora da vida moderna e do estilo de vida urbana. A mídia, que então enunciava o gosto clássico, inaugura agora um modelo de produção vinculado às determinações da lógica da sociedade de massa em processo de expansão e desenvolvimento. Ao transitar do estilo clássico erudito para o modelo “popular massivo”, conforme aponta Canclini, os meios de comunicação não deixaram de cumprir seus ofícios, apenas se adequaram a uma condição humanitária moderna que necessitava e precisava ter seus gostos e anseios difundidos. Acerca dessa condição societária, o referido antropólogo faz a seguinte advertência:

Por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de

dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos.<sup>50</sup>

O modelo midiático que separava os saberes cultos, populares e massivos agora está diretamente vinculado ao projeto de fragmentação do conhecimento e da promoção da supremacia dos valores etnocêntricoeuropeus em detrimento das manifestações ritualísticas locais e nacionais. Portanto, ao contrário, é na medida em que esse cruzamento entre os modelos culturais se propaga que os processos de hibridização são fortalecidos, e a dinâmica da inovação torna-se ainda acentuada. Nesse caso, o regional também se imbrica ao nacional e ao internacional cada vez mais intensamente, mostrando que a tradição só é compreendida de forma híbrida.

Contudo, no decorrer de toda uma mudança cultural e estruturação social, ocorria também outra mudança que afetava diretamente as relações sociais e humanas. A partir daquele período (revolução industrial), a sociedade se reinventa sob a lógica discursiva da modernização, do progresso, do consumo e da urbanização crescente. Esse contexto, na sua forma expressiva, contribuía para inaugurar uma mudança estética e cultural em que o tecido social passava a reproduzir estilos e formas artísticas sob o efeito de imagens, signos, simbólicos, índices e ícones. A cidade passava a ser um texto segundo a lógica do discurso da modernidade.

Nesse sentido, independentemente da mídia, a sociedade antepassada era um misto de culturas e exposições artísticas de ritos, de manifestações tradicionais e rituais religiosos. Esse processo de padronização cultural legitimado pelos meios de comunicação surgiu quando a sociedade já estava massificada. Conforme discorre Canclini, “A industrialização e a urbanização, a educação generalizada, as organizações sindicais e políticas foram se reorganizando de

---

<sup>50</sup> CANCLINI, Néstor García. 2008, p. 217

acordo com leis massivas a vida social desde o século XIX, antes que aparecessem a imprensa, o rádio e a televisão.”<sup>51</sup>

Vinculados a essa nova condição popular massiva, os meios de comunicação inauguram um formato que privilegia o gosto do público de massa cada vez mais integrado à intensificação do consumo. Ser popular para a mídia representa o estabelecimento dos laços confirmativos dessa nova sociedade urbanizada e gerenciada cada vez mais pela ideia de progresso. O que interessa à mídia nesse momento se expressa através da necessidade de expansão do estilo social de vida urbano mundializado, mas ela também se vincula às expectativas de promoção da solidariedade planetária, da paz, do amor e da esperança, situações decorrentes das práticas cotidianas das populações ou das massas.

Se de um lado a mídia promove expectativas de consumo e de mercado, de outro ela amplia e reflete os desejos e sentimentos afetivos das massas, que carecem de direitos à cidadania, à liberdade e à emancipação econômica e cultural. A mídia, se não manipula – principalmente a televisão –, democratiza conhecimento às massas que não têm acesso a outros meios tecnológicos e a bens simbólicos de informação. “O consumo serve para pensar”<sup>52</sup>, afirma Canclini, e serve para pensar as relações mantidas por interesse de diferenciação, *status* social, interação comunicativa e vida comunitária. Serve para se pensar os acordos comerciais entre produtores e receptores, entre instituições de poderes e, por fim, as expressividades culturais no contexto social moderno. A senha da cidadania é o consumo.

As festas como expressão ritualística da civilização sempre fizeram parte da história da humanidade. O espetáculo como representação cultural dos povos traz as marcas das culturas tradicionais, que significam continuidade e permanência de um sistema simbólico. Portanto, quando a mídia enuncia um espetáculo, ela está elucidando uma situação que, em si, faz parte do universo sociocultural cotidiano. As culturas, nesse sentido, ao se renovarem, estão buscando criar vínculos com tudo aquilo que é inerente à modernidade social e às mudanças no estilo de vida atual. A mídia projeta o espetáculo das culturas que, além do caráter

---

<sup>51</sup> Idem, p. 256

<sup>52</sup> CANCLINI, Néstor García. 2008, p. 67.

consumista ou mercantilista, traz também o interesse em promover e divulgar as expressividades artísticas e culturais dos grupos, as marcas de uma obra de arte de valor. O valor de uma arte ou a arte de valor não se mede pelo sucesso nem pelo fracasso, mas por tudo que possa escapar da denominação de mercadoria ou subproduto de mídia.

Muito embora na sociedade urbana tudo que tem valor está diretamente relacionado ao seu processo de difusão e exposição midiática. Toda expressão artística e cultural também depende da mídia para se expandir. Nessa relação entre a mídia e o espetáculo ambos necessitam um do outro, pois as partes envolvidas sempre saem ganhando e, em grandes proporções, é o público que sai beneficiado com o show pirotécnico da mídia.

Quer seja o espetáculo tradicional ou internacional, o que interessa aos meios de comunicação é o fortalecimento do modelo híbrido e transcultural. Quer seja local, quer regional, a potência da mídia se inscreve no território que demarca junto o tradicional, o moderno e o pós-moderno ao mesmo tempo. Mesmo que o resultado final seja o consumo, o espetáculo da cultura nunca deixará de preservar sua essência de obra artística. Uma cultura pode ter perdido seu valor estético e político, mas nunca perde a consistência representativa de uma sociedade que se renova de forma concomitante com o diferente.

Os meios atuam como mediadores das culturas e retratam os espetáculos cotidianos híbridos como fatos. Nesse caso, a mídia não interfere no andamento do enredo do espetáculo, mas também não expõe de forma neutra o acontecimento expressivo de uma experiência cultural. O acontecimento do fato se dá em função de uma multiplicidade de situações que independem dos agentes envolvidos. Na sociedade complexa, outras formas de relações se desencadeiam, e só através de uma reflexão etnográfica poderá se pensar que tipo de trocas ou negociações está sendo travado no dia a dia. Realizar uma contextualização do cotidiano requer apresentar como as experiências estão sendo mantidas, sentidas e apropriadas.

Do espetáculo da cultura para a produção midiática da cultura se processa o caráter mercantilista, comercial e de consumo da arte. Porém,

independentemente da perspectiva consumista da mídia, o espetáculo se desenvolve. Porém, hoje com o apogeu das novas mídias de interatividade ampla a difusão da arte fica mais associada a questão do prazer e do entretenimento. Nesse caso, não se trata de transformar tudo o que se define como arte em produto de consumo. Não se trata de reverenciar os meios de comunicação como dominadores dos gostos populares, mas de entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, e também como a sociedade se reinventa diante desse processo.

As formas de percepções dos meios de comunicação em funcionamento são assimétricas assim como a sociedade é um texto que se apresenta de forma polissêmica. Entre os dois polos não há intercessões, mas hibridizações interdependentes. No campo social as diferenças dialogam, e só uma reflexão fundamentada junto às experiências permite compreender como se estabelece o processo de massificação no cotidiano. Há várias dicções culturais dentro uma cultura. Há formas diferentes de compreender a vida cotidiana. Há várias cidades dentro de uma cidade. Tudo isso é reflexo de uma sociedade que se reinventa pela mídia e serve de artefato para compor o espetáculo telemático da vida. A mídia, nesse caso, é mais que um texto simbólico e semiótico que, embora não substituindo todo o universo real, tem efetiva participação na textura da experiência cotidiana das sociedades capitalistas contemporâneas. Os dois polos, mídia e sociedade, independentemente se autorregulam de forma mútua e interativa, mas ambos dependem um do outro.

O espetáculo da cultura na mídia é um signo, uma representação figurativa da realidade que se apresenta de forma imagética. A mídia espetaculariza os fatos sociais e é também o próprio espetáculo, sendo um meio simbólico de mediação do universo do mundo objetivo com a sistematização icônica, ela atua produzindo ideias, conceitos, valores e novas motivações para a sociedade contemporânea. Entre a conversão do espetáculo da cultura para a exposição midiática existe um campo perpetuado de sentido e tensionado de significação. Tudo isso pode ser revelado, por exemplo, por intermédio do maracatu, que simboliza uma síntese de uma disputa discursiva e estética da condição moderna em detrimento de uma tradição que quer permanecer viva.

## **2FESTA, MÚSICA E SOCIABILIDADE**

Os “crentes” rurais desfazem assim a fatalidade da ordem estabelecida. E o fazem utilizando um quadro de referência que, também ele, vem de um poder externo. Reempregam um sistema que, muito longe de lhes ser próprio, foi construído e propagado por outros, e marcam esse reemprego por “super-ações”, excrescências do miraculoso que as autoridades civis e religiosas sempre olharam com suspeita, e com razão, de contestar às hierarquias do poder e do saber a sua razão.

(Michel de Certeau, 1994, p. 78)

A festa popular do maracatu na cidade de Fortaleza é um ritual em que as expressões artísticas e dicções de diversas vozes polifônicas e exposições alegóricas e figurativas se realizam. Ela se transforma num território complexo, com nuances enunciativas de um contexto que requer várias formas de leitura e interpretação. A festa é um texto implícito que pode ser lido e o maracatu complementa o sentido desse texto ao expor, por meio da música, do canto e do corpo, um território de representação da vida social, de seus conflitos, tensões e contradições. O maracatu é uma festa de consagração dos mitos e deuses africanos, que promove uma socialização artística, cultural e comunitária sob a lógica da ordem e da moral do olhar das elites locais. Ele é uma representação teatral e artística com uma conotação crítica e discursiva da vida social, política e econômica dos moradores da periferia da cidade. Projeta uma expressão estética atualizada em forma de arte que possibilita a compreensão do fenômeno da modernidade.

O termo representação, por exemplo, conforme assinala Émile Durkheim<sup>53</sup>, é fruto da ação coletiva, do acúmulo de um longo tempo histórico, de troca de sentimentos, emoções, vivências e experiências compartilhadas por várias gerações. Porém, o professor Serge Moscovici o concebe como uma rede de relações dinâmicas, e não estáticas, que se encontra num constante processo de atualização, preferindo chamá-la de rede social, e não coletiva. Conforme assinala Serge Moscovici:

As representações sociais devem ser vistas como uma maneira específica de compreender e comunicar o que nós já sabemos. Elas ocupam, com efeito, uma posição curiosa, em algum ponto entre conceitos, que tem como seu objetivo abstrair sentido do mundo e introduzir nele ordem e percepções, que reproduzam o mundo de uma forma significativa.<sup>54</sup>

Considerando representação social dessa forma, Serge Moscovici admite a existência de uma relação simultânea entre linguagem e representação; para ele, o propósito primordial dos fenômenos sociais que ocorrem na sociedade é promover uma linguagem histórica e convencional. Conforme acrescenta Moscovici: “A linguagem, excluída da esfera da realidade material, reemerge na esfera da realidade histórica e convencional; e, se ela perdeu sua relação com a teoria, ela conserva sua relação com a representação, que é tudo o que ela deixou.”<sup>55</sup>

Ancorado na perspectiva sociopsicológica, Serge Moscovici considera também que o significado de representação social está associado a tudo que se relaciona aos processos de interação do homem com a natureza, em suas diferentes formas de dar sentido à realidade. Conforme Moscovici, o universo perceptivo das experiências cotidianas é heterogêneo e dependente da natureza social em que se está inserido. Em relação a esse processo de imbricação entre representação e contexto cultural, Moscovici faz a seguinte afirmação:

---

<sup>53</sup> DURKHEIM, Émile, 2003, p. 23.

<sup>54</sup> MOSCOVICI, Serge, 2010, p. 46.

<sup>55</sup> Idem, ibidem, p. 47.

Nenhuma mente está livre dos efeitos de condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem ou cultura. Nós pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos, de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura. Nós vemos apenas o que as convenções subjacentes nos permitem ver e nós permanecemos inconscientes dessas convenções.<sup>56</sup>

Moscovici torna-se mais enfático ao dizer que a sua definição de representação está relacionada ao mundo moderno, e que os meios de comunicação ampliam e aceleram os processos de mudanças das representações cotidianas. Serge Moscovici confirma:

As representações sociais que me interessam não são nem as das sociedades primitivas, nem as suas sobreviventes, no subsolo de nossa cultura, dos tempos pré-históricos. Elas são as de nossa sociedade atual, de nosso solo político, científico, humano, que nem sempre tem tempo suficiente para se sedimentar completamente para se tornarem tradições imutáveis. E sua importância continua a crescer em proporção direta com a heterogeneidade e a flutuação dos sistemas unificadores – as ciências, religiões e ideologias oficiais – e com mudanças que elas devem sofrer para penetrar a vida cotidiana e se tornar parte da realidade comum. Os meios de comunicação de massa aceleram essa tendência, multiplicaram tais mudanças e aumentaram a necessidade de um elo entre, de uma parte, nossas ciências e crenças gerais puramente abstratas e, de outra parte, nossas atividades concretas como indivíduos sociais.<sup>57</sup>

Moscovici não concebe as representações como formas simbólicas de exposições arbitrárias, mas reconhece a existência de uma certa supremacia delas sobre as experiências cotidianas. Conforme analisa Moscovici, não são os indivíduos em suas ordens sociais particulares que interferem no universo das

---

<sup>56</sup> MOSCOVICI, Serge, 2010, p. 35.

<sup>57</sup> Ibidem, idem. p. 48.

representações, mas, ao contrário, são as representações que ditam as atribuições tanto para os indivíduos como para a sociedade. O autor acrescenta que:

Eu mesmo reverteria a ordem dos fatores envolvidos, acentuando a primazia das representações e dizendo que são elas, em cada caso, as que ditam a atribuição, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade. Ao fazer isso, eu obviamente não nego a ideia de racionalidade e uma manipulação correta da informação recebida, mas simplesmente afirmo que o que é tomado em consideração, as experiências que nós temos, isto é, as causas que nós selecionamos, tudo isso é ditado, em cada caso, por um sistema de representações sociais.<sup>58</sup>

Com referência às experiências cotidianas, Moscovici admite a existência de uma dupla causalidade. A primeira causalidade é de ordem pessoal, em que se atribui ao indivíduo a responsabilidade pelo seu sucesso ou fracasso em relação à ordem competitiva das situações; a outra, que ele chama de “causalidade situacional”, ao contrário da anterior, concebe a questão como sendo de natureza social e de oferta de oportunidade para todos. Portanto, Moscovici admite duas forças de tensões que assolam o universo das representações: uma força de caráter reacionário, de direita, que compactua com a visão de deslocar para o indivíduo a capacidade de superação dos problemas e das situações, e, em contrapartida, uma outra força de natureza progressista, de esquerda, que destina para a ordem social os colapsos e fracassos decorrentes de um sistema político segregador e excludente. Assim comenta Moscovici:

Classes dominantes e dominadas não possuem uma representação igual à do mundo que elas compartilham, mas o vêem com olhos diferentes, julgando de acordo com critérios específicos e cada uma faz isso de acordo com suas próprias categorias. Para as primeiras o indivíduo é que é responsável por tudo o que lhe acontece e especialmente por seus fracassos. Para as segundas, os fracassos se devem sempre às circunstâncias que a sociedade

---

<sup>58</sup> Ibidem, idem. p. 86.

cria para o indivíduo. É nesse exato sentido que a expressão causalidade de direita/ de esquerda (uma expressão que é tão objetiva e científica como as dualidades alto/baixo, pessoa/ambiente, etc.) pode ser aplicada a casos concretos.<sup>59</sup>

Essa situação torna-se evidente na forma de organização da festa do maracatu, rito sagrado, pois todos os elementos utilizados apresentam um lugar de comunicação, de disputa de sentido e de embate político. Esse fenômeno acontece por meio do ritmo, como foi comentado anteriormente, das vestimentas, da dança, do uso das cores, entre outros fatores. Pelo que se observa, o maracatu explicita um lugar de produção de subjetividade enunciativa, discurso de oposição, que deflagra nos corpos dos brincantes um território dialógico e expressivo que possibilita aos observadores vislumbrarem a historicidade dessa disputa. Portanto, vale salientar que esse processo de imbricação entre o novo e o velho, no maracatu, não ocorre de forma gratuita, mas tensional. O uso da pintura de rosto com a cor azul, branco e vermelho por parte de alguns brincantes do Solar é visto como provocação pelo outro grupo, que só adota a cor preta.

Com relação a questão do rito, que também é uma das vertentes muito comum no maracatu, pois, pelo que se observa, para os grupos que participam o desfile é uma espécie de rito de comemoração à liberdade e ao direito de brincar na rua sem ser estigmatizado ou impedido pelo poder público, pode-se defini-lo como propõe Claude Lévi-Strauss<sup>60</sup> de acordo com a noção de mito, pois ambos estão diretamente relacionados de forma simétrica e equivalente. O rito existe em função do mito e esse mito, conforme acrescenta o autor, se constrói na linguagem e na história relatada. A festa do maracatu, por exemplo, é uma espécie de rito de louvação aos orixás, mitos da cultura africana. Porém os rituais se diferenciam de acordo com a origem histórica de cada tribo. Em relação ao rito, Lévi-Strauss assinala a seguinte questão:

---

<sup>59</sup> Ibidem, idem. p. 88.

<sup>60</sup> LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 249.

Num sentido, portanto a maneira pela qual os mitos fundadores dos rituais se opõem de uma tribo a outra como espécies dentro de um gênero, reflete a dupla evidência de uma origem histórica distinta, para cada tribo preocupada em preservar sua individualidade; e de uma prática que esta própria história levou os dois povos a compartilharem.<sup>61</sup>

Apesar das formas expressivas diferentes, os rituais também legitimavam certas semelhanças em relação a sua estrutura organizacional, pois, mesmодistintos, mantinham laços de aproximações. Sobre a questão da simetria relacional entre tribos vizinhas, Strauss confirma que ela não deve ser entendida somente pelo seu caráter místico ou espiritual, mas também pela sua determinação histórica e social. Lévi-Strauss descreve:

Afinal de contas, se os costumes dos povos vizinhos manifestam relações de simetria, não se deve buscar a causa apenas em algumas leis misteriosas da natureza do espírito. Esta perfeição geométrica também resume, no modo presente, os esforços, mais ou menos conscientes, porém inúmeros, acumulados pela história, e que visam todos ao mesmo objetivo: atingir um limiar, sem dúvida o mais útil para as sociedades humanas, no qual se instaure um justo equilíbrio entre sua unidade e sua diversidade: e que mantenha a balança igual entre a comunicação, favorável às iluminações recíprocas, e a ausência de comunicação, também salutar, pois as flores da diferença têm necessidade de penumbra para subsistir.<sup>62</sup>

Para o estudo da cultura na perspectiva da antropologia estrutural, Lévi-Strauss descreve que não existe oposição entre o universo concreto e o mundo abstrato. Ao contrário, ambos complementam-se e pertencem à mesma natureza. O autor assim enfatiza seu pensamento: “Para o estruturalismo a oposição entre o universo abstrato e o mundo concreto não existe. Forma e conteúdo pertencem à

---

<sup>61</sup> LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 259.

<sup>62</sup> Ibidem, idem. p. 260.

mesma natureza.”<sup>63</sup> Portanto, o maracatu no contexto de suas ações concretas e simbólicas representa o rito da consagração sagrada da vida social sob égide da condição histórica contemporânea que se processa. Se ocorrem mudanças nas formas de representações estéticas do evento é porque o contexto atual exige esse jogo de negociação necessária com o novo.

Johan Huizinga concebe que todo rito é um jogo em que se evidenciam duas situações antagônicas, mas ao mesmo tempo complementares. O jogo, segundo ele, indica a luta por alguma coisa ou mesmo a representação de alguma coisa. Essa duas funções, conforme Huizinga, “podem também por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a representar uma luta, ou então se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa”.<sup>64</sup>

Ainda sobre o rito, Huizinga demonstra que ele é representativo de um acontecimento cósmico e, acima de tudo, é real porque é produzido pela crença e pelo reconhecimento da ação do homem na natureza. Sobre essa questão, Huizinga diz:

O rito, ou “ato ritual”, representa um acontecimento cósmico, um evento dentro do processo natural. Contudo, a palavra “representa” não exprime o sentido exato da ação, pelo menos na conotação mais vaga que atualmente predomina; porque aqui “representação” é realmente identificação, a repetição mística ou a representação do acontecimento. O ritual produz um efeito que, mais do que figurativamente mostrado, é realmente reproduzido na ação. Portanto, a função do rito está longe de ser simplesmente imitativa, leva a uma verdadeira participação no próprio ato sagrado.<sup>65</sup>

A festa do maracatu, neste sentido, é um jogo que tem como objetivo principal envolver seus partícipes no mundo superior, no mundo sagrado. O jogo não impede a existência do universo místico, nem desvincula os sujeitos envolvidos de

---

<sup>63</sup> Ibidem, idem, p. 137.

<sup>64</sup> HUIZINGA, Johan, 1971, p. 16

<sup>65</sup> Idem, ibidem, p. 18

sua função ritualística concreta e sagrada. Ele é a iniciação para o transe, para a transição do universo da subordinação ao mundo encantado da vida extra-humana. O jogo também é uma peça da festa em que nada implica a não-existência do mundo místico e sagrado vivido por meio dos cultos religiosos. Sobre o ato do culto Huizinga faz o seguinte comentário:

Os atos de cultura, pelo menos sob uma parte importante de seus aspectos, serão sempre abrangidos pela categoria de jogo, mas esta aparente subordinação em nada implica o não reconhecimento de seu caráter sagrado.<sup>66</sup>

A festa sempre fez parte das civilizações e, conforme Jean Duvignaud, tem também um caráter imaginativo e representa uma forma de inversão extrema da ordem e da institucionalização do sistema burocrático. Conforme comenta o autor, “A revelação consiste na capacidade que têm todos os grupos humanos de se libertarem de si mesmos e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis e nem forma que é a natureza na sua inocente simplicidade.”<sup>67</sup>. O que há de diferença do modelo de festa do antepassado para o modelo atual é que, antes, a festa caracterizava-se como ritualização comemorativa de uma situação social próspera (festa para a colheita, para a fartura, para a abundância de alimentos, entre outras características), transgressiva e sagrada; agora, ela se profanou e transformou-se em espetáculo tecno-midiático de consumo exagerado.

O desenvolvimento da sociedade industrial trouxe outro sentido para as manifestações de natureza ritualística, transformando-as em grandes espetáculos. E, por consequência, não poupou a grande massa que, (des) encantada, aderiu ao projeto do consumo, da mercantilização da festa e da cultura popular, de forma extrema e degenerada. O caráter da competitividade fez eclodir conflitos e tensões discursivas de ambos os maracatus aqui analisados. Entre o Maracatu Solar e o Reis de Paus, por exemplo, existe hoje uma disputa de território de atuação, de prestígio e de poder que antes jamais era possível ser concebido.

---

<sup>66</sup> Idem, ibidem, p. 31

<sup>67</sup> DUVIGNAUD, Jean, 1983, p. 212

Festa e transe possibilitam as massas suplantarem a realidade para que, representada pela expressividade do espetáculo, seja explicitamente exposta. Sobre o estado de transe, Duvignaud<sup>68</sup> comenta:

Diremos que a festa, assim como o transe, permitem às pessoas sobrepujarem a normalidade e chegarem ao estado onde tudo se torna possível, porque o indivíduo, então, não se inscreve apenas em sua essência humana, porém, em uma natureza que lhe completa pela sua experiência, formulada ou não.

A festa, pois, significa consumo, mas também contestação de uma ordem, provocação da desordem. O excesso – ilimitado e arrebatador – é o elemento fundamental promotor da euforia sinestésica. Jean Duvignaud também faz o seguinte comentário em relação ao estado de transe: “O sistema de festa tem outro alcance porque implica, como o transe no qual ela tem expressão mais frequente, a intensidade de uma natureza descoberta por intermédio das suas manifestações extremas.”<sup>69</sup>

O processo de desenvolvimento industrial e econômico da festa fez com que os indivíduos deixassem de lado o valor humanista da vida, da sociedade que fortalecia a permanência da civilização ‘burguesa’ ou ‘socialista’ e abdicasse desse estilo de organização em troca de outro movimento, antenado a uma perspectiva moderna. Porém, esse estilo também pôde oferecer a possibilidade de uma nova experiência. Em torno do caráter economicista da festa, o autor assim se posiciona:

É também possível que a festa, cujo princípio foi eliminado pela produção econômica e o crescimento industrial descubra, no desenvolvimento extremado e paroxístico, uma oportunidade nova; que o acirramento dos componentes do moderno sistema técnico reencontre os elementos mais simples da ordem social anterior ao seu advento; que a grande destruição esteja presente, neurótica ou angustiada.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Idem, ibidem, 1983, p. 222

<sup>69</sup> Idem, ibidem, p. 222.

<sup>70</sup> Idem, ibidem, p. 213

Jean Duvignaud revela em seu pensamento que, mesmo destruída a dimensão humanitária, a festa – pelo imperativo do econômico, da industrialização e do consumo – possibilita e atesta alguns indícios de uma nova ordem social neurótica ou angustiante. O misticismo também é uma marca figurativa que, por meio do transe, faz com que se viva uma teatralização mobilizada pelo seu caráter ideológico. Mesmo sob a indulgência denominada de espetáculo ou teatralização, a festa suscita a possibilidade de revelar, conotativamente, os valores do sistema político vigente.

A festa, simbolizada por meio da possessão, do transe e da transgressão como espetáculo, representa uma oportunidade de sobrepujamento da normalidade e da força do poder das instituições. Evidentemente, ela não chega a violar as regras porque adapta-se também aos preceitos constituintes daquilo que está estabelecido. Mas ao mesmo tempo que se regula às regras, também pode ser sucumbida pelo espetáculo. Em relação ao lado subversivo da festa, Jean Duvignaud relata: “Quando dizemos que a festa é uma forma de ‘transgressão’ das normas estabelecidas, referimo-nos ao mecanismo que, com efeito, abala estas normas e, muitas vezes, desagrega-as.”<sup>71</sup>

O pesquisador NéstorGarcíaCanclini, em seu livro “As Culturas Populares no Capitalismo”, desenvolve uma ampla reflexão sobre essa perspectiva mercantilista, espetacular, híbrida e de resistência que pode ser impulsionada por meio da festa. O autor alerta sobre as transformações das expressividades culturais produzidas pelas classes populares em produtos de mercado, mas também observa que, além do econômico, existem outros aspectos: os de caráter político e estético. O autor faz, ainda, a seguinte consideração: “Como um fenômeno global, que abrange todos os aspectos da vida social, a festa mostra o papel do econômico, do político, do religioso e do estético no processo de transformação e continuidade da cultura popular.”<sup>72</sup>

As festas, apesar de serem representativas, simbolizam uma investida contra a captura dos sistemas modalizadores que impõem e proporcionam o pensamento do fim das fronteiras que separam meios rurais e urbanos. A

---

<sup>71</sup> Idem, ibidem, p. 223.

<sup>72</sup> CANCLINI, NéstorGarcía, 1983, p. 128

espetacularização tirou da festa sua condição rural e possibilitou a imbricação de ambos os modelos. Nem rurais, nem tanto urbanas, elas são, ao mesmo tempo, formas de produção de subjetividade conservadoras e revolucionárias. A dramatização e a hibridez da festa marcam um lugar de confronto, de oposição, de resistência e de tensão, perante os modos de dominação, mas se expressam também afirmando a força do poder político e econômico do Estado.

Canclini mostra que a transformação da festa em espetáculo anulou as diferenças existentes entre os habitantes do campo e os moradores da cidade, situação propiciada pelas mudanças decorridas do enfraquecimento dos laços afetivos e comunitários. O autor indica que “a tendência predominante do capitalismo é a de reduzir ou anular a diferença entre festas participativas rurais e espetáculos mercantis urbanos, como uma outra consequência da subordinação do campo à cidade.”<sup>73</sup>

Pode-se observar, nesse sentido, que é exatamente a existência daquilo que se mostra enfraquecido e sem afeto que faz com que as festas sejam permanentes na atual sociedade moderna. As festas são formas de fortalecimento dos laços afetivos, comunitários e solidários, mesmo que esses laços modernos estejam distantes de suas instâncias anteriores, pois agora o que transforma e potencializa a continuidade da festa é o espetáculo. Sem espetáculo, não existe a festa, o culto, o ritual; e na sociedade contemporânea a maioria das festas existentes transformou-se em evento ou espetáculo para a massa.

Ao estudar as cerimônias rurais e os espetáculos urbanos, Canclini chega à seguinte conclusão: “as festas rurais vão cedendo terreno aos modelos mercantis urbanos e são parcialmente substituídas por divertimentos e espetáculos.”<sup>74</sup> O que se mantém ou se preserva diante da imensidão desenfreada do consumismo especulativo do espetáculo coletivo? Qual o significado da festa, senão o lugar do fortalecimento ideológico e expressivo das estruturas dominantes? Canclini<sup>75</sup> admite que, mesmo sob a forma de espetáculo, a festa também pode representar o fortalecimento potencial de resistência de uma classe social subalterna, na medida

---

<sup>73</sup> Idem, ibidem, p. 131

<sup>74</sup> Idem, ibidem, p. 114

<sup>75</sup> Idem, ibidem, p. 132

em que essa categoria possa criar estratégias de reinversão do caráter mercantilista em algo útil para coibir o excedente econômico gerado pelo grande capital comercial.

Esse processo descontínuo, comenta Canclini, é mobilizador de desejo e, ao mesmo tempo, de repreensão da luta, da resistência e do desejo de solidariedade coletiva, pois o capitalismo dissolve qualquer possibilidade de superação do consumo. Em relação à descontinuidade e à preservação ideológica das classes dominantes engendrada pelas festas populares, Canclini descreve que “a descontinuidade e a excepcionalidade remetem ao cotidiano, são o reverso e a compensação do que lhes falta, mas dentro das normas que estabelecem as autoridades rotineiras.”<sup>76</sup>

Nesse sentido, mesmo criando estratégias de fuga, determinações estruturantes do poder e do consumismo, a festa institucionalmente consagra as regras postas em pauta pelos agenciamentos coletivos de enunciação da ordem e da moral estabelecidos pelas instituições sociais. Conforme enuncia Canclini:

O caráter ambíguo da estratégia que as classes dominantes põem em prática diante das culturas subalternas é explicado, desse modo, pela existência de um duplo movimento: pretendem impor aos dominados os seus modelos econômicos e culturais e, ao mesmo tempo, procuram apropriar-se do que não conseguem anular ou reduzir, utilizando as formas de produção e de pensamento alheias através da sua refuncionalização para que a sua continuidade não seja contraditória com o crescimento capitalista.<sup>77</sup>

Essa forma de captura e de possíveis desvios traduz-se diretamente a partir da ideia de estratégias e táticas desviantes trabalhada por Michel de Certeau. Enquanto a estratégia representa o lugar do poder das instituições, suas formas de controle e de dominação, as táticas desviantes, em contrapartida, estão relacionadas às formas de desvio, em constante movimento micropolítico. Mesmo sobre o peso da força das instituições e do consumo moderno, os atores sociais criam lugares de resistência e de produção de subjetividade. E o maracatu, neste

---

<sup>76</sup> Idem, ibidem, p. 129

<sup>77</sup> Idem, ibidem, p. 110

sentido, simboliza os reflexos dessa cultura que se manter resistente, mas se moderniza e muda aos poucos o quadro da sua representação ritualística, quando passa a aderir os novos elementos simbólicos, que se origina através da musicalidade cada vez mais ritmada, do canto arquetípico dos tiradores de loas, das vestimentas coloridas e cheias de adereços.

A festa representa um lugar da consagração e legitimação dos valores da sociedade de consumo, mas concomitantemente significa resistência. Esse lugar onde a resistência se faz presente, descreve Michel de Certeau, aponta para o devir dos acontecimentos e a forma como eles se processam nas relações cotidianas. As estratégias são medidas de acordo com a possibilidade de resistência criada pelas ações táticas desviantes. Sobre isso o autor faz a seguinte consideração: “As estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo.”<sup>78</sup>

O maracatu representa esse lugar de fuga, de resistência, de desvio e também de consumo em que as regras tornam-se obsoletas e o que prevalece é a necessidade de se viver vidas superiores. Simbolicamente o ritual é uma forma de cortejar os ancestrais guerreiros que lutaram bravamente contra a exclusão e todo o processo de escravidão desumana existente na história do Brasil. Significativamente a permanência do maracatu faz crescer a consciência social que ainda há os indícios de uma luta permanente contra a opressão aos povos negros que buscam o reconhecimento e a aceitação de sua cultura como parte da história e do patrimônio cultural do povo brasileiro. Ele, nesse intuito, torna-se uma máquina promotora de enfrentamento contra a ordem burocrática.

Segundo Felix Guattari o papel normativo das instituições é promover o estancamento das forças de criação micropolítica das “máquinas de guerra” minoritárias. Cabe ressaltar que o termo “máquina de guerra”<sup>79</sup> aqui utilizado remete-se às potencialidades que podem ser geradas por redes de relações que se opõem ao poder das instituições sociais geradas através do maracatu, que podem

---

<sup>78</sup> CERTEAU, Michel, 1994, p. 102

<sup>79</sup> GUATTARI, Felix, 1996, p. 320. Deleuze e Guattari distinguem o termo máquina do que possa estar associado à mecânica que, na visão de ambos, é relativamente fechada em si e funciona apenas de forma codificada. Eles chamam de máquina de guerra tudo que agrega e imbrica processos históricos que fazem surgir novas linhas de potencialidades.

ser construídas por fora ou mesmo por dentro delas. Enquanto os processos de desterritorialização da cultura popular rompem com o código local de pertença, imobiliza e contamina as formações originais, a territorialidade expande-se em “linha de fuga”, relativizando-se com os aspectos legitimadores e singulares da cultura popular. Conforme descreve Guattari:

O território é sinônimo de apropriação, de subjetividade fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, cognitivos.<sup>80</sup>

Convém também tentar definir os termos singularidade, devir e subjetividade, trabalhados por Felix Guattari, pois como é sabido, toda festa é promotora de uma sociabilidade subjetiva e singular que acontece num dado momento histórico. Conforme Guattari, a singularidade, entendida como experiência de um grupo sujeito, associa-se aos processos “automodeladores”. Isso quer dizer que um grupo sujeito deve, por si só, captar formas próprias e particulares sem se prender essencialmente às determinações globais.<sup>81</sup> A experiência de grupo sujeito acontece no maracatu na medida em que suas ações mobilizam a sociedade local para a importância do agrupamento coletivo e o fortalecimento da solidariedade. O Maracatu Solar vivencia essa experiência ao proporcionar seminários, cursos, eventos para comunidade com o objetivo de resgatar a história e a memória viva do grupo. No item que narra a história do Maracatu Solar, abordaremos melhor esse assunto.

Ao fortalecer suas singularidades a partir das expressões livres de qualquer tipo de associação é que os grupos adquirem e fortalecem suas potencialidades. Em relação aos processos automodeladores, Guattari demonstra que só a partir do momento em que os grupos adquirem a liberdade de se autogerenciarem é que eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. O autor é contundente quando diz que “essa capacidade é que vai lhes

---

<sup>80</sup> GUATTARI, Felix, 1996, p. 323

<sup>81</sup> Idem, ibidem, p. 46.

dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante.”<sup>82</sup>

Só há singularização quando as subjetividades conseguem uma distância em relação à subjetividade capitalista. As subjetividades são produzidas, de acordo com Guattari, nos “agenciamentos coletivos de enunciação”, os quais, por sua vez, representam outra forma de pensar o sujeito da enunciação e das instâncias psíquicas conceitualizadas pela psicanálise. As subjetividades são processadas nos sistemas maquínicos de expressão (sociais, econômicos, tecnológicos, midiáticos, entre outros), campo cada vez menos antropológico, que se apresenta independente dos sujeitos individuais ou das organizações coletivas. Conforme define Guattari:

A subjetividade é produzida por agenciamento de enunciação. Os processos de subjetivação, da semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egoicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos) quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal( sistema de percepção, de sensibilidade, de afeto, de dejeso, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc).<sup>83</sup>

A produção de subjetividade não compreende apenas os atributos da linguagem e das estruturas do significante e do significado, mas também os processos de ressingularização, produzidos no próprio devir grupelho (esse termo é utilizado por Guattari<sup>84</sup> para designar a subjetividade de um grupo minoritário, marcado por uma dimensão singular e de experimentação social), e pelo seu caráter

---

<sup>82</sup> Idem, ibidem, p. 46

<sup>83</sup> Idem, ibidem, p. 31

<sup>84</sup> GUATTARI, Felix, 1987, p. 19

poético, artístico, racial, por exemplo. A ideia de devir está associada à “economia do desejo”, na qual grupos minoritários subscrevem suas atuações, não pelas características mais identificáveis, mas por aquilo que escapa e conecta-se a outros devires múltiplos e invisíveis. Os devires são as experiências ocorridas nos processos de singularização/dessingularização instaurados a partir das formas de organizações das minorias. Por meio desses processos, as possibilidades de retorno às antigas tradições de uma cultura podem revelar-se em seus aspectos mais renovados.<sup>85</sup>

Todos esses termos, cabe ressaltar, não se anulam, porém se complementam. Eles não são dicotômicos e não estão em situação de oposição. Pelo contrário, são partes de um mesmo processo inerente às condições sociais capitalista e moderna. Se há na modernidade um contínuo estado de desterritorialização cultural, existe em contrapartida um outrodereterritorialização, que restaura as forças de resistências das microcomunidades. Essas situações estão juntas e fazem parte de um todo que se conjuga associado também ao processo de singularização/dessingularização, máquina de guerra/aparelho de captura, modelização/subjetivação, para citar exemplos.

De acordo com Gilles Deleuze<sup>86</sup>, os devires minoritários tendem a torna-se majoritários a partir do momento em que os grupos adotam modelos representativos, perdendo a dimensão espontânea da criação coletiva. Os modelos servem apenas como suporte, como um meio e nunca como um fim, tornando-se, porém, deles dependentes, retirando o potencial do desenvolvimento da capacidade criativa das minorias. Nos devires das festas populares ocorrem novas possibilidades de criação de outros tipos de manifestações artísticas que se vinculam aos modelos típicos de cada região.

O próprio termo festa, por exemplo, significava, no período colonial brasileiro, poder e representação dos privilégios das elites portuguesas, mas tinha também um sentido de oposição às ordens dirigentes. A pesquisadora Mary Del Priore, ao analisar a carta do Conselho Ultramarino ao conde de Pavolide, datada em 1780, observa a seguinte situação:

---

<sup>85</sup> GUATTARI, Felix, 1996, p.75

<sup>86</sup> DELEUZE, Gilles, 1992, p. 214

A celebração enquanto folguedo honesto centripetava representações sobre diversas culturas. Os reis, os negros vestiam-se como a corte europeia branca, exagerando até mesmo no uso de joias e tecidos caros. Os sobas, simbolizando outros dignatários da corte africana, os guardas, as talheiras e quicumbis refletiam as origens, danças, ritmos e instrumentos africanos.<sup>87</sup>

Pensar as práticas sociais das populações alijadas dos seus direitos à cidadania, no período colonial, como reprodutoras dos valores das classes dominantes implicava também perceber que essas manifestações eram decorrentes de uma vontade imensa de romper com a ordem estabelecida. As festas, segundo Del Priore, eram formas de oposição às classes dirigentes, ao mesmo tempo em que reafirmavam o poder daquelas instituições sociais. Em relação ao sentido da festa, Del Priore faz o seguinte comentário:

Festas e procissões, na Colônia ou no velho Continente, permitiam, sem dúvida, a todas as camadas sociais o divertimento, a fantasia e o lazer. Mas não só. Havia vários sentimentos nas funções aparentemente irrelevantes da festa, dando persistência a certas maneiras de pensar, de ver e de sentir.<sup>88</sup>

Mary Del Priore acrescenta ainda que as danças eram formas de confrontação com o poder oficial que estava impondo limites e fiscalização sobre as manifestações ritualísticas da cultura popular. Para as instituições, principalmente a Igreja, os ritos africanos eram controlados, e seus apelos rítmicos erotizados, profanos, vistos com indignação e repúdio. A festa tem um significado de contestação e, conforme a autora, “a luta, sobretudo contra os ritmos africanos, era no fundo uma luta contra o erotismo e a sensualidade de dança entre casais, nas quais os corpos se tocavam”<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> PRIORE, Mary Del, 1994, p. 85

<sup>88</sup> Idem, ibidem, p. 49

<sup>89</sup> Idem, ibidem, p. 99

A historiadora Del Priore mostra que no período colonial a dor da fome e da miséria da população “marginalizada” naquele período anunciava, por meio do batuque, uma forma de gritar a revolta, a insatisfação e a inquietude. Essa situação, conforme mostra a autora, confirma-se na seguinte perspectiva: “Para as camadas subalternas da população colonial, todavia, as celebrações configuravam-se como um espaço para a revolta ritualizada, território pleno de símbolos que anunciavam a insatisfação social.”<sup>90</sup> Sob o ponto de vista do Estado, as festas eram utilizadas para o fortalecimento da dominação política e para o controle das tensões e dos conflitos cotidianos. Delas todos podiam participar e as diferenças aparentemente tornavam-se “inexistentes”, pois as festas eram usadas para consolidar a política de fixação da hegemonia portuguesa no Brasil Colonial.

Mary Del Priore reitera que sob a lógica da concepção da Igreja a profanação da festa deveria ser banida e o que poderia ser mantido era apenas a moral, a decência e, enfim, tudo que pudesse representar a virtude, juntamente com o exercício de força e poder que aquela instituição desejava estabelecer, ou que pelo menos gostaria de exercer de forma prática. Porém, em contrapartida, sabe-se que essas manifestações, essencialmente, simbolizavam por parte dos grupos étnicos uma oportunidade de afirmação de suas culturas, seus ritos, suas músicas e danças. Essa forma de sincretismo velado, no período colonial, aparece na seguinte concepção de Del Priore

:

Índios, negros, mulatos e brancos manipulam as brechas no ritual da festa e as impregnam de representações de sua cultura específica. Eles transformam as comemorações religiosas em oportunidade para recriar seus mitos, sua musicalidade, sua dança, sua maneira de vestir-se e aí reproduzir suas hierarquias tribais, aristocráticas e religiosas.<sup>91</sup>

No período decorrente da idade média, conforme analisa Mikhail Bakhtin, as festas tornaram-se expressões representativas de duas situações: de um lado, a

---

<sup>90</sup> Idem, ibidem, p. 128

<sup>91</sup> Idem, ibidem, p. 89

vigência das festas oficiais tinha como função principal reproduzir os valores e as hierarquias dos setores hegemônicos da sociedade e, por outro lado, o surgimento das festas carnavalescas degenerava a ordem e o autoritarismo da nobreza. Bakhtin admite que as festas na idade média tinham um caráter representativo, porém em nada significavam formas expressivas genuinamente artísticas e teatrais. Ao contrário, essas manifestações populares, esteticamente simbolizadas, utilizavam-se da arte para legitimar uma reflexão da vida e suas contradições sociais, e tinham como suporte efetivo a linguagem menos coloquial. Essas expressões explicitam argumento do autor:

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso.<sup>92</sup>

As festas oficiais privilegiavam as hierarquias do poder, a estabilidade da ordem, suas regras, normas, sua moral e seus tabus religiosos, enquanto a festa carnavalesca, ou a “carnavalização”, conforme enunciava Bakhtin, promovia a desordem, a descontinuidade de todo tipo de formalidade, numa perspectiva libertária e menos autoritária. Em suma, as festas carnavalescas na idade média tinham a comicidade como forma de contraversão da ordem e da moral, mas enunciavam também os valores sociais da nobreza. Em relação à carnavalização, Bakhtin faz o seguinte comentário:

Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval. Em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> BAKHTIN, Mikhail, 1999, p. 7.

<sup>93</sup> Idem, ibidem, p. 9.

Para Peter Burke, o conceito de cultura popular passa pela imbricação da cultura erudita, pois ambas relacionam-se tanto mutuamente como de forma assimétrica, pois, enquanto a cultura erudita é produzida nas universidades, nas escolas, entre outras instituições, a cultura popular, em contrapartida, é originada informalmente do conhecimento mais coloquial, comum e cotidiano. De fato, essa correlação interativa entre as duas culturas implica dizer que na proporção em que elas se unificam também divergem entre si, pois ambas nasceram e foram transmitidas de forma diferente pelas gerações.<sup>94</sup>

A reflexão desenvolvida por Peter Burke demonstra que a permanente aceitação da cultura popular por parte das elites advinha sempre acompanhada de certo grau de recusa. Conforme o autor, no período entre os anos de 1500 a 1800 ocorreram na Europa muitas mudanças em relação à natureza dos gostos, desejos e estilos de vida. As elites econômicas e políticas foram se afastando cada vez mais e de forma intensa dos interesses pelos gostos populares. A industrialização, a ampliação do comércio literário, o surgimento das grandes obras e a elitização do teatro fizeram com que a cultura popular passasse a ser deixada no anonimato, ficando no esquecimento e na memória de um tempo passado.

A modernidade tem um preço alto, diz Peter Burke, mas a cultura popular e a riqueza de sua expressão é uma herança cultural para todos os povos, todas as classes, todos os grupos étnicos. A cultura popular é um grande patrimônio histórico petrificado pelas gerações. Seus rituais, ritos, espetáculos, suas crenças, artes, enfim, todas as suas manifestações sociais e culturais são naturalmente tombados pelas civilizações modernas porque são parte dessa geração. A cultura popular nunca deixará de ter sua importância para o mundo da ciência porque ela é a própria ciência; e é especial, politizadora, e proporciona alegria e prazer. O prazer e o lugar especial que a cultura popular ocupa na sociedade confirma-se no seguinte pensamento do autor: “É esse ‘especial prazer’ que irá se tornar tão na moda mais

---

<sup>94</sup> BURKE, Peter, 1989, p. 55

tarde, no século XVIII, e com ele a ideia, aqui expressa com certa hesitação, de que os valores das pessoas comuns não devem ser rejeitados.”<sup>95</sup>

Nesse contexto moderno, de consumo e mercantilização, as culturas tradicionais e populares, típicas das áreas mais afastadas dos grandes centros urbanos, provocadas pela intensa velocidade tecnológica que perpassa as fronteiras do mundo inteiro, estão passando por um processo de desenraizamento regional de seus valores ancestrais. Os processos de reterritorialização recompõem o que se destrói e o que afeta a espécie humana.

Ao mesmo tempo em que nesta era moderna do globalismo cultural os modelos são definidos e desenvolvidos a partir do desraizamento das culturas tradicionais, o caráter regional e local engendram novas possibilidades de integração do lugar, território de história e memória reminiscentes. Assim, as táticas de organização das microcomunidades criam novas mobilizações culturais localizadas nos modelos regionais. Isso pode ser explicado pelo fato de o regionalismo desconstruir o globalismo na mesma proporção em que se autocaracteriza pelos próprios modelos desse globalismo. O regionalismo vincula a cultura local aos processos do globalismo, uma vez que ao interferir nos processos de globalização das culturas empresta a essa cultura um caráter de resistência. As microcomunidades das minorias constituem um exemplo de um movimento de resistência cultural e artística.

O regionalismo, além de interferir nos processos culturais do globalismo, desconstrói os modelos culturais nacionais. A ideia de globalismo associa-se ao que Octávio Ianni<sup>96</sup> designa como “globalismo sistêmico”, no qual os processos de globalização se desenrolam pela via da expansão do sistema capitalista, mais particularmente pela evolução dos sistemas eletrônicos telecomunicativos e tecnoinformatizados. Nesse novo contexto, os territórios locais transformam-se simultaneamente em territórios nacionais, regionais e mundiais.

Referenciado nessa nova etapa do desenvolvimento do globalismo da cultura popular e das artes, Néstor García Canclini admite que o caráter regionalista

---

<sup>95</sup> Idem, *ibidem*, p. 306

<sup>96</sup> IANNI, Octávio, 1996, p. 259.

reterritorializa os processos de reconstrução das identidades locais. Dois movimentos são fundamentais para a compreensão dos embates provocados pelos choques entre diferentes misturas culturais. O primeiro movimento ocorre em razão do enfraquecimento das forças de resistência, apagadas pela predominância do transnacionalismo, ao passo que o segundo corresponde exatamente a uma reconstrução, por meio do “multiculturalismo democrático”.

Conforme Canclini, a proposta do multiculturalismo democrático é uma forma de repensar a cultura dissoluta da racionalidade consumista moderna. Sobre essa questão, Canclini diz que em primeiro lugar deve-se “repensar o real e o possível, distinguir entre a globalização e a modernização seletiva, reconstruir, a partir da sociedade civil e do Estado, um multiculturalismo democrático.”<sup>97</sup> Dessa maneira, entende-se que a proposta de Canclini sugere ao Estado o cuidado no tratamento das culturas locais em relação aos processos multiculturais decorrentes da civilização moderna.

Nesta nova era, os modelos da globalização realizam-se diretamente em função da manifestação dos “não lugares”, aqueles supostos lugares que se tenta alcançar pelos vínculos, pelos contratos de pertinência mantidos entre os participantes em suas ações e socializações microcomunitárias. Segundo Marc Augé, os não lugares – a exemplo de vias expressas, rodoviárias, aeroportos, *shopping centers* – geram contratos de pertinência, mas existem como forma de oposição à ideia de lugar num espaço tempo histórico. Sobre isso, Marc Augé faz a seguinte consideração: “O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.”<sup>98</sup>

A contemporaneidade impôs novas vias de interatividade e esses novos lugares afetados pelo desenvolvimento das novas tecnologias desencadearam os processos transcomunicativos dos estreitamentos dos espaços geográficos dos territórios nacionais e internacionais, que impuseram ao mundo moderno profundas mudanças nos seus valores e costumes. As sociabilidades originadas no cotidiano,

---

<sup>97</sup> CANCLINI, NéstorGarcía, 2008, p. 226

<sup>98</sup> AUGÉ, Marc, 1994, p.74

nas relações, nos encontros, nas festas e no entretenimento – criadas pelas trocas afetivas, pelas relações mercantis – também provocam o aparecimento do “não lugar”. O mundo moderno, produtor de velocidades, vive na era da superabundância tecnológica automatizada, no qual tudo se encontra de passagem e nada permanece, nada é estável.

NéstorGarcíaCanclini enfoca que o consumo moderno sistematicamente significa cidadania e também serve para pensar a condição da sociedade capitalista atual. Assim como Durkheim, Canclini percebe que a característica principal da identidade da festa é a “representação”, mas admite a existência da possibilidade de o espetáculo confirmar também uma condição sócio-histórica e antropológica da civilização passada. O autor faz a seguinte confirmação:

A identidade é uma construção, mas o relato artístico, folclórico e comunicacional que constitui se realiza e se transforma em relação a condições sócio-históricas não somente redutíveis à encenação. A identidade é teatro e é política, é representação e ação.<sup>99</sup>

Pode-se compreender que tudo isso nos faz refletir que a hibridização cultural debatida por Canclini destruiu toda identidade pura existente. O nacional se evaporou nesse processo, o local agora existe na mescla, imbricado a uma perspectiva globalizante. Tudo que era tradição agora encontra-se reinventado junto à modernidade, porque as culturas passaram a ser negociadas e tensionadas pela lógica da sociedade moderna, ao mesmo tempo veloz apocalíptica e integrada.

Se de um lado as culturas populares perdem, por outro ganham em inovações. A hibridização, no nosso modo de entender, não é destruidora das culturas, mas possibilita-lhes as mudanças necessárias para suas atualizações. A hibridização fez com que tudo se transformasse em poeira, se evaporasse. No caso da festa popular, por exemplo, na medida em que ela se transforma em espetáculo, sai de uma condição de rito para aderir à perspectiva híbrida, sincrética, vinculada à ordem contemporânea. A civilização moderna possibilitou a expansão de novas formas de convívio intercultural e gerou uma cultura de resistência imbricada à

---

<sup>99</sup> CANCLINI, Néstor García, 2008, p. 138

conjuntura da sociedade do consumo, gerenciadora de interatividades relacional e de outra forma de socialização virtual, extrapessoal e tecnológica.

Em suma, todas as formas de manifestações culturais ritualísticas foram capturadas por essa nova ordem híbrida e sincrética. Dentro dessa nova ordem social, não somos tão modernos nem tão antigos, mas estabelecemos um diálogo constante e tensionado sob a lógica da modernidade. Vivemos um momento de grandes inovações e de perda de identidade. A hibridização, ao mesmo tempo em que enuncia o fim da cultura, elucida também o nascimento, a negociação e a experimentação de outros modos de ser e de produzir sentidos para existência.

As festas populares, mesmo vinculadas às determinações das instituições patrocinadoras, mesmo transformadas em espetáculos pirotécnicos com características mercantis e de consumo, conseguem por meio da singularização cultural manter um campo de produção subjetiva de resistência. Essa singularização é uma forma de retomar aspectos que demarquem os valores regionais e locais, sem cair exclusivamente no imperativo esteticista do consumismo, que muitas vezes degenera a beleza de uma cultura e impede a fluência subjetiva.

O termo popular aqui empregado, nesse sentido, corresponde ao que Michel de Certeau<sup>100</sup> define de maneira dissimulada, isto é, o popular se remete aqui a tudo aquilo que pode estar associado a negação da ordem estabelecida, mas que se expressa de forma artística através das manifestações culturais, e não como “um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e citado por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos.” Da festa do regime sagrado ao espetáculo moderno as culturas populares étnicas são continuamente convidadas pela mídia a aderirem aos propósitos impactantes da renovação e da automatização veloz e desenraizante.

O maracatu, por exemplo, é um evento que deflagra um território de novidade e tradição, ao mesmo tempo, legitimando sua identidade que ganha voz através dos corpos e visibilidade social com o uso dos meios de comunicação. Se na perspectiva da mídia existe o interesse pela superexposição do evento, em contrapartida, por parte do maracatu legitima-se a permanência de uma ação política

---

<sup>100</sup> CERTEAU, Michel de, 1994, p. 89

que usa a festa e a mídia para afirmar uma luta pela cidadania e a garantia da preservação da memória cultural.

## **2.1 Música e sociabilidade: a música popular narra a história dos negros no Brasil**

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana sem raízes africanas)(Appiah, 1997, p. 217).

Nossa intenção, neste item, é demarcar como a música é importante para falar de um território de disputas enunciativas, de confronto de ideias e estilos que travaram uma luta contra a opressão imposta pelas elites brasileiras, ao longo do percurso histórico de formação social e cultural do povo brasileiro. Observamos que, desde o princípio, o negro cria lugares de produção de subjetividade, viabilizando construir, por meio da arte, um território de resistência, de conflito e de sociabilidade social nos espaços públicos das ruas e nos lugares clandestinos espalhados pela cidade.

A ideia de resistência, se assim pode ser chamada, conforme Paul Gilroy, passa pela dimensão da diáspora, que não só incorpora elementos de diferentes culturas, mas também contamina e modifica, de modo significativo, formas expressivas de mobilizações culturais de raízes africanas. O território da África há muito tempo deixou de ser unificado pela vertente histórica retirada da ordem do dia. Nessa nova era de globalização das culturas, tornou-se pertinente a expansão do “antiessencialismo” (crença na não existência da identidade pura), que põe em foco

os diversos estilos sonoros e musicais em condições cada vez mais distintos dos da era antepassada e de sua perspectiva tradicional.

Em relação a essa condição moderna que influenciou a musicalidade africana no mundo, Paul Gilroy descreve:

Em face da manifesta diferenciação e proliferação de estilos e gêneros culturais negros, uma nova ortodoxia analítica começou a desenvolver-se. Em nome do antiessencialismo e rigor teórico, ela sugere que uma vez que a particularidade negra é construída social e historicamente e a pluralidade se tornou inelutável, a busca de qualquer estrutura dinâmica unificadora ou subjacente de sentimento nas culturas negras contemporâneas está extremamente mal-colocada.<sup>101</sup>

Nesse sentido, cabe ressaltar que toda forma de autenticidade ficou comprometida, pois o contexto atual no Brasil – como também na África – não pode mais ser discutido sob o ponto de vista da permanência de uma cultura própria e tradicional. Em seu lugar existe a mescla, a diáspora<sup>102</sup>, que não se demarca na unicidade, mas, sim, na diferença interdependente dos vários estilos não tão modernos como aparentam ser, mas também não tão clássicos, puros e tradicionais como julgam ser os defensores do puritanismo cultural. Portanto, ao se reportar sobre resistência ou identidade, nessa tese em voga, está-se demarcando a ocorrência disso na hibridiz e/ou na diáspora musical.

Kwame Anthony Appiah admite que a ideia de resistência e identidade está associada a todo um processo de aglutinação das culturas afro-americanas, afro-caribenhas e afro-latinas, que progressivamente fazem renascer uma força progressista em prol de ações políticas, reforçadas de forma integrada entre os diversos grupos étnicos da civilização moderna. O autor reconhece que o caráter utilitário da noção de resistência cultural africana só faz sentido se essa diversidade moderna levar também em conta a existência particular dos “costumes locais” e a multiplicidade de línguas que assolam as sociedades africanas e mundiais. É nessa

<sup>101</sup> GILROY, Paul. 2001, pp. 170-171

<sup>102</sup> Ibidem, idem, p. 239. A respeito da ideia de diáspora, Gilroy faz o seguinte comentário: “A validade do conceito de diáspora está em sua tentativa de especificar a diferenciação e a identidade de um modo que possibilite pensar a questão da comunidade racial fora de referenciais binários restritivos.”

perspectiva expansiva e global que Appiah reforça a possibilidade de superação da ideologia nacionalista imposta pelo pan-africanismo,<sup>103</sup>

O sincretismo, segundo Appiah, é promotor da expansão de ofertas de produtos internacionais e, na prática, recolhe a possibilidade de abertura do espaço da cultura local. Isso acontece porque nessa relação embrionária do antigo e do novo – ou da tradição e da modernidade – há perdas e ganhos. A civilização ganha naquilo que deixa de ser tradicional e perde quando renova os modos de fazer e realizar suas formas expressivas artísticas e culturais. Portanto, na medida em que a cultura local (particular) é absorvida pela universalização uniforme, o modelo sistêmico do consumo integrado se torna hegemônico.

Mesmo assim meio moderna e ao mesmo tempo com traços coloniais, Appiah reconhece que toda tradição existente é inventada e aparente. Inventada por admitir a permanência da singularidade local como marca do período histórico da colonização, e moderna por se deixar invadir pelas influências do domínio europeu. Appiah, assim, descreve que “a própria categoria do negro é, no fundo, um produto europeu, pois os ‘brancos’ inventaram os negros a fim de dominá-los”.<sup>104</sup> Portanto, o curso do nacionalismo cultural na África tem confirmado uma identidade deveras influenciada também pela cultura europeia.

Cabe ressaltar que a importação do modelo cultural europeu que possibilitou aos brancos o poder de domínio sobre os negros reconfigurou, para os próprios negros, o estilo moderno como signo de prosperidade e integração. Porém, mesmo assim, os negros conseguiram expressar a existência de um lugar de produção histórica e de resistência cultural permanente, ao longo da trajetória da civilização moderna. A música é uns dos elementos que gera uma integração coletiva e demarca a preservação da memória viva de uma sociabilidade que se potencializa no agrupamento de grupos de maracatus e de outras expressões de origem africana. A diáspora se instalou no maracatu naquilo que historicamente demarcou a evolução do ritmo, desde o surgimento das primeiras agremiações de rua até a intensificação do andamento sonoro veloz dos grupos contemporâneos. Aliás, o

---

<sup>103</sup> APPIAH, Kwame Anthony. 1997, pp. 250-251. O pan-africanismo se fundamenta pela ideia de nacionalismo em que existe a crença numa cultura genuinamente africana pura e inune as influências externas.

<sup>104</sup> Idem, ibidem, p. 96

Maracatu Reis de Paus, por exemplo,reflete em suas mobilizações sociais e culturais as diásporas de uma musicalidade a qual nunca deixou de ser maracatu, mas que também continua sendo samba, maxixe, lundu, congo e bandinhas de barbeiros da Bahia, ritmos que vamos abordarno próximo item.

### **2.1.1 Da musicalidade colonial aos estilos urbanos no Brasil: do maxixe ao maracatu**

“O chefe da folia pelo telefone manda lhe avisar que com alegria não se questione para se brincar. O chefe da polícia pelo telefone manda lhe avisar, que na Carioca tem uma roleta para se brincar.” (Donga, 1917).

Muito embora já existisse toda uma musicalidade indígena com a bagagem da musica popular portuguesa e o nascimento da música africana que eclodiu após a abolição da escravatura, não resta dúvida de que foi a igreja a principal responsável pelo desenvolvimento e expansão da musicalidade brasileira. No princípio dos meados do século XVI a musicalidade oriunda dos negros africanos já eclodia seus primeiros ritmos percussivos, mas quem mandava no terreiro era na verdade, a música europeia portuguesa. Nesse período, afirma Vasco Mariz os franciscanos e os jesuítas se empenhavam em importar instrumentos europeus e investir nas atividades musicais escolhendo os intérpretes, os músicos e exercendo um complexo monopólio musical e empresarial no início do Brasil Colônia.<sup>105</sup>

A África só começou a se tornar hegemônica entre nós a partir do período da abolição da escravatura. Pouco a pouco, os ritmos africanos ganhavam projeção para todo território brasileiro através de uma intensa produção cultural de ritmos que se misturavam aos ritmos indígenas que existiam por aqui. Apesar da musicalidade

---

<sup>105</sup> MARIZ, Vasco. 2002, p. 10

no período colonial ter sido genuinamente portuguesa, aos arredores da igreja já se podia perceber a organização de entidade dos pretos, mulatos e brancos desenvolvendo atividades culturais e musicais mediante contratos estabelecidos com a própria igreja ou mesmo com algumas prefeituras.<sup>106</sup>

Durante anos, atribuiu-se exclusivamente à corte, o intenso surto de produção musical oitocentista. Porém, é preciso considerar também a criação do interior mineiro, com uma quantidade expressiva de mestres da música. Apesar do isolamento, aflorou em Minas uma fantástica obra de alto nível. No auge da cata ao ouro, desenvolveu-se naquele Estado intensa produção cultural e atividade musical, fruto de grande preocupação com o ensino da música. Naquela época o número de músicos em plena atividade em Ouro Preto era em torno de 250, e mais de mil foram relacionados no século XVIII.<sup>107</sup>

O séc. XIX fora decisivo para o processo de formação da nossa música popular urbana, período de intenso influxo sonoro no país. Nessa época, começou-se a desenvolver no campo prático de produção cultural afro como marca significativa de luta contra a repressão e, principalmente, como força de expressão, de resistência, à imposição poder luso-brasileiro. Muito além de toda essa repressão imposta pela corte, os negros mantinham viva a música, a dança, a capoeira, o rito africano com certa aceitação das expressões culturais oriundas de outras nações que por aí se instalaram.

A cidade do Rio de Janeiro, por ter recebido escravos de todas as regiões do Brasil e, notadamente do Nordeste, foi palco de um grande misto de congregação de cariocas e baianos, ciganos e migrantes estrangeiros, todos numa mesma condição de excluídos. Os negros ainda mais, que após a abolição da escravatura, não tinham onde morar, não havia trabalho e, por isso, eram chamados de vagabundos. Tocar samba e outros ritmos afros, beber cachaça passou a ser o lazer preferido dos ex-escravos que se juntavam em lugares preciosos conhecidos como a casa das “tias”. Enfim, lugares de festas e de fé que tinham como protagonista principal a tia Ciata (Hilária Batista da Silva, uma Negra baiana que migrou para o Rio de Janeiro no século 19 e vendia doces vestindo turbante e saia rodada), a festeira mais famosa

---

<sup>106</sup> Idem, ibidem, p. 13

<sup>107</sup> Idem, ibidem., p. 10.

entre todas as tias. Ali, nas proximidades da Praça Onze, nascia um espaço de sociabilidade, um pedaço da África dentro do Brasil.<sup>108</sup>

Em plena mudança social, e em seu espaço urbano, o Rio de Janeiro, assim como outras várias cidades do Brasil, passavam por reformas arquitetônicas que transformavam o modo de vida das pessoas e a utilização desses espaços públicos. Aos poucos, a população era afastada do centro para dispersar-se pela periferia. Com a chamada higienização pública, em fevereiro de 1904, mais de 20 mil moradores do centro do Rio de Janeiro tiveram que sair para dar lugar aos novos projetos de arquitetura sob a conhecida operação “bota - abaixo” impostas pelas elites cariocas.<sup>109</sup>

Subdividido, o centro do Rio passou a ser arquitetado estrategicamente pondo, de um lado, os negros pobres que naturalmente construíam espaços de sociabilidades cada vez mais integrados à produção de uma cultura africana e, por outro lado, o surgimento de novos prédios sobre interesse de atrair as elites que também passavam a construir novos espaços de encontro através do estilo carnaval europeu, com seus pierrôs colombinas e arlequins em detrimento a manifestações populares afro-brasileira. Nessa perspectiva, a cultura branca europeia moderna tenta, a todo custo, anular a cultura afro que resiste com toda força e intensidade com a criação do carnaval popular organizado por Escolas de samba que foram originadas nos espaços conhecido como pequena África brasileira.

A turma do Estácio, através de Ismael Silva e Alcebides Barcelos, fundou a primeira sede da Escola de Samba do Rio, com um nome bastante sugestivo: “Deixa falar.” Esse nome traz a impressão discursiva de que naquele momento os negros estavam reivindicando a conquista de novos espaços urbanos e também o direito de serem ouvidos; suas vozes, seus cantos, enfim toda sua cultura, que não cabia mais nos limites da ordem social vigente. A apresentação ocorreu na Avenida Rio Branco e foi financiada pelo interventor federal do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, que

---

<sup>108</sup> NARLOCH, Leandro. 2011, p. 147.

<sup>109</sup> ULLOA, Alejandro. 1998, pp.128-129.

também instituiu que todos os sambas-enredos deveriam homenagear a história do Brasil.<sup>110</sup>

Durante esse longo período de definição da música popular brasileira, muitas mudanças ocorreram, impondo um misto de influências de diversos estilos sonoros e também da própria modernidade urbana, que exigia novas adaptações rítmicas. O lundu, o samba, o coco, o maxixe mais, do que expressividade da cultura étnica africana, passavam a afirmar a lógica do mercado burguês capitalista. Isso aconteceu em especial quando o samba pelo telefone, que marcou a fronteira entre a transição da música composta nas rodas de samba e a ideologia individualista autoral, passou a ser comercializado pela indústria de produção cultural no Brasil. Essa composição, que havia sido composta por vários frequentadores da casa da tia Ciata, passou a ter a assinatura apenas de Donga, que, inclusive, chegou a registrar esse samba na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Em relação a esse processo de individualização o pesquisador e professor Muniz Sodré faz a seguinte afirmação:

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado.<sup>111</sup>

Começa assim a se proliferar um novo estilo urbano tradicional que será marcante para definir o momento histórico da comercialização da cultura afro e a musicalidade de raiz, que mantinha uma tendência cada vez mais configurada para um modelo híbrido urbano e comercial. Essas mudanças são marcantes para definir também a produção eletrônica do samba, do maracatu e outros ritmos mais modernos. A presença da cultura afro, em Pernambuco, Fortaleza e em várias

---

<sup>110</sup> NARLOCH, Leandro. 2011, pp, 145 e 158.

<sup>111</sup> SODRÉ, Muniz. 1998, pp.39-40.

capitais do Brasil, não foi diferente, pois naquelas cidades pode se presenciar que o maracatu se configura como exemplo de estilo híbrido. Ritmo composto e originado do côco, do afoxé, do lundu e do samba. Portanto, todas essas expressões culturais afro-brasileiras permanecem resistindo às imposições estruturais estabelecidas, mostrando a História do povo negro no Brasil, a História narrada através de versos, cantos e ritmos falando de um lugar de sociabilidade, de trocas de opiniões, fantasias e frustrações.

No ano de 1954, por exemplo, após o encontro realizado em São Paulo, o Conselho Internacional de Música Folclórica - representado por Renato de Almeida (organizador do evento), Cutlaga (argentino), Oseyda Alvarenga e Vaseo Mariz (ambos brasileiros) - instituiu que a música folclórica seria um somatório das diversas tradições musicais que evoluíram ao longo dos tempos através da difusão oral. Foram estabelecidos os seguintes fatores:

A continuidade que liga o presente ao passado; a variabilidade que emana dos impulsos criadores tanto individuais quanto coletivos, e a seleção no seio de comunidade que determina a forma concreta em que a música folclórica sobrevive.<sup>112</sup>

Em suma, a partir desse encontro, ficava decidido que toda e qualquer produção musical, que fosse coletivamente produzida, passava a ser considerada música popular ou folclórica. Embora um pouco vaga, as atribuições foram bastante úteis para distinguir o clássico do popular, a produção coletiva da individualizada e a produção artesanal da tecnológica. Entretanto, a definição foi importante para por em discussão a questão que separava o moderno do tradicional, o antigo do novo.

Longe de qualquer definição categórica, torna-se importante acrescentar que, dentro de uma perspectiva antropológica, a música popular encontra-se determinada pelos diversos ritmos afro-brasileiros. A partir daí, aponta-se uma autêntica e extensiva proposta de estudo bastante sincrética e diversificada sobre a música popular brasileira, o que contraria a muitos folcloristas ortodoxos. Uma das principais características da música popular brasileira é o seu caráter híbrido.

---

<sup>112</sup> ULLOA, Alejandro. 1998. Alejandro faz um levantamento das principais abordagens que foram travadas nesse encontro. Ele é pesquisador de música afro, porém seu estudo concentra-se, essencialmente, aos estilos musicais dos pagodeiros e dos sambistas.

Misturas que constituem uma intensa e progressiva cadeia de sons experimentados pelos povos negros dos guetos.

Dessa forma, pode ser demarcada a fusão de vários estilos da música negra resultante do próprio processo de aculturação das diversas integrações sonoras dos ritmos primitivos das tribos indígenas, índios arrasados no Brasil pelos colonizadores, juntamente com a influência da música europeia. Enfim, todo esse sincretismo marcou, definitivamente, a formação cultural do povo brasileiro, sua musicalidade e seus cultos religiosos. Assim, nasceu o próprio maracatu, um estilo marcado pela influência dos negros trazidos do Banto e do Congo, povos de origem africana.

O maracatu, espécie de difusão das diversas polifonias sonoras, originou-se da junção do reisado do Congo com o Banto, ritmos que já constituíam-se, sistematicamente, um somatório de toda musicalidade das tribos africanas. Conforme afirma Guerra-Peixe:

O maracatu, por exemplo – que como vimos, deve haver-se derivado do cortejo do auto dos Congos e das nações de autora – parece refletir elementos de origem banto, da mesma maneira como ocorrem reminiscências de fonte sudanesa.<sup>113</sup>

Diante do exposto, não existe mais originalidade, pois todos os ritmos, ao se expandirem perdem suas singularidades em prol da diversificação musical dos povos lorubas e de outras civilizações. Com uma formação definida, basicamente, pela presença do índio, negro e europeu, generalizou-se no Brasil todo um processo de iniciação ritualística da musicalidade local.

Em meio ao desenvolvimento da economia industrial, as classes populares criavam suas próprias condições sócio-culturais através das chamadas canções de modinha, primeiro gênero musical nascido nas camadas populares. Portanto, dessas diversas misturas originou-se a música maracatu, um ritmo que se apresenta sob as suas mais variadas formas e tem, no Ceará, uma característica própria, bastante diferente da batida dos grupos de Recife. Os ritmos cearenses, em sua totalidade,

---

<sup>113</sup> GUERRA-PEIXE. 1981. p. 115.

são lentos e percussivos, preservando a tradição dos desfiles dos antigos grupos carnavalescos que saíam às ruas levando as alas dos negros residentes na cidade.

Ademais, afirma Guerra-Peixe<sup>114</sup>: “O maracatu é um cortejo real, cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição dos reis do Congo”. Por volta de 1870, quando algumas irmandades religiosas libertaram os escravos, ocorreu, no Ceará, as primeiras aparições dos reis do Congo. Nos municípios de Santana do Acaraú, Icó e Crato surgiram várias entidades religiosas que implantaram as chamadas confrarias. Entre as diversas confrarias, a instituição dos reis do Congo revela-se uma das mais importantes, tendo sido fundada pelos negros que buscavam liberdade de expressão através das artes.

O mais interessante é que essas festas transgressoras da ordem estabelecida eram, na maioria das vezes, custeadas pelas classes superiores. Porém, as categorias inferiores detinham o direito de ritualizar, animar, de dançar, cantar e travar uma forma de combate através da representação simulada da vida cotidiana da época. Tais manifestações correspondiam, para o catolicismo, o respeito aos negros e o direito de eles se organizarem por algumas horas para exaltar Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia, santos reconhecidos popularmente por diversos seguidores que também participavam dos reisados.

É possível que a festa dos Congos ou congadas, como alguns preferem chamar, tenha sido originada em Portugal, quando se iniciou a comercialização do trabalho escravo da África para a Europa. Ao que consta, essa festa é tradicional e marca, definitivamente, a presença do negro africano que habitava Portugal desde a metade do século XV. Por haver interesse na comercialização da mão-de-obra escrava, o rei de Portugal, Dom João II, que desejava desenvolver uma política amistosa com os países da África, aceitou as coroações e os festejos dos negros africanos. Em relação a essa questão o pesquisador José Ramos Tinhorão afirma que:

---

<sup>114</sup> GUERRA-PEIXE. Op.cit.p.15

As coroações de reis do Congo constituíram, em verdade, uma projeção simbólica da política missionária desenvolvida em comum pelo poder real e a igreja portuguesa na África e, como tal, representaram apenas um reflexo da nova política posta em prática por D. João II (e depois continuada por D. Manuel e D. João II) em relação aos negócios da África, e que tinham no tráfico de escravos sua atração principal.<sup>115</sup>

Essas comemorações somente foram permitidas a partir do momento em que as negociações entre Portugal e África começaram a ser estabelecidas, o que ocorreu quando o navegador Diogo Cão chegou a região da Zâmbia, onde houve o primeiro contato com os Reis do Congo. No ano de 1512, no reinado de D. Manuel, foi enviado ao Papa um documento para ser assinado em nome do reconhecimento e da conversão do povo de Congo, o qual não chegou a ser assinado, pois, antes mesmo de tomar a decisão, o Papa veio a falecer, adiando assim o reconhecimento formalizado das festas dos Congos. De fato, esse documento veio a ser assinado, em 1529, pelo Papa Clemente VII.<sup>116</sup>

Essa relação se constituiu bem antes do Brasil ser descoberto, pois o intercâmbio entre Portugal e África é a marca principal que vez emergir o ritmo musical dos batuques denominados de congos, maracatus e afoxés. O historiador José Ramos Tinhorão relata que essa imbricação dos ritmos “afro-brasileiros” é decorrente das confrarias europeias desde o período da exploração portuguesa na África. O autor diz: “O intercâmbio cultural europeu-africano começou muito mais cedo do que se imagina, e grande parte do que normalmente se estuda no Brasil nas áreas da religião, música, danças e folguedos populares como sendo uma tradição africano-brasileira constitui, na verdade, o prolongamento de uma herança negro-portuguesa.”<sup>117</sup>

Após esse período, surgem no Brasil, a partir do início dos anos 600, mais precisamente em Pernambuco, as primeiras aparições das festas e das coroações dos reis e rainhas dos Congos. Entretanto, no século XVII, já havia, no Brasil, várias confrarias congregando as mais diversas categorias representativas do Estado. Ao

---

<sup>115</sup>TINHORÃO, José Ramos. 2008p.108

<sup>116</sup> Ibidem, idem. p.109

<sup>117</sup> Ibidem, idem. p.11

lado dos reis simbólicos, seguiam as multidões dos juizes de nações, mordomos, secretários de Estado, marechais, generais, brigadeiros e coroneis.<sup>118</sup>

Todas essas confrarias não representavam, por si, somente o aspecto estético do espetáculo. É importante observar que essa forma de expressão, instituída através da dança e das vestimentas, significava a própria condição do negro na África. Os cortejos dos Congos e as coroações evidenciavam a posição social de rei e rainha que os negros ocupavam na África, já que no Brasil, logicamente, não chegariam ao posto de rei, as festas serviam para enunciar a vida dos negros em suas nações antes da exploração mercantilista do comércio de escravos.

Conforme a visão de José ramos Tinhorão, a música e dança dos negros era conhecida pelo nome batuque e inclusive foi dentro deste contexto em que se originou o samba “de numerosas formas musicais e coreografias crioulo-branco-mestiço, hoje integradas ao patrimônio cultural do povo, certos autos ou dramatizações da vida africana.”<sup>119</sup> Esses ritmos estão relacionados as matrizes folclóricas e a manifestação do carnaval de rua que se encontra hoje impulsionado através do maracatu.

De acordo com o pensamento de alguns pesquisadores de Recife, o termo “maracatu” advém de uma junção da palavra “Maracá”, um instrumento indígena, com a palavra “catu” que quer dizer bonito, terminologia essa também concebida por Mário de Andrade. Outra definição fora atribuída por Gonçalves Fernandes, conforme comenta Guerra Peixe, definindo que o termo originou-se da palavra “*Muracatucá*” ou “*maracatucá*”, que significa “vamos debandar”.<sup>120</sup>

De outro modo, a festa do maracatu representa a ritualização da vida, a comemoração sagrada de um momento de esbanjamento e da catarse coletiva, fazendo parte da tradição do folclore cearense. O folguedo do maracatu revela-se a mais popular de todas as comemorações dos negros que viveram no Ceará. Para confirmar essa condição cito a lei municipal 5.827/1984 que foi instituída em comemoração aos 100 anos da libertação da escravatura no Ceará, primeiro Estado

---

<sup>118</sup> Ibidem, idem. p.110

<sup>119</sup> Ibidem, idem. p.107

<sup>120</sup> GUERRA- PEIXE, 1981. p. 26.

a promover a abolição da escravatura no dia 25 de março de 1884, quatro anos antes da lei Áurea, fato esse que levou o escritor José do Patrocínio, abolicionista e republicano, batizar a província cearense de “Terra da Luz”. Cabe ressaltar o dia 25 de março é considerado na cidade de Fortaleza como o dia do maracatu e, portanto, é um dia de muita comemoração na cidade e da lavagem do entorno da igreja do Rosário, local onde os reis e as rainhas dos maracatus são coroados.

Na verdade, essas festas marcam, para os cearenses, o que há de tradicional da cultura dos povos africanos, uma vez que representam a euforia de povo enunciada através do canto e da dança. Trata-se, enfim, da transgressão popular que identifica a presença de todos os costumes da cultura negra: a macumba e o afoxé; rituais que determinam de forma simplista o que passou a ser conhecido pelo nome de maracatu. Algumas falas demarcam o sentido do maracatu e elas são enfáticas. Conforme a fala de Salomão, brincante do Maracatu Reis de Paus na ala da corte como rei, a tradição é a marca principal do Reis de Paus. Em relação ao maracatu Salomão diz o seguinte:

O maracatu Reis de Paus preserva muita a tradição. A cada ano nós mantemos a tradição original, a batida bem lenta e estamos com mais de 50 anos de existências. A vestimenta melhorou, tem mais luxo, mas no início era mais rústico e é o maracatu que banca a fantasia porque agente sempre faz eventos para arrecadar dinheiro.<sup>121</sup>

O brincante Jander Brasil que desfila há 15 anos observa um pouco a história do velho tempo do maracatu cearense. Ele diz:

Vou lhe falar um pouco da percepção da questão do surgimento do maracatu no Ceará. O maracatu adveio de sobras da questão folclórica e do surgimento do rei do Congo. A partir disso surgiu o maracatu com um ritmo mais pesado. Depois foi ganhando um tom carnavalesco pra chamar o público. Minha vestimenta tem oito quilos de ferro e custou seis mil reais só de pedraria, mas quem paga é a

---

<sup>121</sup> Entrevista realizada com o brincante Salomão, no dia 26/03/2011, na avenida Domingos Olímpio.

agregação. Eu sou estilista e eu mesmo faço minha roupa e de todos os brincantes do Maracatu Reis de Paus.<sup>122</sup>

Ao longo desse contexto, entre os ritmos do Maxixe ao maracatu, muitos elementos foram incorporados até se chegar a configurar o que passou a ser conhecido pelo nome maracatu. Ao que tudo indica, esses ritmos foram originados através das danças que marcavam também o compasso de como o ritmo deveria ser tocado. O maxixe, por exemplo, é praticamente o primeiro tipo de dança urbana criada no Brasil. Como todas as danças originadas no Brasil, o maxixe se formou musical e coreograficamente através da mistura e adaptação de elementos originados em várias partes.

Conforme o que se apurou até agora, a polca europeia lhe forneceu o movimento, a habanera cubana lhe deu o ritmo, a música popular afro-brasileira, como o lundu e o batuque também concorreram e finalmente o modo de dançar, de tocar do brasileiro completou o trabalho. Da vivacidade da polca, dos requebros da habanera e do lundu surgiu uma dança sensual e muito desenvolta que acabou sendo proibida por causa da sua exuberância.

Apesar de ter surgido como dança, foi somente mais tarde que nasceu a música maxixe ou o ritmo maxixe e as composições que passaram a trazer impresso em suas partituras o nome de maxixe como gênero. Conforme a observação de Alejandro Ulloa, “no maxixe, os corpos se juntam desde o principio e não se separam mais; ao contrário, buscarão cada vez mais o contato íntimo, não só dos corpos, mas também dos sexos”.<sup>123</sup> Por essa razão foi uma dança proibida pela igreja e autoritariamente reprimida pelas forças policiais da época.

Após a expansão do maxixe, outros ritmos foram sendo originados no Brasil. Como exemplo, pode-se apresentar o lundu, ritmo que nasceu na Angola e no Congo. O lundu era uma espécie de dança coletiva que com estalidos de dedos e umbigada mobilizava os escravos para uma dança de par. A dança começava com

---

<sup>122</sup>Entrevista realizada com o brincante Jander Brasil, no dia 26/03/2011, na Avenida Domingos Olímpio.

<sup>123</sup>ULLOA, Alejandro. 1998, p. 171

vários casais e depois cada casal ia ao centro da roda dançado com remelexo sensual e sapateados. A primeira referência escrita sobre esta dança data de 1780. Trata-se de uma carta enviada por um antigo governador de Pernambuco ao Governo português, sobre danças de negros brasileiros denunciadas ao Tribunal de Inquisição. Nela, o lundu é descrito como dança de caráter licencioso e indecente.<sup>124</sup>

Em resposta ao governador de Pernambuco, o Ministro Martinho de Melo acrescenta a seguinte condição a ser estabelecida ordenando que:

‘não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas, mas quanto às demais dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se com este menor mal outros males maiores, devendo contudo usar de todos os meios suaves, que a sua prudência lhe sugerisse, para ir destruindo pouco a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes.’<sup>125</sup>

Após o aparecimento das primeiras canções, no final do século XVIII, o lundu começa a ser definido como estilo musical. Nesta época, Domingos Caldas Barbosa se apresentava nos salões fidalgos de Lisboa cantando lundu ao som da sua viola de arame. Em Portugal, neste período, surgem os primeiros registros do lundu nas partituras como estilo musical.

Dos batuques que foram sendo originados no Brasil nasceu o samba, que é registrado no século de XIX como uma dança de roda, reunião de família e amigos. Na literatura cearense, por exemplo, o samba é registrado como uma festa rural em que, segundo o escritor Manuel de Oliveira Paiva, em seu livro “Dona Guidinha do poço”, romance realista em que o autor narra a história de uma crime ocorrido na cidade de quixeramobim e mostra a situação de vida daquela comunidade que se reunia para festejar e homenagear Maria, a santa padroeira daquela região. Em seus registros o cearense Oliveira Paiva descreve que:

Riscou no Poço da Moita no dia do samba, já com escuro, a fogueira começando a arder no terreiro do Silveira, cuja palhoça, com uns lampiões na frente, apresentava uns ares de novena. Efetivamente havia terço antes do samba. Guida assistiu à reza, o Secundino a seu lado, e ficou para apreciar a

<sup>124</sup>TINHORÃO, José Ramos. 2008, p. 51

<sup>125</sup>Ibidem, idem, p. 52. Tinhorão faz referência a um artigo de Ferreira da Costa, escrito na revista Folclore Pernambucano do Instituto histórico e Geográfico Brasileiro em 1908.

função. De joelhos, debruçado sobre um mocho, em olhares e momices, o sobrinho caçoava para ela discretamente daqueles pés de poeira, a fazerem as suas devoções numa cantoria interminável, com latinórios de ladainhas e oremus e um português estropiado, que ele achava burlesco. O terço foi oferecido a Nossa Senhora, em honra de santo mês de Maria, na intenção de Seá Dona Guidinha, que no seu cochicho com a divindade oculta o aplicou a Nossa Senhora do Patrocínio para que tomasse sob a sua proteção o seu sobrinho Secundino, perseguido da justiça.<sup>126</sup>

Neste romance Oliveira Paiva faz eclodir um cenário em que se percebe uma grande movimentação de estilos e ritmos africanos num momento de proliferação também de danças e samba de roda. Ficava claro que naquela época a utilização das cantorias serviam apenas para confirmar a potência dos sons dos batuques que soava de forma intensa e predominante em relação ao canto. Oliveira Paiva enfoca com mais precisão essa situação ao afirmar que: “Neste fordução, a cantoria se perde quase toda! - fez-lhe ver o Silveira. Eu não gostei nunca de cantáim samba pro mó disso mesmo. Nopinho, outro galo me cantava, eu decidia cá a meu gosto. Mas também, abem dizê, só aprecio hoje im dia baião de ponta de unha, bem explicado naregra, como eu cá sei.”<sup>127</sup>

O samba, ao que tudo parece confirmar, veio de "semba" que quer dizer "umbigada". Veio dos negros, também. Formava-se uma roda de batucada e dentro um dançarino fazia suas evoluções e requebros. Quando cansava, ia até um membro da roda, dava-lhe uma umbigada e trocava com ele de lugar. O outro ia para o centro da roda fazer suas próprias evoluções e requebros.<sup>128</sup>

Esse ritmo nasceu, portanto, como quase todos os gêneros musicais, de uma dança. Como gênero musical, o samba surgiu em 1917 com a música Pelo telefone, de Donga. Originado do candomblé, do lundu, maxixe e batuques, o samba foi um ritmo que inicio do século 20, na cidade do Rio de Janeiro, nas proximidades do Estácio e nos limites da cidade nova. Esse período também é marcado intensamente pelo desenvolvimento do mercado musical e pela profissionalização dos sambistas que agora eram conduzidos pela lógica do consumo e venda de disco. Nesse período, Donga e Pixinguinha criaram a banda os Oito Batutas que

<sup>126</sup> PAIVA, Manuel de Oliveira. 1981, p. 29

<sup>127</sup> Idem, ibidem, p. 89

<sup>128</sup> SODRÉ, Muniz. 1998, p. 35

passaram a divulgar o samba para o mundo. Eles se apresentaram para os reis da Bélgica, para família real brasileira que estava exilada em Paris e quando voltaram pra o Brasil adotaram no repertório a música jazz americana.<sup>129</sup>

No Rio de Janeiro, a cidade nova constituía-se, praticamente, de negros que migraram do interior do Nordeste para alcançar melhores condições de vida. Isto aconteceu após a abolição. Nesse local, desenvolveram-se diversos encontros entre membros pertencentes aos grupos dos terreiros de candomblé, onde eram executados os primeiros ritmos acústicos da macumba, maxixe, lundu, xote e modinha. Várias manifestações começaram a ocorrer em torno dessa nova cidade, após a migração em massa dos negros que saíram da Bahia para morar no tão cobiçado bairro, em desenvolvimento na periferia do Rio de Janeiro. Em 1876, surgia por parte da classe média um interesse todo particular pela importância da cultura negra, a fim de desvelar o mecanismo constituinte da formação do povo brasileiro. Nesse período, originavam-se, em torno da casa da tia Ciata, próxima da Praça Onze, as primeiras agremiações carnavalescas da classe média carioca. Naquela ocasião surgia a caravana do bonde do carnaval levando artistas e intelectuais da época.<sup>130</sup>

Em parte, os frequentadores passaram a se expor publicamente nas festas realizadas nos terreiros, facilitando, assim, o acontecimento da suposta “legalização” da religiosidade dos negros, através do reconhecimento do trabalho realizado pela tia Ciata, que passava a receber com bastante frequência a visita de pessoas importantes interessadas em receber consultas. Há de se convir que esse não era o único lugar de encontro, nem a casa da Tia Ciata o único terreiro da cidade, pois seu destaque deve-se, principalmente, à participação de grandes compositores do Samba, entre eles, Heitor dos Prazeres, Donga, Pixiguiinha, Ernesto dos Santos, e outros.<sup>131</sup>

A geração nova do samba, pelos meados dos anos de 1927 a 1930, foi aos poucos impulsionando ritmos mais velozes e percussivos. A batida que antes era mais lenta agora passava a ter uma marcação de tempo 2/ 4. O uso também de

---

<sup>129</sup> NARLOCH, Leandro. 2011. P, 149.

<sup>130</sup> TINHORÃO, José Ramos. 1997, p. 62.

<sup>131</sup> SODRÉ, Muniz. 1998, p. 16

instrumentos como o surdo, reco-reco, tamborim, pandeiro e quiçá possibilitaram a presença de mais ruídos, muito questionados pelos músicos mais tradicionais. Porém, acima de qualquer perspectiva rítmica o samba deixava de ser uma mera expressão cultural dos negros excluído de suas condições de cidadania para tornar-se um instrumento de autoafirmação da etnia africana na conjuntura da vida urbana brasileira.

No período da profissionalização e da comercialização do samba podemos perceber através da fala de Donga como ele se encanta com as regalias advindas com o processo de expansão da rítmica do samba. Havia aqui também uma preocupação em inovar o estilo em voga, pois naquele período a valsa também passa a fazer parte de seu repertório. Donga faz o seguinte comentário.

Fiquei famoso. Continuei compondo música de sucesso, como Você me acaba, Malhador, Meu Jardim. Fui convidado a tocar para Washington Luís, quando ele era governador de São Paulo. Em 1921, fui a Paris, integrando o conjunto Os Oito Batutas, com o salário de três contos e quinhentos por mês. Fiquei tão apaixonado pela França que compus uma valsa de seis partes, ganhando um prêmio da Sociedade Francesa de Compositores.<sup>132</sup>

Através dessa fala, podemos identificar como os compositores de samba daquela época tinham dificuldade de permanecer fiel apenas a um estilo e ritmo. Essa fala territorializa a marca expressiva de um lugar de confronto de opiniões discursivas em torno da necessidade de se pensar as mudanças rítmicas, a questão mercadológica, oriundas com o apogeu da modernidade que alcançava as grandes cidades do País.

O Brasil é rico em musicalidade e antes mesmo da origem do maracatu vários sons foram se aglutinando. A partir de meados do século XVIII foram surgindo diversos ritmos, misturando-se entre si dando origem a outros, antes mesmo do apogeu do samba. Em Salvador, na Bahia, surgem as “Bandas de Barbeiros”, compostas geralmente de negros escravos, artífices liberais e cortadores de cabelos, que nas horas livres se reuniam para batucar. Os instrumentos utilizados por eles eram o tambor, a rabeca, a trombeta e o oboé. Os Barbeiros, conforme

---

<sup>132</sup> SODRÈ, Muniz. 1998, p. 75. Essa entrevista concedida por Donga está no livro: Samba, o dono do corpo.

José Ramos Tinhorão, perduraram até a metade do século XIX, efetivando um desenvolvimento mercadológico comercial com o objetivo de tornar seus músicos mais profissionais, e era a Igreja que mais realizava altos investimentos no batuque dos barbeiros.<sup>133</sup>

Em meio a todo esse cenário, Tinhorão explica ainda que as bandas dos barbeiros eram empresariadas por Dona Raimunda Porcina de Jesus, que passou a comprar escravos que detinham de alguma forma um talento musical, tendo, aliás, monopolizado todos os contratos de festas públicas que ocorreram em Salvador. A musicalidade dos Barbeiros é considerada o primeiro tipo de som a ser realizado à vista do público, sem nenhum tipo de resistência ou intolerância externa da corte. A contratação e a procura pelo serviço musical dos Barbeiros cresceram potencialmente no decorrer do século XIX, particularmente porque a festa da lavagem da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, na Bahia, sempre era animada pelas músicas dessas bandas.<sup>134</sup> Em relação ao ritmo e à musicalidade dos Barbeiros, José Ramos Tinhorão, referenciado nos estudos realizados pela folclorista Marisa Lira, cita que todos os músicos “[...] imprimiam a tudo que tocavam um ritmo estranho, chamado ritmo de senzala, que mais não era o ritmo afro-negro”. E ainda, sobre a reação do público, o pesquisador acrescenta que “[...] o agrado do povo era justamente por esse requebradinho gostoso, por esse jeitinho original que os barbeiros davam às suas interpretações”.<sup>135</sup>

Enfim, da mistura imbricação de vários ritmos africanos surgiu o maracatu, ritmo alegre e contagiante, que está bastante relacionado à manifestação carnavalesca. O maracatu, embora no início fosse apenas uma dança de terreiro, faz uma espécie de homenagem à Rainha Ginga, bastante venerada nos rituais afros no Brasil. Definido hoje como um desfile de bairros, o maracatu é formado por 7 alas: 1) a ala real, composta por rei, rainha e duas princesas; 2) a ala do balaeiro, que carrega uma cesta de frutas pesando em torno de 20 quilos; 3) a ala das baianas, com suas saias rodadas; 4) a ala da Dama do Paço; 5) a ala dos índios; 6)

---

<sup>133</sup>TINHORÃO, José Ramos. 1997, pp. 138-139.

<sup>134</sup>Ibidem, idem, pp. 141-142.

<sup>135</sup>Ibidem, idem, p. 132. Tinhorão utiliza o artigo de Marisa Lira denominado de “A glória do outeiro na história da cidade”, publicado no jornal Diário de Notícias, em 4 de agosto de 1957.

a ala dos macumbeiros (cabe ressaltar que macumbeiro, usado de forma pejorativa no Brasil, aqui quer dizer cantadores de loas) e, enfim, 7) a ala da bateria.

O pesquisador e folclorista cearense Gustavo Barroso relembra que na sua infância, antes mesmo da data oficial do surgimento do maracatu cearense, os grupos se apresentavam pelas ruas de Fortaleza conduzindo “[...] duas filas de negros cobertos de cocares escuros, dançando e cantando, soturnamente, ao som dos batusques e maracás, uma melopeia de macumba: teia de engoma nossa rainha mode coroa, vira de banda! Torna a revira!” Barroso afirma ainda que essas festas já existiam no cenário cearense antes do surgimento dos grupos de caras pintadas que imitavam e se influenciavam pelo carnaval de Recife. Assim como em Recife e no Ceará, o maracatu também faz parte do folclore de Alagoas, da Paraíba e de Caruaru.<sup>136</sup>

No seu livro *À margem da história do Ceará*, Barroso lembra que na cidade de Fortaleza os últimos Reis dos Congos eram um casal de cativos denominados\chamados Firmino e Aninha Gata, que tinham sido ex-escravos de seu pai. O pesquisador conta que a patente de Rainha dos Congos trouxe para a ex-escrava alguns privilégios e regalias perante a sociedade cearense. Conta Barroso que num episódio em que Aninha Gata se dirigia à missa houve uma escolta policial para que ela não fosse insultada por alguns moleques. Essa cena, o folclorista descreve da seguinte forma: “Uma feita, queixou-se ao então delegado de polícia da capital, major Pedro de Araújo Sampaio, alegando ter sido Rainha do Congo e não ser possível sujeitar-se às molecagens da garotada, sobretudo, quando, aos domingos, ia à missa da Sé. O Major teve pena dela e mandou postar dois soldados no adro da antiga igreja, hoje demolida, com ordem de prender quem molestasse a negra velha”.<sup>137</sup>

O maracatu cearense nasceu dos Congos e foi originado das várias tribos que se organizaram em ranchos de cantadores e dançarinos para celebrarem as festas natalinas. Existem, no Ceará, pelo menos cinco tipos de reisados, tendo sido através desses cortejos que surgiu o maracatu cearense com toda sua influência rítmica e dançante do estilo de vida dos negros, que viveram principalmente no

<sup>136</sup> BARROSO, Gustavo. *Jornal O Povo*. 13 de maio de 1995.

<sup>137</sup> BARROSO, Gustavo. 2004, p. 363.

interior, onde os números de canaviais eram mais extensos. Entre algumas das variações originadas dos reisados, que eram freqüentados só por mulheres, existe um que passou a ser conhecido pelo nome de reisado dos Guerreiros da Dona Margarida. Essa Confraria surgiu na região do Cariri, afirma Oswald Barroso<sup>138</sup> e tem como característica principal a presença de vários personagens que fazem parte dos Congos.

No reisado dos Guerreiros da Dona Margarida há os personagens da sereia, da estrela e das baianas, as últimas bastante representativas nas festas realizadas também pelos homens. Pode-se observar que tanto os homens como as mulheres participam dos mesmos estilos de dança e de teatralização, porém os homens participantes dos Congos de Milagres apresentam-se seguindo uma ordem: à frente, vai o Espantão; no centro, surgem o rei e a rainha; logo em seguida, o mestre e contramestre; depois vêm dois embaixadores, dois guias, dois contraguias, dois coices, dois contracoices, quatro figurinhas, conhecidas também por marujos ou por romeirinhos; e dois Mateus, que se destacam por ter nomes diferentes, tipos Cravo Branco e Flor do Dia.<sup>139</sup>

O reisado dos congos é composto de vários trabalhadores rurais e sem teto, é o mestre, pois se torna uma espécie de primeiro ministro do rei, determinando como deve ser a organização do reisado. Os reisados dos Congos se diferenciam dos Congos por admitirem a participação efetiva do folguedo do Bumba-Meu-Boi nas festas comemorativas de rua.

Existe outro tipo de reisado, o de Braile, reproduzindo de forma fiel os estilos românticos da contradança Medieval. Com passos bastantes coreográficos, as damas e os cavalheiros galantes bailam cuidadosamente, dramatizando pequenas peças teatrais. Na serra da Meruoca, localizada ao norte do Estado do Ceará à cerca de 251 Km da cidade de Fortaleza, e no município de Camocim, localizado ao noroeste do Estado do Ceará distante 379 Km da capital e inclusive é uma cidade de porto, há também a forte presença dos Reis de Caboclo. Os membros desse folguedo fortalecem os laços ancestrais, dramatizando os rituais vividos pelas tribos

---

<sup>138</sup> BARROSO, Oswald. 1996, p.11.

<sup>139</sup> Idem, ibidem, p. 12.

indígenas do Ceará, cujos brincantes são mestiços que desfilam, geralmente, com arcos e flechas representando a figura do índio.

O quinto e último estilo de reisado, bastante conhecido não só no Ceará, mas em várias outras regiões do Brasil, chama-se Bumba-Meu-Boi. Denominado no Nordeste pelo nome de Boi *Bumbá*, apresentando as características marcantes do meio urbano, cujas influências são advindas dos terreiros de Umbanda e do maracatu. As festas do Boi *Bumbá* representam tudo que existe de mais sagrado e profano, tornando-se a cidade de Fortaleza a sede central desta típica manifestação tradicional e popular do povo cearense.<sup>140</sup>

Todas essas confrarias e, principalmente, as festas dos Reis de Congos mantêm viva a alma dos povos Bantos que vieram para o Brasil. Mais tarde, após a grande revolução sonora e suas diversas misturas rítmicas, surgiram os ritmos do maracatu, antes conhecido no Nordeste do Brasil por *Cabinda*. O termo *Cabinda*, até hoje, continua sendo utilizado nas festas populares e no maracatu que tem como característica principal a presença da Calunga, a boneca preta carregada à frente do cortejo.<sup>141</sup>

Identicamente, no maracatu cearense, a boneca Calunga representa o principal personagem que marca as reminiscências culturais e tradicionais das congadas dos povos Bantos. O termo Calunga origina-se do verbete *quimbundo* e *quicongoKalunga*, que significa a divindade, o próprio Deus criador do universo. A Calunga, ao que tudo indica, pode ser considerada o *Arkhé* - a palavra *Arkhé* significa divindade e está relacionada à origem e fim. Em seu sentido mais comum, *Arkhé* deriva da palavra *Arkhetipo* - do cortejo - e para a maioria dos participantes um simples objeto serve para substituir a imagem da boneca Calunga.<sup>142</sup>

A calunga ou boneca preta do maracatu, uma espécie de totem dos rituais afros, encontra-se tombada junto as plantas litúrgicas, que constam no ritual. Essa boneca é sagrada e o desfile não pode acontecer sem a presença dela. Geralmente ela aparece na ala das baianas carregada por uma menina ou mesmo uma senhora que represente a presença feminina no cortejo. Porém, isso também não impede

<sup>140</sup> Idem, ibidem, p. 13.

<sup>141</sup> CASCUDO, Câmara. 1962, p. 156.

<sup>142</sup> Idem, ibidem, p. 172.

que a Calunga seja levada por um homem. O mais importante, neste sentido, que ela esteja presente do início ao fim no desfile.

Os instrumentos tipicamente de percussão utilizados pelos grupos do maracatu enunciam a presença da cultura dos povos Bantos com outras performances artísticas e dançantes. Apesar da distância que separa o acontecimento dessa manifestação contemporânea, no caso o maracatu, do surgimento das primeiras experiências artísticas vivenciadas pelos africanos que vieram para o Brasil, demonstra, acima de qualquer definição categórica, que as festas dos Reis de Congos e os *Afoxés* permanecem vivos através dos ritmos alucinantes originados pelo som do Zabumba, *Gogue*, Ganzá e Caneta de Pau Usado.

Todas as confrarias típicas africanas, por si, apresentavam características de uma cultura sincrética com traços marcantes das misturas de diversos grupos étnicos. Isto implica dizer que antes mesmo delas aparecerem no Brasil, a diversificação e o contágio já existiam por entre os povos habitantes da África. Portanto, o sincretismo torna-se notório e importante para efetivar e explicar as razões que aproximam os brasileiros tanto da cultura dos africanos como também da cultura europeia após o domínio da coroa portuguesa.

Os ritmos pulsantes e exuberantes, executados pelos macumbeiros no Brasil, encontram-se mais próximos das tradições culturais dos povos Bantos que imigraram para cá, enquanto aos sudaneses coube a utilização dos ritmos do batuque gaúchos ligados, essencialmente, às manifestações dos costumes e práticas religiosas dos grupos participantes dos ritos de Candomblé, cujo termo significa terreiro ou casa de negros. Essa palavra originou-se da aglutinação de *Kiondombe* (negro) e *embele* (casa).<sup>143</sup>

Uma das mais modernas experiências no campo da música a envolver o maracatu deu-se através da pessoa de Chico *Science* ou Chico Ciência, que se preocupou em mesclar o maracatu pernambucano com várias outras tendências da música pop-norte-americana. Esse caráter mostra que a evolução do ritmo e sua condição moderna tradicional encontram-se expostas a outras misturas. Se, de fato,

---

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*, p. 175.

há uma forte presença da cultura popular de rua dos cortejos do maracatu, em contraponto, a tradição se legitima por uma dose bastante acentuada da música *Rock*.

O ritmo *mangue beat*, apesar de ter sido originado em Pernambuco nos anos 90, já era experimentado pelo cearense Raimundo Gonçalves (O boca aberta), com a música Boneca Preta do maracatu, em 1930. Neste período, Raimundo Alves juntou vários tiradores de loas para introduzir ritmos acelerados de vários instrumentos utilizados pelo maracatu. Além de Boca Aberta outros artistas também experimentaram unir vários instrumentos ao ritmo maracatu. Como exemplo pode-se citar Chico Science, do *Mangue Beat* de Pernambuco, a banda Mestre Ambrósio, através de Siba, e a banda cearense Dr. Raiz, que inovou o maracatu com a batida acelerada de ritmos mais empolgantes que atrai muitas pessoas para as festas de rua.

Os compositores que mais se destacaram ao longo da história do maracatu foram: Ednardo, Descartes Gadelha, Calé Alencar, Pingo de Fortaleza, Geraldo Barbosa e Raimundo Alves Feitosa. Compositores de loas cearenses que foram também os principais precursores na transformação dessa dança do corpo em estilo musical sonoro. Em Recife destacam-se o maestro Guerra Peixe, Marlos Nobre, os autores populares conterrâneos como o frevista Capiba (*Maracatu Elefante, Cadê os Guerreiros? É de Tororó*), os Irmãos Valença e o poeta Ascenso Ferreira e também a paulista Inezita Barroso e o armorial Antonio Nóbrega recriadores do folclore.

Mesmo com todas as variações ocorridas ao longo dos anos, desde que foram originadas as confrarias da igreja Nossa Senhora do Rosário, os cortejos das festas dos povos africanos estão presentes na vida do povo brasileiro. Muito se tem feito para continuar apresentando o maracatu como a festa tradicional do povo cearense, permanecendo vivo no imaginário popular do povo, a partir do início do século XX, desde quando os grupos invadem as ruas todos os anos para festejar, transgredir, ritualizar e rememorar a representação da vida antepassada dos irmãos africanos.

### 2.3 Alguns aspectos históricos da cultura negra no Brasil e especificamente no Ceará

Nesse item, faz-se uma reflexão da história da inserção do negro no Brasil, sua cultura, sua religião, sua condição social e política, a partir dos estudos realizados pelos seguintes pesquisadores: Raul Giovanni (1976), Eduardo Campos (1998), Murilo Cisalpino (1994), Oswaldo de Oliveira Riedel(1998), Roberto Benjamim (1977), Raimundo Girão (1956),Gilberto Freire (1998), Waldemir Loureiro (1986), Sergio Buarque de Hollanda (1998), Airton Farias (1997) e Muniz Sodré (1983). Em condições subhumana, muitos foram arrancados de seu habitat para serem escravizados e violentamente barbarizados sob a lógica de um sistema de vida que negava sua cultura, seus ritos e, enfim, toda sua história social e política. Para não perder sua identidade, eles, inteligentemente, adaptaram de forma sincrética a religiosidade africana ao catolicismo.

A história da formação étnica e cultural do povo brasileiro jamais poderá ser abordada sem que sejam consideradas a dominação e imposição do poder teocrático, porquanto, foi através da força e da exploração da mão-de-obra escrava, movida por forte influência da cultura judaico-cristã, que a sociedade brasileira gerou seus próprios costumes. Desde o início da escravatura no Brasil, a pirâmide social apresentava no vértice os sacerdotes temidos como Deus, na base, as tribos inquietas, sem família reconhecida, e as mulheres escravas. A cultura judaico-cristão, segundo Muniz Sodré, foi marcante para efetivar à ideologia da colonização em relação a formação social e cultural do povo brasileiro que nasceu híbrida e heterogênea<sup>144</sup>

Para os negros vindos da África, essa subdivisão hierárquica constituía-se o principal motivo para que procurassem dar continuidade à realização dos ritos e costumes de seu povo. Por tudo isto, apesar de toda influência da Religião Católica, os negros mantiveram, mesmo na clandestinidade, os cultos e suas manifestações culturais que continuam existindo até os dias atuais. Os Nagôs, povos originados do Golfo da Guiné, foram as principais civilizações a chegarem ao Brasil.

---

<sup>144</sup> SODRÉ, Muniz. 1983, p. 120.

Outras tribos de raízes negras, vindas diretamente da civilização dos Congos e da África Ocidental, aglomeraram-se na Paraíba. Os Congos ou os pretinhos do Congo, como eram conhecidos, instituíram, durante longos anos, seus costumes e ritos nas festas do Pombal, manifestações típicas e tradicionais que utilizavam instrumentos de percussão como o *zabumba*, caixa, pífaros, violas e maracás, preservando, assim, suas identidades culturais, porém cada vez mais imbricadas por novos ritmos. Tais cultos tinham como referência outras tendências, pois, a cada estilo, surgia outro que se caracterizava de acordo com os costumes e os valores específicos de cada povo. Esses rituais, conforme Roberto Benjamim, são importantes para desvelar o caráter da dominação sobre a malha da apresentação teatral do espetáculo de rua. A propósito, afirma o autor: “Os congos fazem as invocações iniciais e dançam sem se preocuparem com a presença do Rei no trono; na verdade ele está ausente da cena, do ponto de vista antiilusionista da apresentação.”<sup>145</sup>

O afoxé foi outra importante manifestação cultural trazida pelos negros; atribuída, no Brasil, aos grupos das primeiras agremiações que surgiram na cidade de Salvador. O termo “afoxé” originou-se da cabaça, aquê, aqué, gô ou *runssongô*, instrumentos usados, desde 1895, nas festas em que os negros mostravam, publicamente, alguns aspectos da dança, da música e dos ritos do candomblé.<sup>146</sup>

Em grandes proporções, através do afoxé, a música do terreiro passou a ser executada nas ruas e a, partir daí, emergiram vários outros grupos populares na Bahia, inclusive no Ceará, onde o maracatu deve muito ao afoxé baiano, sendo por influência deste ritmo que os grupos saíram às ruas de Fortaleza, prestando homenagens a Exu, o guia do terreiro de Umbanda, que realiza trabalhos em troca de presentes.

Desde as origens, o maracatu cearense, particularmente o Rei de Paus, segue a mesma linha de atuação do afoxé. Isto pode ser observado, de forma mais clara, na afirmação de Raul Giovanni:

---

<sup>145</sup> BENJAMIM, Roberto. 1977. p. 20.

<sup>146</sup> GIOVANNI, Raul. 1976, p.24.

O maracatu através da Calunga representa o axé do grupo. Durante o desfile do bloco Reis de Paus a Calunga é levada por um menino, isso se constitui em um verdadeiro tabu. Aí observamos um forte relacionamento entre o Babalotim dos afoxés baianos, que também só podia ser carregado por um menino.<sup>147</sup>

No terreiro de Umbanda e no Candomblé, festeja-se o ritual de acordo com a entidade. Existe, por exemplo, nos rituais dos terreiros de Umbanda, os guias e espíritos do caboclo, de índio e mestiço, os pretos velhos e entidades protetoras da fauna e da flora, como *Oxássi*, senhor dos matos. *Olorum*, Deus maior nos cultos religiosos afro-brasileiros, sendo pai de Oxalá, orixá superior a todos os outros, responde pela orientação e origem dos outros orixás. Há também a figura marcante de Iemanjá, rainha dos oceanos e mares, entidade protetora dos pescadores e dos marinheiros, cortejada todos os anos por seus seguidores com oferendas de flores, frutas e perfumes, jogadas ao mar. Existe, ainda, Iansã, rainha dos ventos e das tempestades, e Xangô, um dos orixás mais populares no Brasil, cujo termo, geralmente, encontra-se associado ao rei Oyó, senhor do fogo e da justiça.<sup>148</sup>

No Brasil, todas essas entidades surgiram dentro do terreiro, que, durante longos anos, sofrem perseguições policiais e católicas. Diante de tal situação, as entidades utilizaram, como estratégias de persuasão, os nomes de santidades católicas para melhor aproximar-se da religião dos colonizadores. Iemanjá passou a ser reconhecida pelo nome de Nossa Senhora de Assunção; Iansã passou a ser Santa Bárbara; Oxossi ficou conhecido por São Sebastião; Ogum como São Jorge; Oxum, Nossa Senhora da Conceição; e *Obaluaê*, São Lázaro. Cada terreiro tem a sua entidade, assim como toda igreja católica tem o seu padroeiro.

O sincretismo religioso faz parte da tradição histórica e cultural da formação do povo brasileiro, portanto, os negros, seus deuses, suas culturas, antes discriminados pelos dominadores, passaram a ser vistos com outros olhos. Dessa forma, além de travar toda uma luta contra a escravatura, os negros precisavam estabelecer nos seus cultos algumas regras, não como submissão, mas como

---

<sup>147</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>148</sup> CISALPINO, Murilo. 1994, p. 43.

estratégia de ação e de organização dos seus ritos, pois, quanto mais eram subjugados pelo catolicismo (religião dos dominantes), outras táticas desviantes de preservação dos seus cultos faziam-se necessárias para integração/inclusão na sociedade brasileira, que se encontrava em processo de formação. Esse jogo duplo permitiu ao negro lidar com as ambigüidades do poder, possibilitando-lhes, assim, criarem instituições paralelas. O terreiro, conforme escreve Muniz Sodré: “Seria o campo (território de preservação da regra simbólica) delimitativo da cultura negra no Brasil, espaço de reposição cultural de um grupo cuja as reminiscência de diáspora ainda eram muito vivas”.<sup>149</sup>

A estratégia de atualização ou modernização do rito, na qual se observa as manifestações contemporâneas da cultura negra no Brasil, como tratado neste estudo, deve ser vislumbrada pelo atributo que possibilita a permanência da festa. Mesmo distinto da situação anterior, o som, o batuque, a música, a dança continuam preservando alguns mecanismos de sedução, tão fundamentais para a continuidade e o exercício da resistência dos negros. Sobre o prisma do evento, a festa representa o encontro interpessoal, o próprio ato concreto de existência e preservação do culto, claro, com uma característica bastante diferente de tudo que aconteceu no passado.

A festa do maracatu é sagrada e profana, tradicional e moderna ao mesmo tempo e é exatamente isto que a torna híbrida. Nesse jogo duplo de sedução, encontra-se toda a afirmação da cultura negra, sua linguagem em forma de riso, não pelo prazer de rir, mas por aceitação das determinações da lei da vida. É no corpo que se enuncia o erotismo, a consagração e a reminiscência dialógica da afirmação da cultura africana no Brasil. Corpo que dança e determina todo o território de libertação e de transgressão à ordem preponderante, concedida por seus próprios deuses. Essa transcendência, adquirida através da dança constitui-se uma das principais heranças deixadas pelos negros africanos.

Todos os elementos da cultura negra são as formas de preservação descontínua de suas raízes. Os signos, os símbolos, a música representam o sistema de comunicação para dar procedimento ao acontecimento do culto. O

---

<sup>149</sup> SODRÉ, Muniz. 1983, p.164.

maracatu, por exemplo, representa a continuidade de vários cultos religiosos, porém, a permanência de sua identidade encontra-se em tudo aquilo que o torna diferente, uma vez que seu estilo se mantém presente em função da diferença.

Essa aculturação ou hibridização de diversos elementos constitui definitivamente toda a formação da cultura negra no Brasil Império. Hoje, o maracatu sintetiza a herança cultural híbrida deixada pelos negros que passaram pela nação brasileira. Suas alegorias de reis e rainhas, mais do que um simples espetáculo de rua, demonstram a real condição dos negros na África antes de serem escravizados. Dos ranchos ao surgimento das confrarias, a musicalidade negra vem sofrendo profundas mudanças no seu estilo, mas cada representatividade musical constitui parte de um todo que se enuncia através dos conteúdos das letras e de outras marcas. A mudança de escala, a aceleração dos ritmos dos grupos de Recife e do Ceará, por exemplo, contribui para a diversificação e modificação do estilo.

Dentre as comemorações mais importantes do maracatu, destaca-se a festa da coroação da rainha, comemorada pelos brincantes sempre no período do carnaval, quando ocorre o desfile de rua. Neste período, os grupos, cada um a sua maneira, se reúnem, cantando e dançando, em homenagem à rainha, que representa a força da mulher negra, para, em seguida, coroá-la num gesto de respeito e admiração. Essa coroação ocorre de forma clandestina e restrita apenas para aqueles que participam do desfile de rua.

Os negros foram introduzidos no Ceará por Martins Soares Moreno, colonizador do Estado, que implantou a capitania do Siará e pretendia instalar trapiche, que significa engenho de açúcar movido a bois. Durante o período da escravatura no Ceará, conforme apontam algumas edições do Jornal do Ceará e do Correio da Assembleia Provincial do Ceará, houve, por diversas vezes, várias fugas em massa de negros para outras localidades vizinhas, notadamente entre 1839 a 1880.<sup>150</sup>

Conforme apontam alguns relatórios conferidos por Eduardo campos<sup>151</sup>, em 1756, entraram legalmente no Ceará, cerca de 69 angolanos para realização de

---

<sup>150</sup> RIEDEL, Oswaldo de Oliveira. 1988, p. 20.

<sup>151</sup> CAMPOS, Eduardo. 1988, p. 70.

trabalhos forçados, inclusive, a exploração das minas de ouro de São José dos Cariris. Entretanto, por conta da seca ocorrida no período de 1877 a 1880, uma das piores secas que assolou o Ceará, grande parte dos negros que viviam no Estado foram vendidos para a região sudeste do País. Calcula-se que dos 28.008 negros levados para as senzalas fluminenses, paulistas e mineiras, 7.104 eram das terras cearenses. Um ano antes da revogação da Lei Áurea, em 1887, havia no Ceará, 108 escravos vivendo em total situação de abandono e miséria absoluta.

Diante das perversas situações sofridas pelos negros, provocadas pelo abandono e pela humilhação, surge por parte dos dirigentes a viabilização de algumas leis que os beneficiassem. A Lei do Ventre Livre determinava que todos os filhos de escravos, nascidos depois de setembro de 1871, deveriam ser libertados. Porém, essas crianças eram criadas pelos donos de suas mães até completarem oito anos de idade, após o que continuariam morando com suas mães até os vinte e um anos, ou eram vendidas para o governo. Esta lei, segundo Airton Farias, era apenas um paliativo disfarçado de benefício<sup>152</sup>.

Dentre as crianças vendidas para o governo, muitas ficavam morando em asilos ou acabavam sendo doadas para outros senhores de escravos. Talvez, por esse motivo, tenha surgido o problema do menor abandonado tão preocupante para o futuro do Brasil. O governo efetivou, então, a Lei do Sexagenário que permitia a liberdade do escravo trabalhador com mais de sessenta anos. Todavia, com essa idade, os negros, geralmente, se encontravam em situação improdutiva para a lógica dos governantes no Brasil e para si próprios.

Anos depois, após a abolição da escravatura no Brasil, os negros viveram o dilema de conseguir emprego e renda. Muitos foram expulsos e para manter certa relação comercial com outras grandes potências europeias, os governos brasileiros investiram na contratação de mão-de-obra de populações brancas, mantendo assim o sentimento de repúdio contra os negros de origem africana, que agora “livres”, continuavam a viver em situação subumana, sem renda e sem moradia<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup>FARIAS, Airton de. 1997, p. 99.

<sup>153</sup>LOUREIRO, Waldemir Almeida. 1986, p.30.

A libertação dos negros no Ceará, de fato, ocorreu antes da implantação da Lei Áurea, em 1884, quando ficou decretado que nenhum negro morando no Ceará poderia viver escravizado. Mesmo assim, no Município de Milagres, a escravidão permaneceu existindo até que fosse anunciada, pela Princesa Isabel, a abolição da escravatura no Brasil. A partir de então, ninguém passaria a ser escravizado em qualquer lugar do País. O problema principal seria como os negros viveriam diante da situação de abandono e desamparo, sem condições dignas de trabalho, escolarização, lazer e alimentação.<sup>154</sup>

Apesar da falta de reconhecimento social, os negros apresentavam, através da suavidade e delicadeza, uma certa resistência física que os permitia criar suas próprias ferramentas de trabalho. Talvez daí possa ter surgido a questão da identidade representativa da figura do homem trabalhador e do malandro, personagens típicos da cultura brasileira. Ambos fazem parte da tradição, bastante demarcada pela presença do malandro e do trabalhador que se encontram em posições distintas em relação à formação e à evolução da sociedade brasileira. Enquanto o primeiro não vê limites para alcançar seus objetivos, o segundo só triunfa através do esforço e do merecimento daquilo que ele deseja conquistar.

É sabido que, no Ceará, houve uma forte corrente abolicionista que ajudou na fuga de vários escravos das fazendas do interior do Estado. O movimento abolicionista no Ceará foi liderado por João Cordeiro, mas a partir do ano de 1881, o mercador de escravo Chico da Matilde, o Dragão do Mar, ao aderir o movimento decretou por conta própria que na província cearense nenhum escravo seria mais transportado para o sul do país. Em 1884 a província do Ceará proclamou a abolição da escravatura que teve a cidade de Redenção como umas das pioneiras em relação a libertação dos negros.<sup>155</sup>

Neste período o médico Antônio Bezerra de Menezes foi deserdado de sua família por ter sido abolicionista, pois ele costumava roubar os escravos das fazendas dos amigos para transportá-los numa barca até o Rio Grande do Norte, onde viveriam em liberdade. Essa corrente subversiva influenciou muitos poetas e literários em prol da antecipação da libertação da escravatura no Ceará. O

---

<sup>154</sup> CAMPOS, Eduardo. 1988, p.78.

<sup>155</sup> FARIAS, Airton de. 1997, p. 103-104.

movimento abolicionista iniciou-se em 1879 e reivindicava a libertação de todos os negros no país.

Mesmo sobre as perversas condições de vida, impostas pelas classes dirigentes, os negros não se curvaram totalmente, pois a forma encontrada para resistir à violência dos senhores se deu sutilmente através da magia aguçada, sedutora e dengosa que só os negros detêm. Isto marca, de fato, a presença da identidade dos negros. O jeitinho malandro e a dupla personalidade do brasileiro perpassam entre ser esperto e ser trabalhador, ao mesmo tempo. Essa moral no Brasil, diante de suas condições econômicas, administrativas e sociais origina-se das senzalas, afirma Sérgio Buarque<sup>156</sup>, onde se generalizou todo o processo de estruturação da vida do povo brasileiro.

Caminhando entre a identidade marcante do aventureiro e do trabalhador, que tem o objetivo de vencer, superar qualquer tipo de obstáculo, encontra-se a essência do estilo de vida da maioria absoluta da população. Populações que preservam seus costumes, suas crenças e a própria condição histórica na qual se constituiu a sociedade brasileira. Não há dúvida que, somente compreendendo a história social e política do povo brasileiro, desvelam-se as reais condições que determinam a situação contemporânea no País, sendo, exatamente, pelo viés da superindividualidade, que se deve começar um estudo sobre a evolução da sociedade brasileira.

O Holandês Matias Beck, fundador do forte Nossa Senhora Assunção, foi também responsável pela introdução do negro no Ceará. Tudo indica que o negro cativo Domingos Preto, que vivia como seu criado era naturalizado cearense. Todos os navios negreiros que aportavam no Ceará vinham, geralmente, de São Luiz e Recife, sendo os negros de origem dos Bantos de Angola e dos Congos.<sup>157</sup>

Mesmo destacando-se como pioneiro na libertação da escravidão no Brasil, o Ceará tratava os negros de forma bastante punitiva. Muitos deles foram enterrados vivos, enforcados, violentados sexualmente, queimados e mutilados. Duas situações foram importantes para libertação da escravidão, no Ceará, em 1884. A primeira

---

<sup>156</sup> HOLANDA, Sergio Buarque. 1995, p. 62.

<sup>157</sup> RIEDEL, Oswaldo de Oliveira. 1998, p. 21.

deve-se ao fato de que o trabalho do escravo não era muito lucrativo, pois havia pouca absorção da mão-de-obra escrava no setor da pecuária. Porém, na agricultura, os negros eram mais aproveitados. A segunda ocorreu com a mobilização do movimento abolicionista.<sup>158</sup>

Os participantes desse movimento eram profissionais liberais, intelectuais, estudantes e outros elementos ligados à classe média e à elite, que reivindicavam o fim da escravatura sem que houvesse desequilíbrio social e estrutural à “ordem das coisas”. Existia ainda, nesse período, um grupo composto apenas por mulheres que constituíram a sociedade das senhoras libertadoras, fundado em 1880. Em agosto de 1881, ocorreu um conflito entre os abolicionistas e os traficantes de escravos, pois um dos navios negreiros ancorou com duas negras a bordo. Nesse episódio, as mulheres negras foram raptadas pelos abolicionistas e conduzidas à liberdade. Desde então, não houve mais registro de nenhum navio negreiro ancorado no porto da província cearense.<sup>159</sup>

### 3 A MÍDIA E O ESPETÁCULO DO MARACATU

De fato, a canção moderna está envolvida em um processo econômico-industrial-técnico-comercial, como o cinema.

(Morin, 1973, p. 146 – não se conhece a canção).

O maracatu foi sendo contextualizado e consagrou-se como festa popular até ser considerado pela mídia como um rito contagiante que chegou à condição de internacional. Fica explícita, em grandes proporções, por parte da mídia, a intenção de camuflar a mescla, a hibridez, como marca enunciativa de reconhecimento da cultura local. Seguem aqui alguns exemplos ocorridos com o

---

<sup>158</sup> GIRÃO, Raimundo. 1956, p. 57.

<sup>159</sup> FARIAS, Airton de. 1997, p. 102.

maracatu Manguê Beat, de Recife, e também com o maracatu cearense, que ora é visto como tradição ora como espetáculo teatral e performático.

Contextualiza-se aqui que mídia ocupa dois papéis importantes nesse processo evolutivo do maracatu: por um lado ela reforça a noção histórica do maracatu dando sentido e significado ao culto, mas, em contrapartida, afirma a lógica do discurso da nacionalização justificando e utilizando o maracatu como exemplo de símbolo nacional, ao qual estão submetidos os ritos e as crenças africanas. Cabe ressaltar também que a ideia de símbolo nacional, segundo Peter Fly<sup>160</sup>, é utilizada de forma pejorativa e equivocada no Brasil. A mídia nacional, em suma, é responsável pela contextualização das culturas populares, mas acaba transformando determinados produtos estéticos e ritualísticos africanos em exemplo e símbolo de patrimônio nacional. Analisa-se nesse item todo o processo de envolvimento da mídia com o espetáculo do maracatu e da importância dessa contextualização midiática para sobrevivência do próprio folguedo, pois ambos necessitam mutuamente do acontecimento do desfile, embora ante toda essa situação, a mídia acaba influenciando o cotidiano, a vivência dos grupos e a maneira como eles ressignificam a organização do espetáculo de rua. Essa relação está marcada pela lógica do consumo que tornou-se o foco central para a questão da cultura que necessita e precisa está cada vez mais vinculadas as expectativas da evolução do mercado global para permanecer atuante.

### **3.1 O maracatu e cultura midiática no Brasil**

Em geral, esta imagem do “público” não se exhibe às claras. Mas ela costuma estar implícita na pretensão dos produtores

---

<sup>160</sup> FLY, Peter. 1982, p. 52. Peter Fly enfoca que a transformação de símbolos étnicos em símbolos nacionais é uma forma pela qual as elites brasileiras passaram a ocultar os processos de dominação e controle. A utilização desses símbolos foi importante para legitimar o processo de invenção da nação.

de informar uma população, isto é, “dar forma” às práticas sociais.

(Michel de Certeau, 1994, p. 260).

Não resta dúvida de que, numa perspectiva mais universalizante, a mídia global implicitamente se inseriu no seio da cultura local e regional com o propósito de legitimar valores e modelos de vida de outras civilizações, vinculada ao interesse da preservação do sistema político e econômico das sociedades modernas. Nessa perspectiva, os meios de comunicação passaram a ser agentes mobilizadores do cotidiano e assim reproduziram as indicações de uma ordem global estabelecida. O discurso da globalização na mídia tenta justificar sua eficácia baseado nos resultados concretos obtidos pelo consumo. Segundo Denis de Moraes, é pertinente que “[...] a retórica da globalização intenta inculcar a convicção de que a fonte primeira de expressão cultural se mede pelo nível de consumo dos indivíduos e coletividades”.<sup>161</sup>

Nesse contexto, tudo que se construía de forma mais original ou local foi dissolvido na medida em que o sentido de cotidianidade foi intermediado pelas mudanças necessárias para a garantia da permanência do regional e do local, imbricado sob uma ordem global. Portanto, é nesse sentido universalizante que hoje se pode falar do regional e do local na mídia. Em suma, toda produção midiática está imbricada a uma lógica regional e local por encontrar-se agregada aos interesses da ordem global. É importante esclarecer que a identidade cultural, muito embora não se possa negar ou ocultar-lhe a força, é determinada pelo discurso moderno enunciado pela mídia que sempre legitima o local pelo sua consonância universal. O sentido de moderno, nesse caso, está associado a novidade, atualização e ressignificação daquilo que um dia foi antigo.

A globalização na mídia fez emergir simultaneamente a necessidade de congregação entre as culturas de todas as ordens geográficas sem limite e desinteresse de região. Vive-se o fim das fronteiras que separava o nacional do local, do regional, e assim por diante. Agora, o avanço do discurso global da mídia,

---

<sup>161</sup> MORAIS, Denis de, 2001, p. 1.

estrategicamente, regionaliza-se para melhor expor os valores urbanos e se localiza para confirmar a hegemonia de um mercado competitivo e totalitário. Nesse sentido, a mídia quando se regionaliza o faz na perspectiva da ordem mundial e sistemática e, conseqüentemente, quando focaliza o cotidiano é para integrá-lo ao contexto do mercado do consumo. Não se pode deixar de reconhecer, contudo, que o discurso dos meios de comunicação é simultaneamente regional, global e local.

A mídia, em grande parte, foi responsável pela exposição do urbano em detrimento do rural, promovendo valores que passaram a ser absorvidos de forma extensiva por parte da grande massa. Em suma, essa contextualização veiculada pela mídia acelerou o processo de imbricação e de cultura nacional, local e regional. Porém, o maracatu, mesmo sendo absorvido pela ordem mundial, não deixou de relativizar-se com a cultura local de forma rica e contundente e manteve a força de exposição de suas alegorias estéticas, sonoras e visuais.

A mídia, é preciso admitir, só entrou em cena quando o espetáculo necessitou dessa aproximação. Na perspectiva lógica dos meios de comunicação, não foi a mídia que fez o acontecimento do espetáculo; ao contrário: o espetáculo da cultura necessitou dessa contextualização midiática, embora a mídia muitas vezes se exceda em suas contextualizações cotidianas. Pode-se dizer que há hoje uma necessidade de ambos para a manutenção de uma negociação, uma troca entre si, pois tanto a mídia precisa divulgar o espetáculo como o espetáculo precisa da mídia para expandir seus valores e suas crenças. É importante compreender que na história da civilização, mesmo quando não existia a tecnologia de comunicação como hoje, o espetáculo não deixava de acontecer. Portanto, cabe também pensar a mídia não somente do ponto de vista crítico, mas contextualizando seu papel de promotora e mediadora das culturas.

Não se pode contestar que a mídia atua como formadora e promotora de uma estética política e que interfere no andamento do espetáculo, no que nele tem de tradicional ou moderno. A mídia atua, nesse caso, como um meio de difusão da festa, expondo-a cultural e artisticamente e um elemento de linguagem que altera a própria expressão da festa. O espetáculo, no caso do maracatu, depende hoje da mídia para manter sua memória viva. Ele precisa que essa memória seja repassada para outras gerações e, desse modo, a mídia formata e serve para expandir essa

memória ritualística, mesmo sob a condição da lógica do consumo em concomitância com a preservação da história e da herança cultural.

Assim, os meios de comunicação, ao interferirem nessas culturas, tornam-se geradores de uma estética visual que também passa a ser promotora de uma ordem política e ideológica. Assim como a mídia, a cultura da festa, que se caracteriza como uma expressão multimídia, também é enunciativa dessa mesma ordem social e política. A festa comemorativa converte-se em transgressão, e essa transgressão é determinante para legitimar os valores de uma sociedade em transição. Por meio da festa demarcam-se os sentidos, as polifonias, as polissemias, os vários textos que deflagram os processos de aceitação e de contestação de uma ordem social vigente.

E o maracatu, no caso, entra neste estudo como enunciador dessa nova ordem moderna e híbrida. Os dois grupos postos em foco a enunciam por intermédio do corpo, da dança, dos ritmos com BPMS (batidas por minutos), acelerados conforme as velocidades do tempo moderno. O maracatu transformou-se numa “máquina de guerra” geradora de ruídos expressivos do processo de urbanização que assola as cidades, mas também serve para pensar essa nova ordem negociada e civilizatória. Seus artefatos e produtos estão expostos nas feiras artesanais com valor de uso e de troca. Tudo no maracatu é negociado, tudo é comercializado, e a mídia é a principal responsável pela difusão do consumismo nas manifestações culturais tradicionais existentes na sociedade contemporânea.

A musicalidade e suas mudanças rítmicas são enunciadoras de contextos políticos e sociais. Pelas letras e pelos ritmos, visualiza-se um território híbrido, complexo, de tradição e inovação. As vestimentas, as danças, enfim, todas as alegorias estéticas anunciam um discurso tecnomediado pela lógica do contexto social moderno. Essa situação está demarcada no próprio desfile de rua do mês de fevereiro de 2011, quando se observou que todas as agremiações exibiram de forma exuberante as roupas e as alegorias, que chegavam a custar em média seis mil reais cada uma. E também o clima de competitividade gerada entre os grupos que desfilaram era uma marca dessa perspectiva consumista que tomou conta do maracatu.

O consumo é a marca mais evidente do momento atual, pois ele se expande de forma ampla e veloz, atingindo todas as instâncias da sociedade. As festas, os cultos sagrados, a musicalidade, a dança, enfim, todos os setores da sociedade, foram atingidos por essa ordem mundial. Conforme aponta Michel de Certeau, o cotidiano vive sob as malhas de uma produção subjetiva expansionista, espetacular e silenciosa, em que o consumo

(..) tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas piratarias, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios, mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos<sup>162</sup>.

É nessa perspectiva da lógica do consumo mercadológico moderno e da resistência que se instauram as manifestações populares. Como descreve Néstor García Canclini, as categorias populares agem sempre teleguiadas ou mesmo condicionadas à negociação de suas identidades e ao mesmo tempo aprisionadas às determinações do poder instituído. Essa “negociação”, paradoxal concomitantemente traduz e constitui a marca definidora da possibilidade de convívio e da geração de redes de solidariedades, de comunhão e de comunicação entre povos e populações distintas. Há duas vertentes nessa forma de negociação da identidade: ora se pensa na racionalização da democracia ora se concebe a sociedade moderna vivendo aprisionada ao sistema burocrático, autoritário e midiático.

Conformismo e resistência são formas estratégicas de aceitar e negar uma ordem autoritária estabelecida. Para Canclini, o cotidiano popular vive no entremeio dessas duas situações sociais estabelecidas. O autor faz a seguinte reflexão:

Atualmente, os conflitos não se dão apenas entre classes ou grupos, mas também entre duas tendências culturais: a negociação racional e crítica, de um lado, e o simulacro de um consenso induzido pela mera devoção aos simulacros, do outro. Não é uma opção absoluta, visto sabermos que os simulacros fazem parte das relações de significação em toda cultura. Porém, estabelecer de que maneira iremos negociar o compromisso entre

---

<sup>162</sup> CERTEAU, Michel, 1994, p. 94.

ambas as tendências é decisivo para que na sociedade futura predomine ou a participação democrática ou a mediatização autoritária.<sup>163</sup>

Pelo mercado do espetáculo, as culturas populares estão resistindo, preservando – mesmo que de forma negociada – seus destinos. Aglomeradas nas ruas, ou mesmo em associações comunitárias e redes de solidariedade provisórias, as “massas” criam seus laços de comunhão e participação efetiva na vida política, social, econômica e cultural. São forças orgânicas que confrontam, aceitam, renunciam, ignoram e ao mesmo tempo acatam as mutações contemporâneas das sociedades em processo de reinvenção de seus valores, costumes e estilos de vida.

Torna-se relevante refletir sobre o fenômeno gerado a partir dos anos 90 em relação às produções sonoras do estilo maracatu e sua relação com a mídia. A cultura midiática aqui concebida relaciona-se a tudo o que está sendo gerado em grandes proporções produtivas, e que tem como produto final a exposição de uma determinada cultura ao consumo de “massa”. Nesse sentido, cabe ressaltar que hoje em dia, na era da comunicação de massa, não se pode viver sem os bens simbólicos e o ambiente gerado nos sistemas tecnológicos de comunicação. Em relação ao termo “massa”, o pesquisador francês Pierre Lévy enfatiza que a relação da mídia com o telespectador não é mais de um centro (grupos de poderes) para muitos (as massas), e sim de muitos para muitos, ou mesmo de todos para todos, em que todos agora podem interagir de forma mais participativa. Sobre a questão dos processos midiáticos e sobre massas na conjuntura moderna, Pierre Lévy faz a seguinte reflexão:

Acrescentemos que é muito mais difícil executar manipulações em um espaço onde todos podem emitir mensagens e onde informações contraditórias podem confrontar-se do que em um sistema onde os centros emissores são controlados por uma minoria.<sup>164</sup>

O maracatu, na era contemporânea, tomou dimensões até então inimagináveis pelos seus partícipes. O artista Chico Science, por exemplo, foi sem

---

<sup>163</sup> CANCLINI, Néstor García, 2008, p. 210.

<sup>164</sup> LEVY, Pierre. 1999, p. 225.

dúvida o principal responsável pela difusão de um novo estilo e, conseqüentemente, pela expansão da cultura maracatu para o mundo, pois ele foi inovador e capaz de fazer emergir uma sonoridade percussiva juntamente com o som das guitarras distorcidas do maracatu manguebeat. Observa-se, nessa perspectiva, que as mudanças de ritmos estabelecidos pelo maracatu de nação engrenaram por meio da mídia juntamente com os novos recursos tecnológicos que fizeram eclodir de forma inusitada a abertura de um mercado nacional e internacional do ritmo posto em questão.

O Maracatu de Nação apresentava elementos regionais e nacionais com diásporas de ritmos urbanos; o contexto revelava exatamente o período da globalização da arte, da cultura e da economia que tomava conta do mercado mundializado de música. Assim foi consolidada toda uma forma de espetacularização cultural que elevou o maracatu a uma categoria musical em ascensão em toda parte do planeta, inclusive, no Ceará. Essa ascensão do maracatu deu-se principalmente após a participação de Chico Science e os Malungos da Nação no festival *Summer Stage*, em Nova York, pois após esse evento o maracatu atômico de Recife passou a realizar várias turnês por países como: Alemanha, Dinamarca, Holanda e Suíça (Blog: [www.memorial Chico Science.com](http://www.memorialchicoscience.com)). O que, de fato, não ficou muito bem concebido daquele período foi exatamente a questão de como aquela cultura tão particular e localizada toma dimensões planetárias, a ponto de envolver distintos grupos sociais e étnicos, separados cultural e economicamente, de forma a aderirem a uma produção de caráter local.

A mídia, cabe salientar, também foi responsável pela expansão transnacional do maracatu. Ela, nessa perspectiva, direcionou e projetou para o grande público seus laços de mediação com o mercado fonográfico de consumo da música. Essa intervenção midiática torna-se um elemento central na construção e na formação do consenso das “massas” que, em suma, sempre acabam aderindo a determinadas ofertas, principalmente no campo da cultura e das artes. Enfoca-se que ao expressar e legitimar determinadas manifestações culturais a imprensa acaba fragmentando a história social e cultural característica de um grupo social, com o objetivo de torná-lo

mais consumível, embora ela seja importante para legitimar a história e a memória desse rito.

Outro aspecto relevante são as interferências causadas pelo desenvolvimento tecnológico atual. É certo que essas novas tecnologias sonoras oriundas do invento do carro eletrônico, que acompanha o cortejo, de instrumentos elétricos, influenciaram as produções regionais a ponto de transformá-las e, potencialmente, modificá-las. A experiência do uso do carro de som durante o desfile, por exemplo, foi fundamental para impulsionar um ritmo mais acelerado com as batidas mais fortes e percussivas para o estilo. Entretanto isso foi positivo porque antes, quando não existia essa amplificação sonora, o cortejo era regido por um coro de vozes que pouco se podia ouvir. Sem esquecer ainda que, por trás de toda essa nova situação, estava surgindo também um mercado musical capaz de mobilizar toda uma superprodução mais voltada para a expansão do estilo para a grande massa.

Nesse caso, a mídia apenas cumpriu sua tarefa, isto é, legitimou os interesses ideológicos do mercado capitalista moderno e, em contrapartida, também mobilizou os interesses dos grupos sociais pertencentes aos maracatus. A difusão do ritmo necessitava dessa aproximação com os meios de comunicação que estão aí para contextualizar as culturas, mas acima de tudo também estão a serviço de uma ordem capitalista. Afinal, a mídia é formadora de consenso e de padrões sociais que influenciam as classes populares, as quais cada vez mais modelam seus estilos de vida em torno das ofertas enunciadas pelos meios de comunicação de massa.

O que deve ficar claro para os que trabalham com a temática da cultura é que a noção do termo está associada ao que pode ser chamado de bricolagem. Segundo o comentário de Edgar de Assis<sup>165</sup>, referindo-se a esse termo proferido por Levi-Strauss, “[...] a bricolagem é um processo que se define basicamente pela ausência de um projeto que ajuste, de modo linear e causal, meios a fins”. Dessa maneira, compreende-se que as dualidades cultura erudita e cultura popular, ciência e arte, periferia e centro desfazem-se naturalmente, pois o papel da bricolagem é unificar, e não isolar. Portanto, o que dá sustentação às

---

<sup>165</sup> CARVALHO, Edgar de Assis. 2003, p. 9.

diversas representações do maracatu é sua condição de ser, ao mesmo tempo, local e global, antigo e novo, popular e erudito, artesanal e industrial.

A questão do local e do global, por exemplo, apareceu numa matéria do *Jornal Nacional*,<sup>166</sup> em que o maracatu foi associado a uma perspectiva cultural bem além da sua condição particular. A matéria foi bastante enfática ao enunciar o caráter etnocêntrico, dando mais realce à trajetória cultural mundializada dessa expressão cultural. O que de fato se mostra mais interessante e positivo é que esse etnocentrismo, se antes vinha de fora para dentro, agora foi invertido. Vai do particular para o geral, isto é, do local para o mundo. Isto acontece exatamente com o maracatu de nação (estilo urbano), que hoje é praticado em vários continentes, principalmente na Europa.

Essa experiência midiática só foi possível em função do enfraquecimento dos laços comunitários, que cada vez mais se direcionam para uma perspectiva não local e multicultural. Conforme afirma Thompson, a modernidade possibilitou essa experiência porque os indivíduos passaram a fortalecer ainda mais as informações oriundas de outras fontes de referências externas e exteriores aos seus códigos locais. A respeito dessa situação atual, John Thompson escreve o seguinte:

Esta conexão é enfraquecida à medida que os indivíduos têm acesso a formas de informação e comunicação originárias de fontes distantes, que lhes chegam através de redes de comunicação mediada em crescente expansão. Em outras palavras, os indivíduos têm acesso crescente ao que podemos descrever como um conhecimento não local.<sup>167</sup>

É essa situação anunciada pela mídia que possibilita a transmissão de novos conhecimentos e, assim, a expansão de um estilo até então singular para outros grupos sociais, inclusive para aqueles que compactuam com valores culturais distintos e distantes de suas realidades. A expansão da cultura mundializada é fenômeno que atinge todos no contexto moderno, mas não pela perspectiva do olhar dicotômico que separava o centro da periferia, e sim pela lógica da pluralização e da imbricação entre ambos os contextos. Hoje se pode compreender melhor que centro

---

<sup>166</sup> *Jornal Nacional*, edição, data 07/07/2008.

<sup>167</sup> THOMPSON, John, 2009, p.181.

e periferia estão em relação de intensa interatividade, ou mesmo que até deixaram de existir diferenças entre eles em decorrência do policentrismo, pois as manifestações culturais particulares se expandem e tem reconhecimento nacional, ganhando força política. Da mesma forma, a cultura que é produzida por países mais desenvolvidos também chega a ser reconhecida, principalmente pela mídia. Pode-se dizer que com o uso das tecnologias de comunicação se criou uma infovia de mão dupla nesse processo.

O espetáculo dessa cultura, enunciado pela mídia, não perde sua expressividade singular e particular, mas a coloca num estado de exposição capaz de padronizar o encaminhamento do evento, tornando-o esteticamente mais consumível e aparentemente mais interligado a uma condição moderna e globalizante. Mesmo que seja um produto cultural de natureza essencialmente regional, folclórica, como é o caso do maracatu, a mídia o enuncia também pela lógica do discurso da universalização.

### **3.2 O maracatu e a perda da “aura”**

Utiliza-se o termo “aura” apenas para recapitular o significado que Walter Benjamim<sup>168</sup>apresentou ao afirmar que “aura” se relaciona a tudo que, originalmente, se transformou com o excesso de exposição e produção em série. Nesse caso, o pensador se reportou à questão da obra de arte, porém aqui se utiliza o termo apenas para elucidar que a música também, ao longo dos tempos, vem perdendo sua essência ao aderir a novas formas harmônicas, interligando escalas ascendentes e descendentes em tons e semitons cada vez mais velozes. A questão da expansão da música produzida em grande quantidade pelos meios de comunicação, por exemplo, fez com que o maracatu também se modificasse e se direcionasse a uma perspectiva mais mercadológica e comercial. Entretanto, essa mudança de ritmo, ao mesmo tempo em que apagou o brilho tradicional dessa

---

<sup>168</sup> BENJAMIM, Walter, 1982, p. 215-216.

cultura, a fez renascer de forma mais interessante, envolvente e expansiva para outros países.

Há muito tempo se sabe que, no transcurso dos anos, o maracatu vem sofrendo mudanças essenciais na sua estrutura rítmica e dançante. Esse fato não acontece só no Ceará, mas também em Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, entre outros estados. E o mais interessante nisso tudo é que, aí, inscreve-se o surgimento de um processo de exclusão e de afastamento do lugar de iniciação ritualística oriunda das comunidades “marginalizadas” da sociedade, para o acontecimento de um novo lugar de experimentação moderna que, conseqüentemente, possibilita vivenciar outro estilo musical, inclusive com a interferência de outros ritmos procedentes das sociedades europeias.

É bastante significativa a presença das classes sociais abastadas dos direitos de cidadania nessas festas e nos cultos do maracatu, mas é importante ressaltar que a base do cortejo ainda é constituída por grupos sociais ligados às periferias da cidade, classes que, de certa forma, fundaram e construíram a história do maracatu. Salienta-se, também, que grande parte dessa categoria social foi responsável pela manutenção do maracatu, que, desde a sua origem, sempre sofreu fortes pressões por parte do poder público estatal.

Como exemplo, vale citar os ritos do ano de 2010, quando grupos ligados aos governos federais, estaduais e municipais intervieram no desfile com uma superprodução do evento no sentido de promover também a anunciação de uma cidade mais “bela”<sup>169</sup>, sem problemas sociais e até mais iluminada, pois a prefeitura da cidade fez um investimento relativamente alto para aquele período. Investimento que tem aumentado ainda mais ao longo dos anos em várias capitais do Brasil.

O fato é que, com o aparecimento dessa superprodução do maracatu, assiste-se a um “estranhamento” artístico e cultural, distinto da condição de produção cultural anterior, quando tudo era feito de forma simples, espontânea e artesanal. Esse estranhamento diz respeito às condições de produção mundializada, usando o termo no sentido que lhe é atribuído por Renato Ortiz<sup>170</sup>;

---

<sup>169</sup> O adjetivo belo está relacionado ao slogan da prefeitura: “Você fazendo a Fortaleza Bela”.

<sup>170</sup> ORTIZ, Renato, 1995, p. 205.

mundialização como forma de universalização de uma produção genuinamente regional e que concerne, também, a um fenômeno de internacionalização que assolou a cultura afro-brasileira e, mais especificamente, o maracatu da nação brasileira.

Mais uma vez, como exemplo, temos o maracatu de nação, o coco-maracatu cearense e o próprio manguê beat, uma cultura musical que mistura ritmos percussivos das batidas afro com a superprodução sonora de guitarras eletrônicas e estridentes, que se espalhou pelo Brasil e alcançou países como Japão, Estados Unidos, França, Alemanha, entre outros. Esse maracatu mundializado, como já foi dito, é importante para lembrar que a presença em destaque do maracatu, no Brasil, não pode excluir de sua história a memória coletiva da luta do povo africano pela liberdade de expressão cultural. Percebe-se, assim, como tem sido marcante essa abertura para se pensar numa outra libertação outrora tão almejada, a libertação da cultura do povo afro-brasileiro.

Isso que acontece com o maracatu brasileiro nos últimos tempos é fruto das condições contemporâneas que permitiram essas mudanças e que, de certa forma, obrigaram os participantes a atualizar suas produções, seus ritmos, seus passos dançantes e estilos de vestimentas ou fantasias. Os maracatus de Pernambuco, do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Ceará, por exemplo, estão assumindo uma postura mais sonora numa perspectiva que segue semelhante ao maracatu urbano. Nesses estados, observa-se que, aos poucos, as situações que expressavam a religiosidade são deixadas de lado e, assim, fica evidente o interesse pelas mudanças de ritmos e interferências nos códigos sonoros que vão perdendo suas características tradicionais para assumir outras mais híbridas e desterritorializadas.

Portanto, fica claro, nesse sentido, que as expressividades urbanas estão suprimindo a permanência da religiosidade tão característica dos maracatus passados, não a ponto de extingui-la, mas de fazê-la sofrer variações, tanto de ritmos como também no que diz respeito a classes sociais, já que agora esses ritos não são somente para os negros, mas para todos, independentemente de cor, credo, classe e nação. Essa força expressiva também é marcante em países como , Dinamarca, , Itália EUA, Holanda, França e na Alemanha, que recentemente recebeu os grupos dos maracatus do Brasil no 5º encontro europeu de maracatu,

realizado em julho de 2012 na cidade de Colônia), que estão batucando em todo o ritmo as batidas impulsivas do maracatu( [www.maracatu-encontro2012](http://www.maracatu-encontro2012)).

Diante de tantas inovações, confirma-se na atual prática da cultura maracatu uma situação esclarecida pelo antropólogo MassimoCanevacci, quando esse pesquisador aponta que da mesma forma que uma expressividade cultural periférica adquire elementos ideologicamente universais, essa mesma cultura tão particular de grupos regionais pode também tomar dimensões genuinamente universais. É o caso do maracatu de nação ou urbano, que se expande cada vez mais pelo mundo levando suas batidas locais, mas que se adequa também, para dar ênfase ao que foi dito antes, às condições singulares características de cada nação. Experimenta-se, aqui, uma inversão cultural: a cultura, antes vista apenas como oriunda dos países do centro e expandida para países periféricos, agora é percebida como um patrimônio local e particular que pode se expandir para outros territórios considerados dominantes. Sobre a inversão, Canevacci faz o seguinte comentário:

A aculturação pode ser, portanto, a expansão vencedora que se irradia de um centro para um conjunto diferenciado de periferias. Esse centro pode expandir-se militar ou eletronicamente. Mas também pode produzir um parcial processo inverso.<sup>171</sup>

Essa perspectiva contemporânea, de mistura de local com internacional, surge da possibilidade de imbricação de uma tradição sincrética que se expressa apenas na mescla, na hibridização de vários ritmos sonoros e modelos transportados de outras culturas. Isso ocorre até mesmo porque o maracatu é sincrético desde a sua origem. O maracatu nasceu sob a influência dos Congos e dos rituais de afoxés, grupos que no século passado saíam às ruas com tambores e outros instrumentos para festejar. Esses grupos eram provenientes do interior e tinham a intenção de chamar a atenção das classes dirigentes para o direito de usar as ruas. O intuito era transgredir as amarras do sistema tecnoburocrático da sociedade capitalista, que emergia a todo vapor no período do desenvolvimento socioeconômico brasileiro.

---

<sup>171</sup> CANEVACCI, Massimo, 1996, p. 21.

Desse modo, a tradição foi rompida, porém sob um ponto de vista renovador e mais exuberante. Conforme afirma Thompson<sup>172</sup>, as tradições não acabam; apenas se remodelam de forma mais fortalecida e revigorada quando se fundem com outros estilos. Assim, as tradições são permanentes, de forma bricolada, sem sua “aura” original, sua essência primeira, como diria Walter Benjamim, que se fundiu com processos inovadores da sociedade contemporânea. Ressalta-se que a exposição teórica do pensamento crítico da comunicação serve apenas para clarear que os processos de hibridização cultural foram expandidos, mudando, de forma mais intensiva, com o surgimento dos processos gerados pela superprodução da cultura e da arte veiculadas por meio da mídia.

Os produtores da “cultura de massa”, analisa Peter Fry, transformaram as culturas étnicas em símbolos nacionais e exemplo de brasilidade. Esse fato se deu porque, em suma, as elites brasileiras usaram o subterfúgio da conversão sob a lógica do interesse do controle e da dominação racial. A dominação, nesse caso, situa-se na relação de dependência recíproca entre os grupos étnicos e as classes dominantes. Em relação a essa questão, Peter Fry faz a seguinte consideração: “Quando se convertem símbolos de fronteiras étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo ‘limpo’, ‘seguro’ e ‘domesticado’.”<sup>173</sup>

Torna-se conveniente que, ao caracterizar a manifestação artística negra como exemplo e modelo de brasilidade, as elites mudam o sentido e diluem a permanência da luta pela resistência e a identidade coletiva dos rituais africanos. Ao pronunciar que no Brasil “não existe *Soul food*”, Peter Fry o enuncia com a autoridade de quem quer desmistificar a ideia de que a arte negra é pura, exemplo de símbolo nacional, e não sofreu influências externas das determinações dos interesses políticos das classes dominantes.

O maracatu, como exemplo de cultura afrodescendente, também vivencia uma situação de depreciação de seu significado para converter-se em um dispositivo de afirmação da hegemonia política de grupos locais. Há uma troca em que se supõe a existência da preservação da identidade negra local de um lado e, de outro

---

<sup>172</sup> THOMPSON, John, 2009, p. 170.

<sup>173</sup> FRY, Peter, 1982, p. 53.

lado, a manutenção da garantia de um compromisso público que tem como objetivo o controle e o domínio político das elites locais sobre as manifestações culturais dos maracatus que atuam na cidade. Portanto, por trás desse “apoio” mantido, outras formas de legitimação são gerenciadas e organizadas por parte do poder público.

Admitir, porém, que as forças coletivas de preservação da originalidade pura e a permanência da cultura africana então enfraquecidas na cidade de Fortaleza não implica dizer que elas não estão resistindo, ou que não existe uma continuidade expressiva da cultura das gerações antepassadas. Essas raízes são mantidas, mas apenas de forma caricaturada ou mesmo representativa, sem sua essência inicial e ritualística. A expressiva manifestação do maracatu que se pratica na rua, em si, é uma conversão que ultrapassa sua condição social clássica ou mesmo tradicional, que a faz se reinventar com o passar dos anos, por meio de suas atualizações que estão sempre em constante processo de transformação e mudança.

Hoje, as expressões ritualísticas das culturas étnicas necessitaram negociar sua dimensão histórica, não de forma consciente, mas sim porque precisaram vincular-se à era contemporânea para melhor sobreviver ante as revoluções tecnológicas da nova geração. Renovação e atualização fazem parte da nova era que assola todos os povos e todas as nações. Mesmo em meio a tantas mudanças, ainda se evidencia a permanência de uma herança e memória que persistem em não desaparecer, nem perder sua identidade, embora essa identidade seja mera simulação ou simples espetáculo para a mídia e para o turista apreciar. O maracatu cearense também não é *soul food*.

## 4OS MARACATUS FORTALEZENSES SOLAR E REIS DE PAUS

O Brasil é um absurdo/ Pode ser um absurdo/ Até aí tudo bem/  
Nada mal/ O Brasil é um absurdo/ Mas ele não é surdo/  
O Brasil tem um ouvido musical/ Que não é normal...

Caetano Veloso (Discografia - Muito dentro da estrela azulada, 1978)

O maracatu nasceu como uma manifestação religiosa dentro dos rituais de umbandas. Por se tratar de uma festa exercida sob forte pressão da sociedade e das autoridades políticas, os eventos geralmente são realizados com o intuito de homenagear os principais personagens da cultura africana no Brasil. Normalmente eles são os orixás sagrados, os quais exercem forte influência sobre as formas de expressões de cada maracatu. Em Fortaleza, o maracatu surge por meio do macumbeiro Raimundo Alves Barbosa que, ao retornar de uma viagem para Recife, traz para o batuque da umbanda a batida urbana do maracatu e funda, no ano de 1937, aquela que seria uma das primeiras agremiações da cidade – aAgremiação Ás de Ouro.

O termo macumbeiro significa tirador de loa ou cantor de maracatu. No início, como não havia a exuberância moderna, o maracatu desfilava usando o branco como vestimenta e ainda não pintava o rosto com fuligem nem usava a vaselina para as pinturas do rosto. Os instrumentos eram artesanais e normalmente confeccionados pelos próprios partícipes. Os principais instrumentos eram: o bumbo, o ganzás, os chocalhos, os triângulos, entre outros. Desde o período de iniciação da primeira agremiação ocorreram muitas mudanças, e foram fundamentais as

inovações decorrentes das necessidades de transformação da festa em espetáculo para atrair os olhares populares, a fim de engrandecer e abrihantar o desfile de rua.

Os maracatus Solar e Reis de Paus são consequências dessas transformações que, ao longo dos anos, traduzem novos e velhos elementos de uma ritualização a qual vem ultrapassando gerações. O Maracatu Solar é uma agremiação nova, mas que pelo tempo de existência demarca uma maturidade relevante, capaz de revelar um espetáculo autêntico, mesmo sob a condição da modernidade, que impõe a negociação e a abertura de concessão o tempo todo. A outra agremiação, o grupo Reis de Paus, foi fundado em 1960, mas simboliza um velho moderno que nunca deixou de olhar para o futuro nem esquecer a importância do passado. Ambos constituem o fazer atual de uma manifestação que não é tão tradicional, como alguns pensam, nem também tão moderna, mas imbricada no limite da tradição e da modernidade.

A técnica de pesquisa utilizada, conforme comentou-se na introdução, foi a observação participante: um estudo etnográfico de acompanhamento dos eventos, dos desfiles, dos ensaios e etc. As entrevistas não foram estruturadas e ocorreram com alguns brincantes representantes das principais alas e com os presidentes das duas agremiações. Elas foram feitas de forma livre e aberta sem a intervenção direta por parte do pesquisador e também sem aplicação de questionário. Algumas foram gravadas outras não porque um ou outro brincante preferiu que a conversa não fosse registrada.

Realizei muitas filmagens e fotografias na intenção de que o trabalho de análise de campo e de observação pudesse ser conferido mais intensamente. Cabe ressaltar que a técnica de observação foi participativa, junto com os membros das agremiações na hora em que os desfiles, os ensaios e os eventos ocorriam. Ao todo foram observados cinco desfiles de rua, um ensaio, um evento e um seminário ocorrido em agosto de 2011.

Todos os desfiles analisados de 2005 a 2011 ocorreram no período do carnaval e particularmente sempre nos últimos dois dias finais quando a prefeitura destina os devidos recursos necessários para a realização da festa. O evento observado foi no Centro Cultural Dragão do Mar e era apenas para contemplar o

período de férias e de alta estação na cidade. Esse evento ocorreu no dia 22 de janeiro do ano de 2006 e foi realizado pelo Maracatu Reis de Paus. O ensaio analisado foi do Maracatu Solar na sede do grupo que fica situada na Avenida da Universidade, 2333, bairro Benfica, e naquela mesma ocasião a agremiação estava se preparando para estrear pela primeira vez na Avenida Domingos Olímpio. O tema daquele ano foi “Maracatu Solar” e era o penúltimo ensaio do grupo que foi realizado no dia 14 de fevereiro de 2007. Cabe ressaltar que essa pesquisa em muito priorizou os desfiles por eles representarem o momento em que todos os participantes se encontram juntos.

Ao todo foram incluídas nove entrevistas com os representantes das diversas alas que fazem parte do desfile e elas foram feitas na intenção de deixar os entrevistados a vontade para falarem o que quisessem a respeito de suas experiências no maracatu. No geral as entrevistas foram feitas com os jovens, as senhoras e até os velhos que participam de forma mais intensiva nos desfiles. Temos pelo menos um participante de cada ala e algumas dessas entrevistas foram feitas nas sedes dos grupos, no Centro Cultural Dragão do Mar, mas a maioria delas foram realizadas na própria Avenida Domingos Olímpio durante o desfile de rua.

Teve-se também acesso a alguns documentos da fundação do Maracatu Solar que encontra-se expostos através de *blogs* e *sites*([ong-solar.blogspot.com.br](http://ong-solar.blogspot.com.br)) mantidos pela agremiação e inclusive pôde-se realizar uma série de fotografia do acervo musical na própria sede onde passou-se a conhecer os tipos de instrumentos que eles usam no desfile. Esse acervo fica numa sala bastante reservada da sede do Solar e para se ter acesso a ele só com a devida autorização da presidência daquela agremiação. Porém, no caso da agremiação Reis de Paus, como ela não é uma fundação social, sua sede funciona na casa do próprio presidente da agremiação e seu ambiente fica restrito apenas a um recinto familiar sem nenhuma atividade extra além do desfile de rua. Entretanto a sede ou a “casa” do presidente é tão pequena que eles mesmos fazem os ensaios no Colégio Visconde do Rio Branco, que fica situado na Avenida Dom Manuel, 1803 - Centro da cidade, próximo a casa do presidente. Portanto, por se tratar de ser um ambiente familiar e fechado a visitação e as observações realizados com o Maracatu Reis Paus ficaram sendo feitas na avenida durante os desfiles e nos eventos. Porém só depois de algum tempo de observação pude perceber que por preservarem de forma mais intensa a

cultura do terreiro, o Maracatu Reis de Paus mantém-se mais privado, menos aberto a ceder informações, do que o Maracatu Solar, mas quando estão na avenida eles são mais expansivos e passam a se comunicar melhor com as partes interessadas.

Analisou-se nesta pesquisa a existência de um confronto entre os elementos estéticos (as danças, as vestimentas, o canto, as letras) em que ora se percebe a renovação e noutro momento eles reproduzem os indícios de uma cultura que quer permanecer inatingível, mas que esbarra com a necessidade de negociação com a modernidade que assola as grandes cidades, megalópoles, em processo de desenvolvimento urbano. Em suma, as mudanças ocorridas no maracatu refletem o contexto histórico atual que transforma também as relações entre os sujeitos, atores sociais, que expõem através dos acessórios estéticos e alegorias o momento vivido.

#### **4.1 A análise comparativa entre os Maracatus Solar e Reis de Paus**

A comparação é uma forma de apresentar as similitudes e as diferenças entre os dois maracatus, interligando o passado ao presente, no intuito de identificar o que se hibridiza e o que contra-atua uma ação minoritária e particular. Neste capítulo, não se tem a intenção de comprovar a hipótese levantada na sua totalidade, mas, sim, o objetivo principal de demarcar por meio desse campo empírico o que as perspectivas teóricas enfatizam na dinâmica do processo de transformação tecnológica. O capítulo Também ressalta a diáspora dos dois modelos, que divergem ao mesmo tempo em que convergem para formar uma única unidade na qual se visualiza tanto os resquícios da antiguidade como o que se renovou com o passar dos anos. Essa parte prática, em suma, vem confirmar a existência de um campo de experimentação concreta e qualificativa, que se torna útil para perceber por meio dos dois maracatus aquilo que quer permanecer enraizado às origens ancestrais e o que está em constante processo de mutação.

Aqui se estabelece um confronto entre os dois modelos para apontar de que forma as mediações acontecem, e como se realizam no universo cotidiano os reflexos das intenções do discurso da modernidade e da tradição, anunciado pela

mídia. Portanto, esse material empírico distingue, explicita e reflete, por intermédio de novos atores sociais, as marcas enunciativas de um sistema tecnológico que requer da atual sociedade contemporânea uma adaptação de *habitus* e costumes representativos. Se essa adaptação não garante a preservação de uma singularidade étnica e histórica, pelos menos a torna existente na diáspora, na hibridização, na diferença e na interferência da cultural global em relação à sociedade local moderna e/ou contemporânea. É Nesse interim entre aquilo que é imutável e o que pode ser reinventado que o maracatu se engendra.

Essa parte desta tese também retrata alguns aspectos históricos das duas agremiações que, de certa forma, encontram-se em contextos sociais distintos, mas que são pertinentes para uma análise comparativa. De um lado o Maracatu Solar, nascido ao alvorecer do ano de 2005, contexto de mudanças estruturais na política brasileira, e, em contrapartida, o Reis de Paus, fundado no ano de 1960, período brasileiro marcado pelo conflito entre os militares e a sociedade civil.

#### **4.1.1 Maracatu Solidariedade e Arte (Solar – 2006): a presença do velho no novo**

O Maracatu Solar é uma organização não governamental cujo objetivo é levar arte e cultura para jovens e adultos que queiram contribuir para difundir uma vida de paz, amor e solidariedade. Fundado no ano de 2005, essa agremiação tem como presidente o cantor e compositor cearense Pingo de Fortaleza. O grupo estreou no carnaval de rua no ano de 2006 desfilando com seus partícipes na Avenida Domingos Olímpio, e conta hoje com um número de 150 integrantes. Uma característica desse maracatu, que significa inovação, é a não obrigatoriedade do uso da pintura no rosto. A partir do ano de 2008, o Solar passou a realizar festivais de loas para a escolha do samba enredo do carnaval, o qual viria servir como tema de desfile. Geralmente o festival é realizado em sua própria sede, situada na Avenida da Universidade, número 2333, local onde são também realizados os ensaios.

No ano de 2010 o desfile do maracatu veio como amálgama de inovações nunca antes vista, pois o grupo se desconfigurou intensamente da forma tradicional de organização e subdivisão de alas. Na verdade as alas fogem a os padrões da festa. As cores utilizadas são as mais variadas apesar de manter a presença do dourado com cor predominante. Isso marca indícios da renovação. As alas não estão correlacionadas às expectativas anteriores em que, conforme mostra o Reis de Paus, se seguem a lógica das hierarquias sociais.

No desfile tradicional, primeiro surge a ala dos índios, depois a ala das baianas e sucessivamente as alas do casal de macumbeiros e as alas da corte. A forma instituída pelo Solar, neste sentido, é desconstruída para vincula-se a uma perspectiva estética descomprometida, mas ao mesmo tempo, comprometida com a tradição. As pinturas também são descartadas ou facultativas pela aquela agremiação. O som também demarca uma batida mais intensa e vibrante com oscilações entre BPMS (batidas por minutos) mais pulsante e lenta.

As danças também são inovadoras, mas são modernizadas seguindo a linha do ritmo dos tambores. A dança é alegre e expõem as velocidades do tempo caótico da vida urbana. O ritmo é estridente e pulsante, pois conforme se observa, existe uma compreensão de que o ritmo lento é impulsionado apenas para apresentar o momento da coroação da rainha. Neste caso, o grupo busca impor sempre um ritmo veloz e acelerado para caracterizar o momento contemporâneo moderno.

Por nascer neste contexto moderno de grande velocidade e de mudança sociais e estruturais, vejo que o grupo muda a forma para estabelecer um outro diálogo mais artístico e estético de deformação contemporânea e, ao mesmo tempo, de enquadramento com regras da tradição. Esse quadro social compõe um discurso permanente entre o moderno e o tradicional que luta resistindo pra não morrer e negocia o tempo todo com as atualizações sociais que são imprescindíveis e obrigatórias pela própria exigência do contexto social híbrido e sincrético, que assola a sociedade pós-moderna e multicultural.

Cada fantasia de cada membro pertencente ao Solar parece combinar com uma espécie de modelagem dourada. É como se cada pessoa que passa na avenida tivesse sido modelada pra o espetáculo daquela cultura, revestida de

dourado, a cor predominante que demonstra-se quase que como uma escultura de bronze a desfilar na avenida. O uso intenso de vestimentas douradas, azuis e brancas renova a exposição anterior em que se privilegiava a cor preta principalmente na pintura do rosto. Agora a pintura do rosto pode ser de qualquer cor e não somente de preto, pois a coloração e marca predominante entre os participantes daquela cultura.

Entre tantos elementos novos a presença do antigo e velho ritmo tradicional não deixou de persistir e permanecer na sonoridade maracatuzeira. Ritmo rural lento, mas ao mesmo tempo veloz e urbano que dialogam e se tensionam de forma híbrida e sincrética. Outro elemento que marca a tradição é a letra que fala dos santos cultuados pelo candomblé e a presença da boneca calunga também demarca a forte presença da tradição.

Apesar de tanto deformação construtiva a agremiação mantém através da forma de organização um contexto multicultural pós-moderno semelhante a um quadro abstrato em que as cores ilustram e dá significado a estrutura quase que tridimensional do espetáculo. Tal como um quadro representativo do estilo abstrato, o Maracatu Solar expõe na avenida um aparente por do sol que ao entrar na avenida parece iluminar os olhos dos espectadores. Forte e brando esse maracatu transmite uma força delirante de um ritmo urbano que corta e sangra a alma de quem aprecia o evento e ao mesmo tempo abrandando de ternura o coração através do ritmo lento, suave e dolente. Essa força é a presença do moderno que clama para não morrer e a dolência é a chama que acende e queimar a alma para manter viva a tradição.

A presença do dourado com cor predominante simboliza o sol que ilumina a esperança dos desassistidos, dos excluídos de seus direitos que cantam, dançam e ritualizam sem parar. O dourado significa o fogo que mantém acesa a chama do amor e da solidariedade, que queima, ilumina e brilha e mantém viva a sede pela transformação, pela revolução dos valores, dos preconceitos e do conservadorismo que adormece e esconde as sujeiras da cidade. A letra do Solar fala do santo guerreiro, São Jorge, aquele que vai matar os nossos dragões, que vai salvar os súditos da fome, do flagelo e da seca d'água que assola sertão. A letra junto com o ritmo alucinante delimita um território complexo e micro-político, um fenômeno, uma

loucura que grita de forma esquizofrênica pela salvação. Gritos ecoados por vozes alucinantes e revoltosas que rompem com a atrocidade do poder.

O dourado simboliza a cor da fome, a cor do sertão banhado pelo sol escaldante e torrencial. A dança, a musicalidade, as cores romper com a normalidade da ordem. Cada elemento transgride a regra. Ao todo a presença do Solar na avenida representa um grito de protesto contra a injustiça, a falta de cidadania e o descaso público que desprezam as camadas sociais menos favorecidas. Máquina de guerra, movimento revolucionário micro político, o Solar não para de anunciar a miséria de um povo sem terra pra plantar, sem casa pra morar e sem escola para estudar.

As mazelas sociais ganham sentido através do Maracatu Solar que agride aos olhos mais conservadores que se impressionam com as velocidades impostas. Velocidades de um tempo passado, mas presente ainda que clame pela liberdade do povo negro, pela igualdade de direito, pelo reconhecimento humanitário e pela a emancipação cultural. O que existe de novo é a velocidade que não para de politizar, de desorganizar e de gerar um movimento de repúdio ao poder do Estado. Velocidade essa que promove a guerra, que como um furacão arrasta e extermina tudo que passa pela frente.

Tal como o ritmo veloz e apocalíptico o Maracatu Solar traz em seus adereços e vestimentas todo um imaginário social político de um povo marcado pela falta de cidadania. A intensidade do canto, da dança simboliza um grito de uma população excluída, desassistida pelo poder público. Uma camada social que sagra e carece de amor e de solidariedade. A Vestimenta dourada cor de ouro também representa riqueza, fartura, alegria, justiça, felicidade e festa. O ouro é o elemento sagrado, místico que brilha e ilumina. É luz divina que clareia a escuridão e o caos. Cor resplandecente que acima de qualquer dor ou loucura reluz esperança e fé.

O que o Solar traz de tradicional está em tudo que se encontra representado no ritual. A musicalidade veloz ritmada ao caos urbano, na coreografia, na vestimenta dourada que simboliza sofrimento, festa e alegria, na cara pintada de preto e branco. Enfim todos os elementos demarcam um campo comunicativo histórico, memorial em que se observa a permanência de um lugar de civilização e

de tradição. Embora o Solar reconfigure o velho através do novo, ele não deixa de delimitar um contexto de conflitos, de tensões e confrontos ideológicos e micropolíticos em busca de uma ação que revigore a rebeldia, a indignação e a contestação. Aqui se constrói um espaço crítico de produção de subjetividade.

#### **4.1.2 Maracatu Reis de Paus (1960): a presença do novo no velho**

A outra agremiação a ser visitada foi o Maracatu Reis de Paus, grupo que preserva a batida mais original da música de rua. Nesse primeiro contato, foram obtidas algumas informações preliminares, mas suficientes para convencer que esses grupos eram, de fato, os representantes do verdadeiro maracatu de rua. Em termos de sonoridade, eles conseguem preservar as batidas melancólicas e lentas do maracatu pulsante, ritmo bastante difundido no interior do Estado por ter-se originado dos negros trazidos da África, na época da escravidão. A Agremiação Reis de Paus é apenas uma entidade que realiza durante todo o ano vários eventos a fim de melhorar a renda de contribuição financeira para a realização do desfile, o qual acontece sempre no domingo de carnaval.

Num outro contato mais recente, o presidente do Reis de Paus, Geraldo Barbosa, falou um pouco da história desse maracatu. Conforme o referido dirigente, essa agremiação foi fundada no ano de 1960, fazendo 50 anos de idade no dia 20 de janeiro de 2010. Falou, ainda, sentado na praça do Centro Dragão do Mar, sobre a importância do maracatu Estrela Brilhante, primeira agremiação fundada em 1935, para a concretização dos desfiles que são realizados, até os dias atuais, na avenida Domingos Olímpio, principal via de acesso ao bairro da Aldeota.

No evento realizado no Centro Dragão do Mar, o Maracatu Reis de Paus seguiu à risca a tradição musical que existe desde o início do espetáculo de rua. Com uma batida bastante pulsante, o Maracatu Reis de Paus inicia o desfile com a ala dos índios, seguindo, logo atrás, a Princesa, depois o Rei, a Rainha e o balaio, todos homens travestidos. Dando continuidade ao espetáculo, surge a ala das baianas, junto com a boneca Calunga bem à frente, carregada nos braços por uma

pré-adolescente de mais ou menos quinze anos, que faz parte da comunidade de Piedade, local onde está sediado o Maracatu Reis de Paus. Essa ordem segue de forma natural a hierarquia do poder tal como era exercido pela coroa.

No desfile de rua esse maracatu se mantém lento e dolente do começo ao fim do espetáculo preservando o ritmo tradicional que demarca, ao contrário do Solar, a naturalização da ordem e da aceitação da servidão. Se a velocidade discutida anteriormente era sinônimo de eloqüência apocalíptica agora pode-se dizer que ausência dela também demarca uma atitude politicamente integrada e coerente com a naturalização dos fatos. A batida rítmica dolente tem um significado de sofrimento, de melancolia, de submissão e aceitação de uma ordem.

O ritmo não gera estranhamento e pouco causa impacto expressivo. Ao contrário esse maracatu ao encarna a melodia dolente parece enunciar o sofrimento dos negros sem questionamento e assim acaba se posicionando a favor do status quo. A letra apela para os santos africanos pedindo pelos negros que vivem na Bahia e em guiné. No modelo de vestimenta, a predominância do preto e do branco e a dança compassada se assemelham mais a uma procissão religiosa, mas a ausência da pintura no rosto da ala feminina representa algo novo. O uso freqüente das mascaras simbolizam a permanência da continuidade do rito tradicional.

O grupo tem cerca de 400 brincantes e ensaia no Colégio Visconde do Rio Branco, que fica situado na Avenida Dom Manuel, 1803 - Centro da cidade, próximo a casa do presidente daquela agremiação. Os brincantes são, na grande maioria, voluntários que recebem um pequeno auxílio da Prefeitura Municipal de Fortaleza, que não cobre nem os gastos com a confecção das roupas e alegorias utilizadas no desfile.

Apesar desse grupo oferecer uma ótima performance na passarela, o maracatu que se pratica parece ser apenas uma lembrança do antigo carnaval de rua, uma simples festa organizada para turista. Outrossim, vale acrescentar a sonoridade musical do maracatu de tradição continua viva na memória coletiva da comunidade fortalezense.

Uma outra questão interessante diz respeito àquilo que se chama de “falso negrume”, pintura do rosto utilizada para representar a força divina da identidade do negro no combate aos perseguidores de escravos.

O “falso negrume” está associado tanto aos brincantes negros como aos brancos que participam da festa e pintam seus rostos com tinta preta, pois no desfile de maracatu cearense permite-se a participação de pessoas com outras cores. A tinta preta utilizada no rosto, mais do que invenção do negro, simboliza um movimento de resistência e de afirmação da cultura negra.

#### **4.2 Os elementos simbólicos da cultura maracatu: os instrumentos, as fantasias, os ritmos, as letras e os corpos que dançam.**

Oh Maria! Chama o pessoal/ Que o nosso maracatu/ Oh, Maria!/ Já vai começar/ O terreiro está em festa/ Hoje é noite de luar/ Quero ver você oh Maria! maracatucá. (Domínio público).

Apresenta-se aqui um breve histórico da origem dos instrumentos do maracatu e o sentido sonoro do ritmo para o acontecimento da renovação. Todos os elementos de expressão do maracatu estão imbricados um no outro. Não há festa sem a discussão do corpo que dança, da vestimenta de que se faz uso, ou mesmo do ritmo que dá o compasso e o andamento do corpo. Todos estão juntos e um depende do outro para compor o espetáculo. Cabe ressaltar que na oportunidade fez-se uma seleção algumas fotos com o objetivo de expor como registro os momentos vividos durante os anos de pesquisa e observação realizada.

## Os instrumentos

A própria música é algo de sincrético dentro da canção. Ela comporta o tema melódico, o ritmo, o arranjo musical, o acompanhamento e a orquestração. (Edgar Morin, 1973, p. 145 ).

Os instrumentos utilizados pelo maracatu já nasceram reestruturados de forma sincrética e hibridizada, e por meio deles se pode observar a diversidade de culturas e de civilizações presentes, mesmo que seja por intermédio da sonoridade de cada instrumento que sistematicamente representa uma herança particular de um povo específico. Em primeiro lugar, existe o tarol, utilizado tanto pelo maracatu como pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, com as funções de repicar um som mais agudo e estridente e de fazer a marcação de uma música cada vez mais veloz e metálica. Esse som tem a característica sonora de um ritmo de marcha militar e foi originado na Europa. Ele é importante para estabelecer o andamento da música tanto para uma escala descendente como para uma ascendente, com uma batida que pode variar de forma intensa ou lenta.

Outro instrumento típico é conhecido pelo nome de xequerê ou Gonguê, que normalmente tem uma fabricação artesanal, necessitando de uma simples cabaça, uma rede pequena de algodão e algumas sementes de plantas indígenas para a sua confecção. É utilizado para fazer a marcação do ritmo e traz no som que é produzido o próprio nome do instrumento. O xequerê ou Abnê, como também é conhecido, tornou-se importante para delimitar a presença de uma peça que afirma e legitima tanto a presença da cultura negra quanto a pertinência da cultura indígena no Brasil.

O ganzá ou chocalho é um instrumento de origem africana que se abrigou e tem a característica de um som que lembra o barulho de uma manada de bois caminhando pelo pasto. Tanto pode ser adquirido no mercado comercial como pode

ser confeccionado de forma caseira pelos brincantes. O ganzá mais simples e comum é aquele que tem dois cones e um ferrinho para bater e fazer soar o som do boi puxando a carruagem.

A Alfaia é um instrumento de origem árabe, composto por uma sequência de sons graves, mas, quando tocado num desfile, tem vários tipos de tonalidades graves que variam entre as notas Fá maior e Fá menor. O que fica representado simbolicamente nesse ritmo é a variedade de sons graves que se misturam e que acabam se combinando em diferentes tempos e intensidades. Existe ainda a alfaia de cinco tons, tocada com uma baqueta conhecida pelo nome de “bacalhau”, que serve para ritmar e ampliar a velocidade e o andamento da música.

O triângulo ou ferro é também um instrumento essencialmente agudo e estridente, comprado no mercado ou confeccionado de forma caseira pelos partícipes do maracatu. É de origem nordestina, sendo muito utilizado também pelos cantadores do forró pé de serra. Sua função no maracatu é fazer marcação duradoura da batida dolente e impactante, que quase sempre causa um barulho intenso aos ouvidos devido à força com que é tocado pelos brincantes.

Pela sua condição socioeconômica, os brincantes de maracatu produzem mais do que compram seus instrumentos, mas as influências sonoras e a forma como o ritmo passou a ser conduzido confirmam os aspectos de renovação que vêm sendo originados ao longo do tempo pela música do maracatu, um ritmo cada vez mais com dimensões multidimensionais, planetárias e cosmopolitas. Essa musicalidade, que até pouco tempo atrás vinha sendo repassada de forma oral e interpessoal, passou por um processo de transição contemporânea e agora é veiculada em cds, mas também pode ser ouvida nos blogs, sites, nas comunidades virtuais, as quais, mais do que outros meios tecnológicos (rádio, televisão), promovem eventos, sons e encontros dos partícipes do maracatu.

Outra característica dessa indústria virtual de promoção do maracatu é que são os próprios brincantes e simpatizantes que alimentam a rede em que todos são, ao mesmo tempo, produtores e consumidores. Essa rede infinita de exposição transforma essa cultura singular, uniformizando-a ao padrão estético exigido pelo mercado. As redes, em suma, tornaram-se uma alternativa de divulgação, de expansão, de valorização, de trocas efetivas, em que as culturas ditas enraizadas ou

tradicionais, no caso o maracatu, servem como suporte de preservação da memória viva e da cultura do povo do gueto. A expectativa de um mercado voltado para a música do maracatu há muito tempo é pertinente entre nós.

Apresentam-se, na sequencia de fotos abaixo, os instrumentos utilizados pelo maracatu. As fotos registradas fazem parte do acervo do Maracatu Solar, porém cabe ressaltar que no geral todo maracatu e principalmente os de Recife fazem uso destes mesmos instrumentos.



Figura 1 - Xequerê- Esse nome é proveniente ao som do instrumento quando é tocado e ele é feito com uma cabaça, sementes de plantas nativas das tribos indígenas do Ceará e cordões entrelaçados sobre a superfície do instrumento.



Figura 2 - Tarol ou caixas – som agudo



Figura 3 - Baqueta e um bacalhau que servem para tocar o tambor de cinco sons.



Figura 4 - Alfaia – som grave



Figura 5 - Outros modelos de Alfaias



Figura 6 - Chocalho ou Ganzá



Figura 7 - Gonguê – som de sino



Figura 8 - Ferro ou Triângulo – som estridente

### **As fantasias**

As fantasias utilizadas pelos dois maracatus observados são diferentes em estilos. Enquanto o Solar adere ao estilo livre e menos exuberante o Maracatu Reis de Paus prefere usar vestimentas mais rudimentares e de acordo com o modelo das elites antepassadas. Em geral, os brincantes do Reis de Paus se vestem de forma semelhante à da a coroa portuguesa: com roupas grossas, volumosas e cheias de brilhantes. Eles reproduzem valores estéticos e visuais daquela época.

Normalmente são as agremiações que pagam as roupas dos brincantes, inerentes aos temas desenvolvidos por cada uma delas. O Maracatu Solar, por exemplo, expõe em suas fantasias os sentimentos de justiça, solidariedade e de paz. Suas vestimentas são sempre leves e desprovidas do estilo elitista. Muitas vezes os brincantes utilizam apenas uma bata longa para expressar o sentimento do

momento. A cor branca também voltou a estar bastante presente no desfile. O símbolo do Solar, a estrela de fogo, tem também sempre uma presença marcante nas vestimentas. O sol, astro que ilumina, que queima como brasa escaldante remete à vontade de superação e de transformação da realidade. A linguagem metafórica da fantasia das agremiações em análise fala de dois lugares distintos, porém conectados: um, em que a ordem natural se perpetua pelo luxo, e outro, que pulsa de desejo e busca a superação do comodismo e a preservação determinante do poder.



Figura 9 - Jander Brasil – Princesa do Reis de Paus. Foto: Roberto Silva

Em outras palavras, é o confronto que se estabelece entre a linguagem estética do luxo e a vestimenta simples e singela do misticismo histórico e microcomunitário. É a confrontação entre a ideologia da ordem dominante e a transgressão ritualística. Em muitos aspectos, para o Solar, fica mais evidente argumentar por meio das fantasias uma realidade social de um povo que vive sob a ameaça da fome, da miséria e do descaso público. Porém, O Reis de Paus prefere se enquadrar numa perspectiva mais relevante e atendida à condição elitista da corte<sup>174</sup>. A elegância e o luxo fazem parte do Reis de Paus, que utiliza de forma intensa as suas cores preferidas para o desfile – o preto e o vermelho. O símbolo favorito dessa agremiação é a carta do baralho Reis de Paus, pois ela também é

<sup>174</sup> A corte é uma ala que expõe a representação estética e figurativa da presença do Rei, da Rainha, do Príncipe e da Princesa. Essa ala tem como objetivo principal reproduzir o estilo de vestimenta do regime monárquico no Brasil, que também é conhecido como período colonial.

utilizada por alguns brincantes que querem trazer sorte ao desfile e garantir a ajuda dos deuses africanos.



Figura 10 - O Solar relembra a tradição com o Rei Luiz Murta e a Rainha Mirian –Foto: Roberto Silva

Do ponto de vista semiológico, ou da análise de discursos, as duas agremiações apontam para uma disputa discursiva em que pesam duas realidades antagônicas – uma, que fala da natureza humana, da ordem natural dos astros, e a outra, que reproduz os valores característicos da sociedade contemporânea. A maneira como as duas agremiações se vestem diverge sob vários aspectos. Para o Solar, prevalece a fantasia que expressa alegria, liberdade e leveza, enquanto para o Reis de Paus o importante é a adaptação a um tipo de vestimenta que confirme a permanência de um modelo exuberante, elitista e conservador. A fotografia exposta acima mostra de que maneira o Solar rememora o modelo antigo de vestimenta da ala da corte, mesmo com a predominância do branco.

O luxo presente na vestimenta do Reis de Paus se configura por uma condição classista e reproduz o modelo elegante de vestimentas das elites políticas antepassadas, mesmo que quem as vistam sejam categorias sociais excluídas dos seus direitos à cidadania. Essa marca de distinção e reprodução do modismo é deflagradora dos estilos e dos modelos luxuosos típicos da modernidade, que irrompem, por meio da vestimenta, a força da ideologia da Coroa Portuguesa

(monarca) na consolidação de sua história social. História essa que se construiu disfarçada pelas metáforas do luxo, do ouro, da elegância visual e da aparência de bem-estar e status social, contrastando com a história das camadas desfavorecidas no Brasil. Portanto, em relação ao quesito fantasia, percebe-se que o Reis de Paus a cada ano renova sua forma de exposição estética. É o velho que se renova pela vestimenta.

O Maracatu Solar, ao invés de expor a ideologia da elegância, procura se diferenciar apostando apenas na simplicidade, modéstia e singeleza de uma categoria social que busca repassar, pelas fantasias, o desejo de mudança e de reflexão da história e do contexto do homem moderno e de sua condição social. A predominância do dourado no Solar é sinônimo de fogo que arde, que brilha, que queima e acende a chama do apelo à solidariedade, à arte de valor, à mudança de atitude e, simbolicamente, aos indícios da modernidade veloz. O Solar, pelo que ele representa, veste-se com a cara do seu povo, veste-se de branco para ser compreendido, ser reconhecido e fazer valer a força da tradição, mas também usa o dourado para deflagrar o novo e o moderno. Essa agremiação busca a naturalidade mais exotérica da realidade e mais espontânea de se vestir, ao contrário do Reis de Paus, que se veste para projetar uma estética visual elegante, moderna e espetacular. A fotografia abaixo mostra o Solar reafirmando seu caráter místico e a predominância do dourado.



Figura 11 - O Sol representado Larissa Pontes – Solar, foto: Roberto Silva

Cabe acrescentar que a forma de vestimenta narra o contexto social moderno, que se tornou um pouco exuberante, mas também cheio de contradições e de descaso. O luxo, o misticismo e a simplicidade são as marcas da sociedade atual, que vive entre as malhas de uma condição moderna e uma outra mais contextualizada na realidade social da tradição, da crise de valores, e que enuncia uma narrativa de uma realidade política e social que assola o território local. O balaio<sup>175</sup> do maracatu Reis Paus, por exemplo, ao mesmo tempo em que fala do luxo, faz também uma mistura com o modelo de saias rodadas, típico da ala das antigas baianas dos maracatus da década de setenta. Em entrevista, o brincante Evandro do Balaio confessa:

Os arames da minha saia rodada tem 9 metros e ela pesa em torno de 10 kilos. Quando termina o desfile eu fico com as pernas muito cansadas, não consigo nem andar direito. O balaio pesa quatro kilos e agora é feito de isopor, não pesa muito, mas antigamente ele era feito com frutas e chegava a pesar 30 kilos.<sup>176</sup>



Figura 12- Evandro do Balaio (Reis Paus), foto: Roberto Silva

<sup>175</sup> O Balaio é um acessório rudimentar que serve como suporte para levar para a avenida a oferenda dos Deuses africanos. Geralmente o Balaio é conduzido por um personagem que leva frutas, tapiocas e outras comidas típicas da região.

<sup>176</sup> Entrevista realizada com o brincante Evandro do Balaio, avenida Domingos Olímpio, no dia 26/03/2011.

As fantasias multicoloridas são uma das marcas de renovação do Maracatu Reis de Paus, que usa diversas cores para homenagear os orixás e, ao mesmo tempo, equilibrar o branco tradicional com outras cores que dão uma estética mais fosforescente, típica da arte moderna, que requer cada vez mais cores vivas e brilhantes como marca da evolução e do desenvolvimento tecnológicos. As fantasias a seguir simbolizam essa mudança ou renovação. A ala dos orixás esconde o rosto, pois eles representam todas as entidades contidas no maracatu.



Figura 13 - Alas dos Orixás (Reis de Paus) – Foto: Roberto Silva

### **O ritmo**

O ritmo impulsionado tanto pelo Solar como pelo Reis de Paus está desproporcional em relação à harmonia, ao tempo e ao espaço. Para o Maracatu Solar torna-se importante impor um ritmo mais veloz e intenso, enquanto para o Reis de Paus o interesse evidente é manter um ritmo melancólico e compassado. Praticamente na mesma cadência estrutural da dança o ritmo do Reis de Paus segue no mesmo formato das confrarias antepassadas.

As reminiscências sonoras do maracatu lento, executado pela agremiação Reis de Paus, segue o modelo dolente da vida das senzalas, do sofrimento e da dor. Na sua essência, essa musicalidade revela a tristeza da escravidão e da exploração humana. A sonoridade estridente da batida do ferro no triângulo parece demarcar uma atitude de conformismo, aceitação e acomodação. No espaço-tempo de duração, o som é chorado e lembra as batidas do compasso dois por dois do estilo blues.

Ao primeiro contato, a música arrastada sob a voz dos cantadores narra outro tempo histórico em que a melancolia do trabalho servia como fonte de inspiração para compor os ritmos sonoros. Em suma, as batidas refletem as singularidades de uma época quando a harmonia do dia andava lado a lado com a vida em comunidade, com a vida solidária e coletiva. Esse som era extraído da própria situação social dos negros e do contexto no qual ainda não se legitimava o individualismo e a privacidade cotidiana. O som lento expande a dimensão do território musical, mas nunca se afasta nem quebra a sintonia sinfônica do andamento do ritmo.

O tempo de duração das batidas sinfônicas do Solar, ao contrário, rompe com a normalidade e polemiza a nomenclatura estrutural da narrativa rítmica. Ao som veloz de um estilo quase *Rock*, quase mangue *beat*, essa agremiação agora fala de outro contexto contemporâneo, em que a velocidade é o motor principal e mobilizador da arte. O tom forte e polêmico do ritmo do Solar traz a marca da urbanização e da modernidade caótica da vida na cidade. Esse som é contestatório e progressivamente desafiador.

O ritmo do Maracatu Solar é pulsante e tem um andamento mais acelerado do que o do Reis de Paus, que é contemporâneo e encontra-se mais próximo do contexto tecnológico atual. A velocidade é a marca maior do Solar e ela é política porque revela a dimensão social de um contexto histórico atual integrado ao universo simbólico da representação microcomunitária em relação a questão das novas tecnológicas no mundo da música. O ritmo aqui tem características de um som dissonante e se diferencia quanto à sua extensão deflagradora de signo urbano. Pelo Quadro abaixo, pode-se comparar a alta intensidade e as batidas, por minuto, do Solar nas músicas “Riscou no Céu” e “São Jorge”, com a sonoridade do

Reis de Paus, na música “Juremal”, de intensidade mais baixa. O som foi medido no programa *MixmeisterBpmAnalyzer* e demonstra o seguinte resultado:

TITLE	ARTIST	BPM
Maracatu reis paus		90.75
loa do maracatu solar		100.98
Juremal Reis de Paus		105.81
Riscou no Céu		110.74
são jorge solar		115.31

Figura 14 – Sistema que mede BPM (Batidas por minutos).

Pela representação do Quadro, observa-se que os ritmos do Solar se diferenciam dos do outro maracatu por desenvolver uma sonoridade mais veloz e sistemática, pois, conforme pode ser verificado, há uma progressão de uma loa a outra, e percebe-se que a cada ano, com o decorrer dos tempos, a agremiação Solar vai crescendo nas batidas por minutos, conforme estão explícitas. No Quadro do programa *MixMister*, a velocidade do ritmo vai aumentando de 100,98, com a música “Loa do maracatu”, de autoria de Pingo de Fortaleza, até apontar os valores de 110,74 e 115,31 em “Riscou o Céu” e “São Jorge Solar”, temas dos desfiles de 2010 e 2011, respectivamente.

Essa é uma forma de comprovar também que a impulsão do Solar é mais acelerada, ao passo que a agremiação Reis de Paus mantém-se menor na velocidade do ritmo, que chega a valores entre 90,75 e 105,81, o que vem mostrar

que, mesmo despreocupado com a intensidade do ritmo, o Reis de Paus desenvolveu um aumento de 15,06 na pulsão das batidas por minuto. Desse modo, é possível afirmar que, na mesma sequência da modernidade e da exigência da renovação, o Reis de Paus também vai acelerando um pouco, embora essa impulsão seja relativa, dependente da euforia e da empolgação na hora do desfile. Apesar de o Maracatu Reis de Paus ter uma menor proporção de bpm's em relação ao Maracatu Solar, apresenta uma relativa aceleração na intensidade e na potência do ritmo.

Portanto, embora de forma desproporcional, ambas as agremiações vêm intensificando o ritmo durante o período de exposição carnavalesca. A diferença é que a agremiação Solar mantém uma progressão rítmica mais ampliada, que chega ao limite máximo de 115,31 batidas por minutos. Percebe-se, no entanto, que o ritmo do Reis de Paus, de fato, também sofre com o processo de modernização sonora, sendo capaz de seguir uma sequência lógica e progressiva mesmo com uma conotação lenta em relação às loas do Solar. Ainda assim, alterando um pouco a velocidade, o ritmo do Reis de Paus continua lento, solene, compassado, e mantém uma impulsão ainda suave e melancólica comparada à velocidade do tempo e a duração da melodia executada pela outra agremiação.

A sonoridade do canto do Solar é alegre e se mistura ao sentimento, aos ideais ideológicos de um grito por justiça, por políticas públicas sociais e solidariedade. É música de resistência, tendo como objetivo descrever a estrutura percussiva da conclamação para a guerra. É tribal e “civilizada”, e reescreve que a luta de classe não acabou, ainda que o espetáculo seja apenas uma forma estética de revelar a existência de uma vanguarda viva de oposição ao sistema tecnoburocrático. Enfim, configuram-se duas formas de resistência musical: uma que pertence ao Reis de Paus, com sua defesa do imaginário da tradição, e outra representada pelo Solar, que ressignifica a noção de resistência. Desse modo, resistência não tende a impedir ou impossibilitar, mas a negociar com o passado e o presente.

A musicalidade do Solar traz as marcas da contemporaneidade veloz e estridente conforme a realidade social vivida no dia a dia. Os instrumentos utilizados sequencialmente são: alfaia, caixa, tarol, ganzá, bumbo e ferro ou triângulo. A

melodia é sempre acompanhada por um ritmo veloz e contagiante, além de uma sequência harmônica alternada entre as escalas ascendentes e descendentes.

O som do Solar exhibe a marca de um tempo histórico e social que reflete a sociedade moderna e suas diversas expressões urbanas. Sons que representam o caos, a complexidade e o descaso sociais, diferentes dos do Reis de Paus. Na sua totalidade, essa sonoridade contextualiza o panorama urbano estridente e maquínico, fruto da sociedade moderna, barulhenta e conturbada. Em suma, o Maracatu Solar traduz os elementos cotidianos da cidade polifônica e seus diversos signos sonoros, que se enunciam por meio das batidas intensas e percussivas de seus instrumentos.

De acordo com a lógica do tempo de sua existência, o Solar procura representar o mundo do sentido transnacional da vida e da situação local do homem moderno. Sua música se compõe de dois momentos: um que se inscreve sob a lógica da batida sonora tradicional, e outro que se originou mediado com a condição global e desterritorializada, que contamina e despurifica qualquer possibilidade de existência de uma identidade rítmica.

A musicalidade do Solar se legitima na mescla entre os dois modelos (tradicional e moderno), enquanto a sonoridade da agremiação Reis de Paus tenta, de forma linear e uniforme, inscrever-se na linha do tempo da musicalidade maracatuzeira, impulsionando a batida lenta, arrastada e melancólica. A harmonia do Reis de Paus é quase parada, seu ritmo é compassado e a melodia sonora é sempre uniforme do começo ao fim, mantendo a mesma batida de forma permanente e repetitiva.

Os dois maracatus usam os mesmos instrumentos sonoros, mas o Rei de Paus mantém as batidas do ferro com mais intensidade para causar impacto e nova impressão. O ferro, ao ser executado, reproduz simbolicamente o som de um martelo batendo numa pedra. Essa musicalidade traduz a situação histórica anterior, quando os negros trabalhavam no canavial cortando cana e brincando de bater um facão no outro até sair faíscas. No som do Reis de Paus, portanto, fica evidente o lado mais tradicional, típico de um tempo escravocrata em que os recursos tecnológicos ainda eram escassos e de difícil acesso.

Outra característica do som do Reis de Paus é o andamento compassado, que se assemelha a um cortejo ou mesmo a uma procissão de retirantes e emigrantes, uma vez que a sequência sonora parece uma trilha sonora de uma situação social de sofrimento e de exploração humana. O som traz os reflexos de um contexto político em que a escravidão estava na ordem do dia, e os negros ainda eram vistos como sub-raça e até mesmo como raça inferior. A batida lenta e uniforme demarca o território da dor, da tristeza e do sofrimento.

Com referência ao Maracatu Solar, os instrumentos mais utilizados são os seguintes: alfaia, triângulo ou ferro, zabumba, atabaque, bumbo. Sua melodia é simples e natural seguida de um ritmo instigante, intenso, veloz e lento, numa sequência harmônica sempre de forma alternada. A sonoridade do Maracatu Solar é mais semitonal e estruturalmente melhor arranjada, pois segue a lógica do andamento sonoro veloz e estridente da cidade moderna, e traduz, ao mesmo tempo, a musicalidade típica das civilizações tribais, que ritualizam exasperadamente o lado mais selvagem e primitivo da vida.

O Solar, pelo estilo solene e dinâmico, cria pautas sonoras que representam o panorama urbano e seus signos cotidianos. A percussão tem um peso maior, e é executada exaustivamente sem parar, do começo ao fim do espetáculo. Todos os instrumentos sempre se encontram interligados por meio do tempo e da duração do ritmo. Em nenhum momento há qualquer instrumento que seja soberano sobre os demais, nem ritmo descompassado e fora de tempo.

Por outro lado, a sonoridade do Reis de Paus tem característica rural; ele é de baque virado<sup>177</sup>, lento e mais percussivo, porém usa um instrumento conhecido pelo nome de ferro (triângulo), bastante utilizado. Seu som causa um impacto intenso, capaz de gerar surdez temporária. O som desse instrumento também se parece com o som de um sino em constante processo de badaladas e, conseqüentemente, aponta a similitude da vida dos escravos nas lavouras e fazendas realizando trabalhos pesados e extenuantes.

---

<sup>177</sup>Maracatu de baque virado tem características percussivas e normalmente é visto como um estilo tipicamente tradicional.

Embora o ferro (triângulo) tenha prioridade, a agremiação também utiliza, entre outros, instrumentos como o ganzá e o bumbo. A diferença do som do Reis de Paus para o do Solar é anunciada por meio da sequência lógica do conjunto de três fatores: melodia, ritmo e harmonia. Enquanto o Solar estabelece um andamento sonoro progressivo o Maracatu Reis de Paus preocupa-se com a batida lenta e cadenciada, que traduz a força da mão-de-obra escrava como marco maior e símbolo de luta contra a opressão e a humilhação da escravatura. Música é alívio para a alma e para o espírito e reflete seu momento e contexto histórico.

Os dois maracatus enunciam dois momentos importantes na história do rito. De um lado, observa-se a presença do velho ritmo dolente como marca da tradição e da reflexão da melancolia e da dor da exploração de vidas ceifadas pela intolerância do poder das classes dominantes. Por conseguinte, o ritmo solene e veloz da agremiação Solar é também fruto dessa história, dessa memória viva que mantém laços com a tradição; o ritmo alegre e dinâmico marca a mobilização popular em torno de uma causa que tem o sinal distintivo da velocidade como característica da modernidade fugaz que assola as expressividades populares nos dias atuais.

A sonoridade solene, veloz, é típica do momento da coroação da rainha, quando os tambores batem mais intensamente para homenagear o integrante que será escolhido para fazer parte da ala da corte como rainha. Entretanto, a musicalidade da agremiação Reis de Paus, dolente e lenta, é fruto da procissão e da confraria e traz, em si, as marcas enunciativas de espaços sociais rurais, que vivem à base do paradoxo entre a modernidade avassaladora e um meio social simples e tranquilo, que tenta resistir aos avanços tecnológicos dos últimos tempos. Observa-se que o som reflete também a existência de uma disputa de sentido entre as duas agremiações que subjaz, noutra perspectiva, o embate confrontante da condição moderna em relação à questão da tradição. Disputa essa que pode ser vista como provocação e oposição de uma agremiação em relação à outra.

Existem, em todo o Brasil, pelo menos três tipos de ritmo de maracatus. O primeiro tipo é o maracatu reconhecido nacionalmente por intermédio dos grupos de rua de Recife. O segundo, bastante comum no Nordeste, trata-se do maracatu rural, ritmo desenvolvido pelo Reis de Paus, um tipo de cortejo tradicional do campo,

originado entre os trabalhadores braçais, cujos músicos usam, geralmente, instrumentos de percussão, sopro, entre outros. Por último, há o maracatu de Nação ou “urbano”, como é chamado por alguns praticantes desse tipo de auto, o qual segue acompanhado por uma orquestra de percussão com bombos, *gonguês*, surdo e tarol. Esse som urbano avizinha o Solar, que aproxima mais a cada ano o ritmo do maracatu ao coco e ao manguê *beat* de Recife.

Os múltiplos signos sonoros geram uma polifonia rítmica de diversos instrumentos percussivos que lembram os sons tribais indígenas. O maracatu é um estilo que se caracteriza tanto pela sonoridade dolente e melancólica dos negros como pela musicalidade tribal e solene indígena, que celebrava a colheita, a fartura, o nascimento do Sol e o surgimento da Lua. No momento, o ritmo do maracatu cearense tem uma sequência de sons dolentes (Reis de Paus), mas também solenes (Solar), porém, pelo que mostram os estudos dos Bpms, a tendência futura se encaminha para um tipo de som cada vez mais vinculado às características do estilo musical urbano e veloz. O Solar configura por meio do ritmo a tradição assim como a modernidade, mas o Reis de Paus aos poucos, lentamente, vai sendo encaminhado para a aceitação dos novos processos de produção, circulação, consumo e sentidos próprios da vida contemporânea.

### **As letras (loas)**

Todo ritual vivido por meio do maracatu significa a presença forte, o festejo em homenagem à Rainha Ana Ginga, mulher negra e escrava que impôs sua força política contra a escravidão. A personalidade de Ana Ginga é, sem sombra de dúvidas, a representação de toda a tradição herdada da sociedade matriarcal importada para o Brasil, tal como descreve o próprio Câmara Cascudo:

É a única soberana de toda a África que, sem jamais saber da existência do Brasil, continua na memória brasileira, íntegra, feroz, na autenticidade do tipo voluntarioso, decisivo, legítimo, com a majestade da voz e da vontade

ilimitadas e objetivas. Perpassam nos autos nomes que não materializam corpos reais de ação e de energia. Ginga vive.<sup>178</sup>

O tempo histórico de todo o processo de adaptação do negro na sociedade brasileira passou, essencialmente, pela organização social e política vinda com cada escrava africana. O estilo de vida e a cultura que se expandiram para todo o Norte e Nordeste do país confirmam a tese de que o matriarcado trazido da África foi efetivado por meio da dança, do canto e da integração do negro na sociedade brasileira.

Enfim, a festa do maracatu, implantada no Brasil desde o surgimento dos primeiros povos Bantos e Congos, é a festa da grande soberana Ginga, a rainha-mãe de todos os negros africanos, homenageada vestida de rainha, forma encontrada pelos brincantes. Convém destacar a presença forte e política marcada nos versos dos cantores e compositores da agremiação Solar. Descartes Gadelha e Inês Mapurunga falam da personalidade da guerreira Ginga, que lutou bravamente pela libertação da escravatura em seu país. A letra da música “Ana Ginga”, que se segue, assinala a identidade política e guerreira do Solar quando descreve a seguinte situação:

Ningambandinjola ginga guerreira da ginga dombomatamba (2x)  
 Ningambandinjola ginga guerreira da ginga dombomatamba (2x) Deusa africana /dominava tudo Deusa africana /dominava tudo Com a graça envolvente/ na sua cultura Com a graça envolvente/ na sua cultura Na prosa e na dança/ fazia a festa Na prosa e na dança/ fazia a festa Mas era invencível/ nas sangrentas guerras Mas era invencível/ nas sangrentas guerras Ginga ginga mulata/ ginga no teu sorrir Ginga ginga mulata/ ginga no teu sorrir Ginga o seio sagrado /em teu negro senti Ginga o seio sagrado /em teu negro senti Dançarina e guerreira continua inteira Dançarina e guerreira continua inteira Nesse povo que faz /a nação brasileira Nesse povo que faz /a nação brasileira Ôbá, ôbá, olé /olé, olé, ôbáÔbá, ôbá, olé /olé, olé, ôbá É o nação kizomba que veio aqui gingar É o nação kizomba que veio aqui gingar.

<sup>178</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. 1965, p. 8.

Outra loa<sup>179</sup> do Solar, tema do carnaval de 2009, chamou-se “É o Solar pelo mundo”, de autoria de Inês Mapurunga. A letra fala da força e da potência do Solar em relação à sua identidade progressista pela qual aquela agremiação nunca abre mão da luta. Essa loa mostra a africanidade do maracatu e narra sua trajetória histórica. A letra diz:

Me leva, me leva na ventania de oyá. Me faz de rouxinol pra no Solar eu cantar (...) maracatu veio com o povo Africano. Esse gingar é da alma dos Bantos. Oyá soprou o vento trazendo a força da luz. Xangô trouxe o trovão batuque do maracatu. (A/C Inês Mapurunga).

O Solar também homenageia seu santo preferido em tom de metáfora pela letra “São Jorge Solar”. Jorge era um dos brincantes homenageados no carnaval de 2010 e, como a agremiação precisava de um tema para levar para o desfile, resolveu fazer uma homenagem ao Santo guerreiro, transformando o momento de dor e perda do amigo em festa e alegria. Portanto, a música faz uma alusão tanto ao santo padroeiro do Solar como ao amigo Jorge Ramos, que muito brilhou na avenida desfilando no maracatu. A letra diz:

Passinho Solar, vô, vô quem abriu a gaiola foi nosso senhor, Viajou na luz a cantar hoje é o São Jorge em nosso altar. Uma estrela e uma lua, ele é nosso guerreiro. É imagem consagrada na constelação pra quem procura esse batuque sua alegria nessa procissão. Ei tum, tum, tum, ta, tá contando as estrelas pra nos alegrar. Oi tum, tum, Tum, cá é pra nosso são Jorge esse batucar. São Jorge Solar irmão do vento, irmão da lua mantenha essa alegria

---

<sup>179</sup> Loa é a música de maracatu que retrata por meio do cantador o universo da cultura negra e suas diversas expressões ritualísticas e sociais.

que um dia já foi tão tua e agora é nosso caminhar. (A/C Pingo e Descartes Gadelha).

O desfile prossegue com o Solar apresentando os elementos que compõem a agremiação. “Riscou o céu”, tema do Solar 2011, reverencia suas alas – a corte, o porta estandarte, a rainha, a calunga – e ainda homenageia a memória da agremiação Estrela Brilhante. Essa letra descreve as alas mais tradicionais permanentes e traduz a confirmação de que pelo novo também se pode reviver o antigo e velho carnaval de rua. A letra, cantada por Pingo de Fortaleza, Eliane Brasileiro e Ana Célia, entoam os seguintes versos:

Riscou no céu uma estrelinha. Até pairar na beira do mar. E o menino que lá sonhava deu uma saia pra ela dançar. Da madrugada fez uma calunga e do trovão um tambor. De um pedaço do firmamento um estandarte de brilho azul. Da lua cheia fez uma rainha e assim nasceu o maracatu. Estrela Brilhante de onde tu estás vem com teu canto comigo brincar. Me faz cantar aquele teu canto que hoje é saudade aqui no Solar. (A/C Descartes Gadelha, Pingo e Calé Alencar).



Figura 15 - Tiradora de Loa Ana Célia – Foto: Roberto Silva

As letras das loas do Maracatu Reis de Paus abordam sempre a africanidade e a exaltação às divindades religiosas como Oxossi, filho de Oxalá e Iemanjá, Ogum, o Deus do ferro e da tecnologia, sempre transferindo para o plano místico a situação do povo africano. A letra “Juremal”, de autoria de Geraldo Barbosa, ressalta essa ordem natural e divina do Maracatu Reis de Paus.

Balançou as folhas da jurema arreia todo juremal, sete linhas cruzadas com o Kêto meu pai na avenida chegou Reis Paus. Quiô, quiôquiô pai oxossi sua flecha na mata atirou firme o ponto e risca a pomba meu pai com a justiça Kaô pai xangô. E abram alas que eu quero passar com a paz de meu pai oxalá saravei todo povo do Kêto meu pai na aldeia de tupinambá. (A/C Geraldo Barbosa – Juremal).

Outro importante momento do maracatu é a hora da coroação da rainha, realizada antes de as agremiações entrarem na avenida. Esse momento é sublime e requer muita participação de todos os brincantes, pois a rainha é a grande homenageada da festa. A música de Geraldo Barbosa destaca claramente a importância desse momento. A Música cantada por Pedro Paulo (foto), filho de Geraldo Barbosa, diz:

Filhos de Candomblé Meu São Benedito Cruzais esses Filhos Que é de Candomblé Lá vem Mariana com suas cabaças Pisando no curso com a sua raça Meu São Benedito, meu santo de Fé Cruzais esses Filhos Que é Candomblé YóYó já deu ordem Para as Negras cantarem Para as Negras dançarem É a nossa Rainha que vão coroar. (Geraldo Barbosa).



Figura 16 - O autor da pesquisa e Pedro Paulo, tirador de loa – Foto: Solange Rocha.

Essa rainha simboliza a escrava guerreira que salva o povo africano da escravidão, da fome e de todas as mazelas decorridas da perseguição dos negros e sofridas pelas grandes potencias europeias. A vontade de competir e de vencer o desfile é também bastante enfocada por parte da agremiação Reis de Paus. Ela já venceu a competição por 42 vezes e demonstra, pela letra “Vitória”, a força do deus africano para combater as “injustiças” sofridas em competições anteriores. A loa diz:

É preto, é preto, é preto. É o preto Mané. Estes pretos vem cruzando na força do Candomblé. Tem sete orixás pra defender o Rei de Paus, pra livrar das traições feitas nesse carnaval. Nossos pretos pisam firmes e não têm nada a temer. Com as forças de Xangô podemos até vencer. (A/C Geraldo Barbosa).

Ambas as agremiações estão sintonizadas com as divindades religiosas e com a arte do maracatu, mas percebe-se que a agremiação Solar parece ser mais delimitadora de um lugar de confronto histórico e usa a arte do canto para revelar a intensidade de uma disputa cotidiana característica do discurso de natureza

progressista e de esquerda. As letras, de autoria de Pingo de Fortaleza e Descartes Gadelha, demonstram uma atitude mais comprometida com a solidariedade, a subjetividade, a coletividade e a politização popular, no sentido de propor um apelo de luta e de resistência à ordem vigente. Normalmente essa agremiação tem um compromisso maior em fazer um ato de contestação com o uso da música e do canto como um dispositivo de comunicação e de busca pela cidadania e pelo desejo por mudança e transformação da realidade social que assola o povo pobre do gueto. Essa agremiação revela mais a luta histórica do povo negro pela tão sonhada liberdade, e mostra que existe uma guerra e que a vitória está muito além de uma disputa competitiva momentânea.

A letra Griôs e tuxauas- luzes do saber faz um apelo aos mestres populares e intelectuais que foram importantes para consolidação, valorização da expressão popular como um expoente de produção de subjetividade. Também há o reconhecimento da grandeza e da sabedoria do poeta Patativa do Assaré, do pinto francês Pierre Chabloz, que morou em Fortaleza, do tirador de loa Boca Aberta, Boca Rica e do mestre jucá do balaio. A loa faz uma declaração de amor a natureza e a subjetividade humana como forma de promoção da necessidade do fortalecimento da consciência social, ambiental e intelectual. A letra é de autoria de Pingo de Fortaleza e Descartes Gadelha e diz o seguinte:

Griô, Griô,  
 Só um pouco do teu saber  
 Griô, Griô,  
 Alumia o meu viver  
 Me faz Fatumbi, um Pierre Chabloz  
 Santo Conselheiro  
 Preciso ser  
 Junte a jurema  
 Com o baobab  
 Que mais Patativas precisam nascer  
 Me faz cumcumbi, um babalaô  
 Ogum Guerreiro  
 Preciso ser  
 De Boca Aberta, de Boca Rica  
 E balaio de Juca para se encher  
 Me traz um tacape  
 Me faz um tuxaua  
 Um maracatu a cada amanhecer

Teu saber Griô, nossa fortaleza  
Nosso solar de alumiação  
E assim brasileira Amazônia será  
Uirapuru nossa grande canção.

### **A dança**

Os corpos dos brincantes também são demarcadores de posições e escrevem as vibrações enunciadas pelo ritmo. O corpo do Maracatu Reis de Paus parece seguir à risca o modelo dolente, pois é um corpo que dança de forma lenta e compassada, de acordo com o ritmo pelo qual é impulsionado. Normalmente a dança requer um acompanhamento mais leve, pois as roupas utilizadas pela ala da corte pesam um pouco e, dessa forma, obrigam os brincantes da agremiação a seguir o ritmo de forma quase parada. As expressões dos rostos nas fotos, por exemplo, mostram a diferença de uma agremiação para a outra, em que o Reis de Paus se caracteriza de forma mais expressiva, sutil e melancólica, enquanto a agremiação Solar é reveladora de uma alegria mais intensa e de uma energia mais irradiante.

Observa-se que a foto da princesa é mais serena e leve, mas expressa um certo semblante melancólico. Essa melancolia evoca as reminiscências do estilo de dançar maracatu no passado.



Figura 17- José Gonçalves – Princesa do Reis de Paus- Foto Roberto Silva

A presença do Maracatu Solar impulsiona uma vontade mais intensa de usar o corpo para expor um desejo, uma alegria mais contagiante capaz de revelar no corpo a pulsão; o ritmo alegre e envolvente do maracatu, que busca integrar-se a uma perspectiva mais solidária, feliz e renovadora. A foto da ala das negras do Solar mostra um pouco essa diferença que existe entre as agremiações.



Figura 18 - Ala das negras – Foto: Roberto Silva

As disposições dos integrantes da ala dos batuques também revelam a diferença de uma agremiação em relação à outra. O Solar parece ficar mais dinâmico e mais espontâneo na avenida enquanto o Reis de Paus, por executar um som dolente, demonstra dor, sofrimento, e representa a situação dos escravos no período da escravidão colonial. As duas fotos a seguir revelam a diferença entre ambas e enuncia o universo da presença da tradição e da modernidade apenas pela forma como os batuqueiros estão situados, pela disposição dos corpos.



Figura 19 - Batuque Solar – Foto: Roberto Silva



Figura 20 - Batuque Reis de Paus – Foto: Roberto Silva

As duas fotos mostram a diferença na posição dos corpos. Observa-se que o batuque do Reis de Paus apresenta, por parte de alguns integrantes, uma postura corpórea inclinada, e seus passos visivelmente dolentes e compassados. O corpo inclinado supostamente simboliza subjugação, subserviência e submissão. Embora também presente noutro contexto mais moderno, essa expressividade inscrita pela

postura dos corpos da agremiação Reis de Paus faz rememorar situações históricas anteriores de exploração e escravidão no Brasil. Porém, a posição dos corpos dos batuqueiros da agremiação Solar demonstra mais leveza e mais naturalidade nas ações e na forma de tocar os instrumentos. Outra diferença diz respeito ao uso da pintura dos rostos: o Reis de Paus pinta literalmente a face toda, enquanto o Solar pinta apenas as pálpebras.

Percebe-se também a mesma situação em relação às outras alas como, por exemplo, a dos índios, na qual é notável a mesma disposição dos corpos de uma postura diferente e um posicionamento oposto. Observa-se que enquanto o Solar parece ser mais combatente e ofensivo a outra agremiação se mantém numa postura linear, emparelhada e uniforme.



Figura 21 -Ala dos índios (Solar) Foto: Roberto Silva



Figura 22 - Ala dos índios (Reis de Paus) – Foto: Roberto Silva

Pelo que se pode comparar e interar a dança é marcante para se perceber a postura que os corpos ocupam no espaço da rua, às vezes, assumindo uma disposição mais imponente e conformada, e, em outros momentos, adotando posição mais leve, livre e espontânea. Nota-se que enquanto o Solar, por ter renovado o ritmo, passou a ser mais descontraído na avenida o Reis de Paus permanece mais institucionalizado, por não abrir mão da execução de um ritmo mais lento. Em certo momento, na prática de campo, pude perceber que, ao fotografar a agremiação Solar, tive de correr bastante para acompanhar a rapidez da passagem do grupo na avenida, pois o andamento era mais veloz e intenso. No caso da agremiação Reis de Paus, por adotar passos de danças mais compassados e lentos, esse esforço não foi preciso, pois ficou mais fácil enquadrar os brincantes no foco da câmera. Porém, mesmo não apresentando nenhuma inovação em termos de ritmo e dança, o Reis de Paus mudou sua estética visual e adotou cores vivas e exuberantes como modelo e estilo.

A dança da corte das duas agremiações também enunciam a diferença entre as presenças dos brincantes na avenida. Enquanto os príncipes e as princesas do Solar desfilam de forma mais descontraída e desprendida do estilo exuberante e performático, o Reis de Paus preserva o modelo elegante, bem como suas indumentárias brilhantes e cheias de requintes modernos. As fotos a seguir são

exemplos que evocam a diferença entre ambos e ilustra, ainda mais, o espírito consumista e competitivo que invade o desfile de rua no contexto moderno.



Figura 23 - Príncipe Felipe e Princesa Ianna – Foto: Roberto Silva



Figura 24 - Ala da corte do Reis de Paus – Foto: Roberto Silva

É importante observar que a dança do Maracatu Reis de Paus mostra um pouco o lado dolente e performático quase que meio institucionalizado e preso à estrutura formal do desfile. Pela forma de organização uniforme e retilínea, essa agremiação enuncia uma expressividade corpórea simultaneamente um pouco rígida e mística, numa perspectiva mais fechada e menos descontraída. Em contrapartida, a expressão do corpo na foto da princesa do Solar mostra alegria, suavidade e magia. O sorriso no rosto de Ianna, personagem que representa a princesa da corte, é a marca principal da descontração, da leveza, da liberdade e da alegria vivida e sentida, que parece vir de dentro do coração.

A dança da Ianna é espontânea e traduz ternura. A dança do Reis de Paus é subserviente e parece preservar o mesmo passo, lento e compassado. O Solar pulsa fervorosamente e produz uma ação mais radiante, combatente, e sugere mais liberdade e autonomia. Ele expressa um corpo que dança e clama por um grito de paz, de justiça e de amor. O corpo que dança no Solar se diferencia e não se confunde com a linguagem da inclinação e da subjugação não verbal contemporânea, estabelecida pela outra agremiação.

O corpo fala de um lugar no tempo e no espaço em que se vive. A posição dos corpos no Reis de Paus segue à risca as regras do jogo para competir, mas o Maracatu Solar entra no jogo apenas com o objetivo de participar. Pode-se notar que mesmo tendo poucos anos de existência, o Solar, além de enunciar os indícios de uma tradição que se preserva, mantém-se atualizado em relação ao contexto contemporâneo. O Reis de Paus, que existe desde os anos 60, resiste à performance, adotando continuamente o modelo cadenciado de dançar, mas em termos de vestimentas os brincantes estão sempre atualizando os modelos e o designer das roupas ou mesmo das fantasias.

#### **4.3 O discurso político da conformação e da luta pela resistência estética**

Examinar a história do Reis de Paus com o Maracatu Solar, pela idade de existência, requer apontar que ambos se engendraram em contextos temporais e espaciais distintos. O Reis de Paus originou-se no período da ditadura e sua forma

administrativa foi caracterizada pelo gerenciamento, pela fiscalização e pelo desejo de imobilidade cultural oriundos de interesses políticos, fruto do regime militar que precisava barganhar apoio das classes populares.<sup>180</sup> O Solar, por sua vez, mostra a desenvoltura de quem nasceu em um novo contexto, mais democrático, pois essa agremiação torna-se sujeito do processo histórico na medida em que se institui como ONG (organização não governamental). Essa experiência possibilita ao maracatu maior liberdade para gerenciar seus próprios recursos e dimensionar sua atuação e modos de praticar e exercitar a ritualização do desfile.

No período do regime ditatorial no Brasil, o Maracatu Reis de Paus já ensaiava seus passos compassados e suas melodias melancólicas como expressão de dor e de pouco usufruto da liberdade, pois naquele período quem dava as cartas eram os militares; aos maracatus e às demais expressões culturais só restava a opção de aderir às parcas políticas públicas da época para melhor conviver com o regime. A política era de escassez e o regime ainda não concebia no maracatu sua dimensão política, artística e ideológica. O que estava em voga também naquela época era o projeto de expansão do desenvolvimento da cultura de massa no Brasil e a influência dos meios de comunicação na formação e na consciência do povo brasileiro. Portanto, o maracatu era uma dessas expressividades artísticas e culturais que legitimavam o poder e a hegemonia das classes dominantes, muito embora, ao longo desse percurso, ele tivesse ganhado uma dimensão de contestação e de transgressão à ordem vigente.

Outra diferença marcante diz respeito à característica organizacional e administrativa dos dois maracatus. Enquanto o Solar nasceu como entidade organizacional, ONG, mais burocrático, o Reis de Paus originou-se desfilando na rua sem interesses particulares de se expor como entidade organizacional e administrativa. O que marca a diferença do Solar para o Reis de Paus é que o primeiro consegue ser irreverente e descontraído no desfile, mas fora dele é uma entidade burocrática e, portanto, condicionada às determinações do poder público político municipal. O segundo, como não é uma entidade administrativa, consegue ser desprendido das capturas burocráticas do sistema político vigente, mas no desfile reproduz as hierarquias do poder e das instituições burocráticas.

---

<sup>180</sup>Cabe ressaltar que comentar sobre esse período é apenas para lembrar o contexto daquela época.

Nesse caso, os dois maracatus conseguem, por alguns momentos, projetar-se como máquina de guerra destruidoras da ordem e da moral, mas também acabam caindo na mira do poder burocrático, de uma forma ou de outra, em alguma situação. No desfile ou fora dele, ambos estão diretamente vinculados às instâncias da ordem do poder, mas o Reis de Paus consegue desvincular-se das dinastias burocráticas por não se expor como entidade, e sim como um grupo social que brinca de maracatu. O Maracatu Solar é e ao mesmo tempo deixa de ser uma entidade fechada porque consegue, no desfile, desconstruir as forças do sistema tecno-burocrático para se transformar numa máquina de guerra microcomunitária e política de luta e de resistência à ordem.

Entre a conformação e a pulsão pela transformação da realidade, ambos refletem os confrontos políticos e administrativos que estão em voga na cultura do maracatu. De um lado, há um discurso permanente de que a tradição deve prevalecer e, em contrapartida, um discurso que clama por uma ação solidária e microrrevolucionária por meio do interesse pela renovação e mudança. Essa disputa fica bem definida nas falas dos brincantes Pedro Paulo (Reis de Paus) e Catherine (Solar). Enquanto o primeiro admite que a tradição deva ser permanente, a representante do Solar acredita na renovação como forma de reforçar a hegemonia progressista e revolucionária.

As falas são as seguintes:

Nós seguimos a tradição, as danças não mudam. As personagens do maracatu: Baliza, porta-estandarte, alas dos índios, casal de preto velho tudo continua ainda. Todos pintam o rosto de preto, não há ninguém sem pintar o rosto a não ser uma ala temática como a ala dos orixás que não podem pintar o rosto por uma razão mística. As mudanças ocorreram apenas nas indumentárias que estão mais luxuosas e com mais brilho.<sup>181</sup>

Eu antes de entrar para o Maracatu Solar achava que o ritmo era lento, mas com o tempo o andamento foi mudando. O ritmo do Solar é uma mistura do antigo e do moderno. Agora tudo indica que o ritmo lento na história do

---

<sup>181</sup>Entrevista realizada com o tirador de loa Pedro Paulo (Reis de Paus), avenida Domingos Olímpio, no dia 26/03/2011.

maracatu era apenas para cortejar a rainha no momento da coroação. No Solar nós adotamos o coco de maracatu que é um ritmo mais acelerado. A questão da pintura do rosto de preto também foi muito discutida, mas aqui ninguém é obrigado a pintar o rosto de preto. No ano de 2010 nós fizemos uma homenagem ao Jorge Ramos e por isso pintamos o rosto de branco e azul.<sup>182</sup>

Considerando que a tradição se repete de forma diferente, com uma outra roupagem em relação ao “maracatu de tradição”, e que a sociedade moderna, comparada à tradicional, tem como característica principal a mudança constante e permanente de valores e costumes, é possível afirmar que essa diferença marca todo o processo de mutação ocorrida nos últimos anos. Essa questão, de fato, representa o divisor de águas, que põe em confronto uma disputa discursiva a qual legitima a existência da tradição, e um outro discurso, que pede renovação, mudança. A disputa discursiva entre tradição e modernidade se estabelece num momento histórico em que se vivenciam profundas transformações da sociedade, mediante constantes processos de desenvolvimento tecnológico, político e cultural, que reivindicam diferentes formas de consumo e negociação de sentidos para a vida moderna.

Se numa perspectiva o Maracatu Reis de Paus preserva uma certa “identidade” com relação à utilização do estilo musical, levando para avenida os triângulos, os taróis, os surdos, os bumbos e toda a musicalidade pulsante das batidas rítmicas tradicionais, as alas de dançarinos, em compensação, diferenciam-se da forma como era organizado o desfile antigamente. Isso acontece devido à influência da contemporaneidade, em que se torna necessário inovar para acompanhar todo o processo histórico de mudança ocorrido desde o surgimento da primeira agremiação.

O próprio contexto determina uma continuidade permanente do rito, mas diferente e diversificado da situação anterior, como demonstra a agremiação Solar. Se antes, em 1960, era o ritmo da agremiação Reis de Paus que possibilitava uma rememoração efetiva da antiga festa, hoje é na diferença, na diáspora, que a

---

<sup>182</sup>Entrevista realizada com a batuqueira Catherine (Solar), sede do Solar, no dia 18/08/2010.

tradição permanece viva. A identidade dessa tradição só existe na diversificação da dança e do ritmo, na continuidade da memória coletiva da geração passada, da cultura de um povo, resgatada por meio do estilo artístico originado daquilo que se renovou no Reis de Paus, bem como de tudo o que contém de antigo e tradicional no novo maracatu, efetivado pela agremiação Solar.

Como não poderia deixar de ser, tudo isso reflete a sociedade cearense, que permanece em constante estado de rompimento com o seu tradicional estilo de vida, pois pela cultura do maracatu apresentada no desfile de rua contempla-se uma outra realidade veloz e galopante, em constante processo de modificação estrutural. Percebe-se que essa disputa de sentido delimita um campo de tensão em que se põe em jogo a memória de um lugar que quer permanecer no tempo e no espaço, e um não lugar<sup>183</sup> que se desmembra de tudo o que é histórico e se reconstrói o tempo todo.

O discurso da competitividade também é bastante presente, pois, conforme comenta o brincante Sebastião da Silva, no Maracatu Reis de Paus nada mudou e o importante para ele é conquistar mais um título, ao passo que para o Solar vale muito mais participar do desfile de forma democrática, e não competitiva.

Eu tenho 20 anos de maracatu e 51 anos de idade. O nosso maracatu é o mesmo, não tem mudado nada. Nosso maracatu entra na avenida com fé, nós somos seis anos campeões. E neste ano querem derrubar o título da gente, mas nós vamos para cima.<sup>184</sup>

Nós sabemos que não dá para competir principalmente por causa do ritmo. Os jurados preferem sempre o ritmo lento e o nosso é mais veloz. Mesmo

---

<sup>183</sup> AUGÉ, Marc. 1994, PP. 36-37. Segundo Marc Augé o não lugar, vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos, etc, geram contratos de pertinências e associam-se em oposição à ideia de "lugar" no tempo e no espaço apontado por Mauss e pela tradição etnológica.

<sup>184</sup>Entrevista realizada com a brincante Sebastião Silva (Reis de Paus), Domingos Olímpio, no dia 26/03/2011.

assim nós já tiramos nota 10 pelo quesito de ritmo, mas a gente participa por gostar de fazer o maracatu.<sup>185</sup>

Se numa perspectiva existe juntamente o espírito da competitividade e o da conformação, noutra há também um outro discurso que viabiliza a resistência e produz uma subjetividade para além do conformismo, e que reconhece a inevitabilidade da renovação. São discursos que se confrontam tensionados, de um lado, pelas vertentes conservadoras e, de outro, pela força progressista que percebe que tudo é processual e mutante. Essas diferenças e divergências discursivas são geradas, em grande parte, pelas interferências do campo político, que desde os anos 60 tem investido em políticas públicas para o maracatu local.

E por abrir mão de altos investimentos, o poder público acaba usando essas expressividades populares a serviço do capital e dos seus jogos de interesses. Assumindo uma postura conservadora ou mesmo progressista, de esquerda, o maracatu ocupa um lugar de produção de subjetividade a serviço do poder ou mesmo uma ação microcomunitária em oposição a um modelo oficial instituído. Mais do que representação coletiva, esses grupos são os reflexos de uma política que se expande e se hegemoniza minuciosamente para barganhar apoio e projeção. Quando se fala de tradição, está se falando de permanência, de continuidade. E quando se fala de inovação, busca-se um outro caminho que aponte para novos cenários que procuram igualmente se integrar e resistir à avalanche devastadora da força do grande capital. As duas falas acima mostram claramente posturas e posicionamentos diferentes, nos quais se detecta focos de divergências e discordâncias de ideias e de posições políticas.

---

<sup>185</sup>Entrevista realizada com a brincante Catherine (Solar), sede do Solar, no dia 18/08/2010.

#### **4.4 A divulgação dos eventos entre os novos e os velhos sistemas de comunicação**

Por motivo ainda não muito explícito, nota-se que a atualização do Solar é sempre reconhecida pelos meios virtuais, mesmo que o pesquisador tenha ido várias vezes estabelecer contato de campo interpessoal com alguns brincantes para a realização das entrevistas. Seus sites estão sempre informando composições novas, eventos, cursos que estão sendo oferecidos por aquela instituição. No entanto, em relação ao Maracatu Reis de Paus, que, talvez por ser oriundo de outro contexto mais clássico, o trabalho teve de ser redobrado, pois tudo foi recolhido por meio do contato direto com seus membros e nos próprios desfiles. Inclusive a loa, tema do desfile de 2011, só foi adquirida pelo fato de o pesquisador ter gravado o enredo na própria avenida no dia do desfile junto ao tirador de loa (06/03/2011).

O lado místico do Reis de Paus foi um desafio para este trabalho, pois o fato de conseguir gravar entrevista, conversar e tirar fotos, só foi possível graças ao insistente estado de tranquilidade e paciência do pesquisador. Outro dilema é que tudo no Reis de Paus é muito sigiloso, uma vez que aquela agremiação não expõe abertamente suas ações, apesar de poderem ser encontradas algumas informações sobre ela em cartazes e comunicados espalhados nas diversas instituições públicas e privadas. Ao contrário da agremiação Solar, que além de conceder facilmente as entrevistas e permitir acesso aos seus acervos musicais, também disponibiliza suas ações em sites e nos grandes veículos de comunicação local da atualidade.

Observa-se aqui, também, algo que pode estar associado à questão do antigo e do moderno, em foco nesta pesquisa. Enquanto o Reis de Paus vivencia de forma mística suas ações, demarcando um lugar antepassado em que os negros eram obrigados a ritualizar na clandestinidade, a agremiação Solar procura expor suas ações de forma livre, aberta e transparente. A diferença marcante entre ambas, no que diz respeito à divulgação pelos meios de comunicação, é que o Solar se expõe livremente mais pelo uso das novas tecnologias da grande imprensa de mercado ao passo que a agremiação Reis de Paus prefere ficar mais na periferia do campo alternativo ou mais tradicional.

Percebe-se que pelo fato de o Solar ter sido fundado mais recentemente, num outro contexto tecnológico, mais virtual, dinâmico e interativo, tudo que acontece passa a ser repassado de forma mais instantânea e direta por meio das redes. Situação diferente ocorre com o Maracatu Reis de Paus, cujos eventos são pouco divulgados nas redes, chegando ao conhecimento comunitário somente por informações colhidas diretamente com seus membros ou por cartazes e comunicado, ou mesmo por meio de uma rádio local. É importante deixar claro que se o Reis de Paus tivesse registrado mais seus eventos pelas redes, esta pesquisa teria sido facilitada. Mas os contatos diretos com alguns membros no trabalho de campo suprimiram essa escassez de difusão.

De qualquer maneira, as diversas mídias como as rádios e os sistemas de televisão sempre tentaram difundir a cultura maracatu e suas ações na cidade. Muitos debates já foram efetivados sobre a questão da tradição e da história do maracatu na emissora Ceará Rádio Club, pela TVC e também nos dois jornais locais impressos – o Diário do Nordeste e o Jornal o Povo.

Como exemplo, cita-se a matéria “Batuques Religiosos” publicada no jornal Diário do Nordeste, no dia 10 de março de 2011, que divulga o evento “Tambores ancestrais na noite escura”, promovido pela Associação Cultural Solidariedade e Arte (Solar). O evento está registrado na seguinte matéria produzida pelo repórter Nelson Augusto:

The image is a screenshot of a web browser displaying a news article. At the top, the logo 'caderno 3' is visible in purple, along with an RSS feed icon and the text 'Assine nosso RSS'. Below the logo, the website name 'Diário do Nordeste' is shown in a purple bar. A navigation menu includes 'Notícias', 'Esporte', 'Entretenimento', 'Variedades', 'Serviços', 'Blogs', and 'Especial'. The article title is 'Batuques religiosos' in a large, bold font, with the sub-header 'carnaval' above it. The publication date is 'Publicado em 10 de março de 2011'. There are social media sharing buttons for 'Tweet' (12) and 'Curtir'. The main text begins with a paragraph: 'Seis grupos de maracatus e dois afoxés realizaram, na segunda passada, na Praça João Gentil, no Benfica, o evento "Tambores Ancestrais na Noite Escura". Repleto de muito ritmo e religiosidade, o acontecimento contou com um ritual de bênção dos tambores, realizado pelo babalorixá Ogum Lodé'. Below this is a photograph of a person in a colorful, ornate costume with a feathered headdress, playing a drum. To the right of the article is a 'Colunas' section with a list of authors and their profile pictures: Regina Marsha, Batista de Lima, Paulo Coelho, João Ubaldo Ribeiro, Gervásio de Paula, Flávio Paiva, and 'É...'. The browser's address bar and other interface elements are partially visible at the bottom.

Figura 25 - Jornal Diário do Nordeste, dia 10 de março de 2011(diariodonordeste.globo.com)

O caderno Buchicho, do jornal O Povo, também faz uma divulgação dos eventos do Solar. Nesta matéria o Solar está convidando os simpatizantes do maracatu a se fazerem presentes no Teatro José de Alencar para prestigiarem a dança e os ritmos daquela agremiação. A notícia publicada aponta ainda que o Solar é destaque do projeto do Centro Cultural do Banco do Nordeste (O CCBNé um órgão Federal que viabiliza um apoio aos projetos culturais de grupos locais e artistas de todas as áreas e tem o objetivo de incentivar o desenvolvimento cultural e artístico no Nordeste).

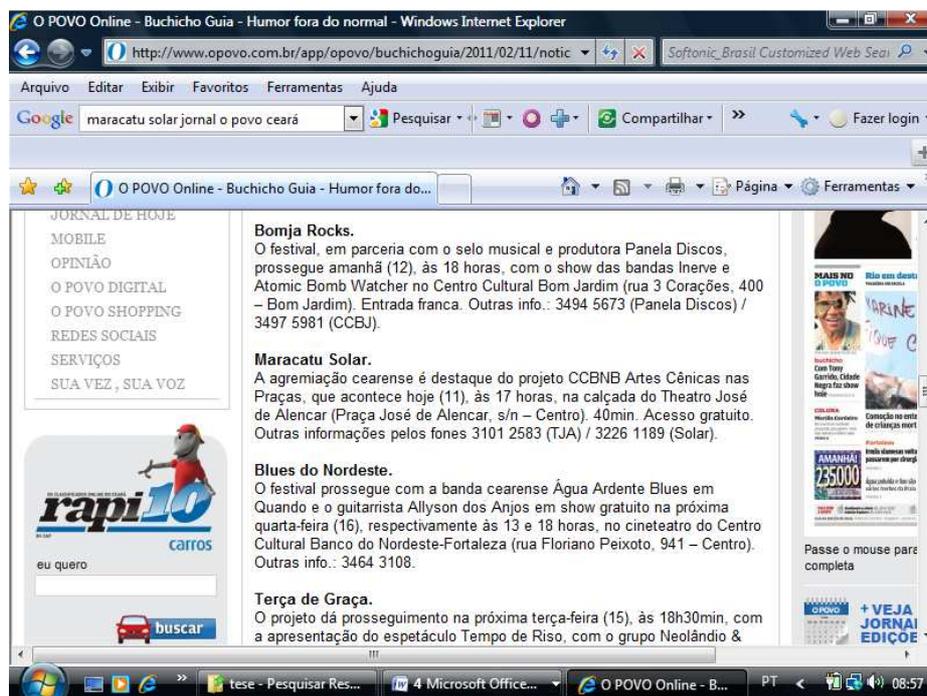


Figura 26 - Jornal O Povo, dia 11 de fevereiro de 2011(www.opovo.com.br).

Em inúmeras edições, esses dois jornais locais sempre estão veiculando as ações do Solar. E o que se torna mais interessante acrescentar é que, mesmo sendo uma agremiação polêmica e progressista, aquele maracatu não deixou de usar os espaços midiáticos que estão sendo disponibilizados, tanto para ele como também para qualquer outra entidade cultural que assim queira divulgar seus eventos. A divulgação de eventos e ensaios do Solar encontra-se também disponível em blogs. O exemplo a seguir é do blog jangadeiro, que torna público o lançamento da revista “Canto de Iracema”, a qual teve uma parceria da agremiação Solar em sua edição de número 63. Na oportunidade, o blog informa também a presença do cantor Pingo de Fortaleza e o ensaio aberto da agremiação Solar.



Figura 27 - Blog Janga, dia 08 de fevereiro de 2011 (<http://www.jangadeiroonline.com.br>)

Pelos exemplos apresentados, nota-se que as novas tecnologias de comunicação e informação estão sendo bastante aproveitadas para expor as diversas atividades e ações do Maracatu Solar, mas a agremiação Reis de Paus ainda oferece uma certa resistência quanto ao uso dessas tecnologias. Talvez pela mística secreta ou discreta da magia do proibido, típico dos rituais africanos, que

num contexto antepassado não podia se expor e agir de forma clandestina e no anonimato. Ou talvez por uma questão de opção e decisão da própria entidade. Mas, de fato, a agremiação Reis de Paus tem uma preferência particular pelo uso dos meios mais tradicionais como, por exemplo, cartazes e comunicados. O cartaz a seguir foi divulgado em repartições públicas e privadas em forma de convite para a comemoração dos 50 anos de existência do Maracatu Reis de Paus, no Teatro José de Alencar.



*Convite*

*O Sr. Francisco José Bastos da Silva,  
Presidente do Maracatu Rei de Paus tem o prazer  
de convidar para a abertura do projeto  
Maracatu Rei de Paus 50 anos que acontecerá no  
dia 06 de Julho de 2010, às 18h.  
Local: Teatro José de Alencar.*



Figura 28 - Cartaz convite para comemoração dos 50 anos do Reis de Paus

Outra divulgação de homenagem foi feita por meio da revista “Cultura de Bolso”, edição 39, que circula entre entidades públicas como escolas e repartições estaduais e municipais, como também em iniciativas privadas, a exemplo de universidades. A revista é editorada mensalmente e sempre traz a agenda de eventos culturais e artísticos na cidade. Tem em média uma tiragem de 50 mil exemplares e é patrocinada pela Prefeitura Municipal de Fortaleza. A homenagem é feita a Zé Rainha, o mais antigo brincante do Maracatu Reis de Paus, disponível na página 18 da revista.



Figura 29 - Revista de bolso, edição 39, março de 2011



Figura 30 - Portal Verdes Mares, 01, março de 2010 ( verdes-mares.globo.com)

Numa das raras exceções, o Portal Verdes Mares Última Hora, exposto acima, divulga a conquista do tricampeonato do Reis de Paus no ano de 2006, mas, enfim, os eventos e ensaios da agremiação jamais são divulgados por um portal ou outra forma de difusão tecnológica das novas mídias.

Em resumo, é aqui que reside uma outra diferença marcante entre os dois maracatus. O Rei de Paus, como já foi dito, prefere atuar de forma quase que clandestina, manter suas ações reservadamente, restritas e limitadas para poucos, e divulgá-las mais tradicionalmente, por meios de comunicação mais clássicos, alternativos e menos abrangentes – revista, folder, cartaz, rádio – de modo a valorizar a propagação pelo contato direto, corpo a corpo, com o público. Já o Solar, diferentemente, se expõe mais nas novas mídias, não fazendo restrição a nenhuma forma de divulgação de suas ações e aderindo tanto aos velhos como aos novos modelos de comunicação.

O que acontece com o Reis de Paus é que nele ainda estão presentes os resquícios dos antepassados: a manutenção de tudo no mais secreto sigilo. Suas ações são típicas das situações do passado e denotam que a escravidão ainda existe, que a cultura africana ainda é perseguida ou que a liberdade ainda não foi

conquistada ou coisa parecida. O mais importante é acrescentar que, entre o uso de novos ou velhos modelos de mídias, as informações hoje circulam mais e, no universo atual, todos podem interagir com todos.

As redes mobilizam, as revistas potencializam, os jornais impressos fortalecem identidades e geram um território de trocas, de solidariedade, de laços afetivos, de disputas discursivas e de resistência microcomunitária. Não importa se são novas ou velhas; o que vale é a intensificação da circulação da informação, seja ela feita via redes seja por modelos clássicos de comunicação. Rádio, cartaz, folder, panfletos, internet, televisão, enfim, todas as mídias persistem cada vez mais difundindo e propagando as festas e os eventos da civilização contemporânea. De uma forma ou de outra, as mídias existem para expandir os laços de exposição culturais dos povos e da sociedade em constante processo de mudança de valores e costumes.

Se por um lado há um discurso cotidiano entre os brincantes que legitima a tradição como marco maior do desfile do maracatu e que persiste em adotar um modelo clássico de comunicação com a sociedade local, por outro lado existe outro campo discursivo que legitima as inovações culturais modernas e a comunicação via sistema das novas tecnologias como proposta de divulgação de uma mobilização ativista culturalmicrocomunitária e política. Essas situações também são explicitadas pela mídia em dois momentos. Num primeiro momento, percebe-se que o portal da televisão Verdes Mares valoriza a importância da história do maracatu e suas raízes africanas, sua tradição. Em seguida, em outra edição, o mesmo portal configura e associa a cultura promovida pelo maracatu apenas pelo seu caráter performático, estético e figurativo. As duas edições, respectivamente, demarcam os contrassensos da mídia, que ora fortalecem os laços históricos e afetivos africanos, ora reconhece-os apenas pelo seu caráter performático.

A primeira edição foi publicada no dia 26 de março de 2009 e a outra, que dá mais ênfase à questão da carnavalização e do lado figurativo e estético, foi publicada no dia 17 de fevereiro 2010 ([verdesmares.globo.com](http://verdesmares.globo.com)).



Figura 31 – Portal Verdes Mares. (26/03/2009)

Observa-se que na primeira edição, exposta acima, a história do maracatu está em foco e também a origem das coroações dos reis de congo, que culminou com o surgimento das irmandades e que tanto ajudaram os negros na luta pelo reconhecimento social e pela libertação de sua cultura, sua arte e sua religiosidade. Porém, na edição publicada na época do desfile de rua do ano de 2010, o mesmo portal muda sua semântica e supervaloriza o lado estético e figurativo do maracatu, sem contextualizar a trajetória cultural do folguedo posto em discussão e debate. A matéria pode ser vista a seguir:



Figura 32 – portal Verdes Mares (17/02/2010)

Se o universo cotidiano dos brincantes age e pensa dentro de uma perspectiva sociocultural, percebe-se que a própria mídia também tem o poder de formar e construir os caminhos muitas vezes ambíguos e contraditórios, inerentes ao território dos que praticam e exercem a cultura do maracatu. Essas contradições são produzidas e acabam se refletindo nas decisões e nos posicionamentos dos grupos postos em foco, que ora se tornam adeptos da renovação, ora tentam manter e preservar a permanência da tradição. Se de um lado existe uma razão histórica e subjetiva na mídia, que se reflete por meio de ações inconscientes dos brincantes, em contrapartida existe também o discurso da estetização figurativa, teatral, performática e folclórica, que tenta negar a historicidade e os registros culturais da força política e de resistência da cultura promovida pelos adeptos do maracatu.

#### **4.5 Divergência e interseção entre os maracatus Solar e Reis de Paus.**

Ao compararmos ambos os maracatus aqui observados, parte-se da situação que põem diferenças e semelhanças entre os dois. Uma questão que fica evidente diz respeito ao visual em que fica clara a perspectiva luxuosa do Reis de Paus em relação ao Solar. Enquanto que o Solar se despreocupa com o luxo, o Reis de Paus prioriza, no desfile, a presença da elegância e da fantasia exuberante. Os enredos sonoros também se diferenciam pela o ritmo. O Solar impõe um ritmo com BPM mais acelerado enquanto o Reis de Paus nunca abre mão da cadência. O Solar é veloz porque grita e traduz, através do ritmo, o caos e as mazelas sociais que assola a sociedade cearense. O Reis de Paus, por se enquadrar supostamente como mais tradicional, se conforma com a harmonia mais lenta e dolente como anúncio de um conformismo e uma acomodação.

O ritmo do Maracatu Reis de Paus é melancólico e compassado e o som simboliza o sofrimento dos negros trabalhadores que batiam ferro para quebrar pedreiras. Esse som chorado quase blues marca a presença do passado de dor e sofrimento do trabalho escravo no Brasil. Apesar da diferença no ritmo entre ambos, a batida do ferro é marca permanente e ponto de interseção dos dois maracatus. A divergência principal é que, enquanto o Solar está mais próximo do Rock, o Maracatu Reis de Paus está mais próximo do choro melancólico do Blues urbano, mas ambos estão revelando a força bruta do castigo e do trabalho escravo. O som do ferro, instrumento musical do maracatu, batendo revela a mão do escravo calejada e dolorida do trabalho pesado.

A diferença tempo- espaço demarcada na fronteira que separa o tempo de existência do Maracatu Reis de Paus, fundado em 1960, para o Solar, 2006, não se pode consagrar à presença da contradição, mas, ao contrário, ambos se complementam. Os dois modelos podem esclarecer sobre as práticas históricas do estudo em voga e respondem fielmente aos propósitos da pesquisa. Sem querer fazer juízo de valor, ambos tomam conta da totalidade e vinculam-se tanto a dimensão moderna atual como à antiga e tradicional. Não obstante por um ser mais novo e outro velho não existe limite de compreensão da dimensão histórica, ambos

singularizam individualmente ou juntos os processos de hibridização entre o moderno e o antigo.

A diferença mais marcante encontra-se na velocidade imposta em que para o Solar a intensidade é relevante e se relativiza ao contexto micro social político orquestrado pelo desejo coletivo de vida, solidariedade, transformação e amor. Por ventura, o Maracatu Reis de Paus diminui a intensidade do tempo espaço para narrar a elegância, o luxo, a prosperidade e oferenda para as divindades sagradas, os deuses africanos. O bem e o mal, o sagrado e profano se confundem formando um único elemento.

O Maracatu Solar promove uma estética visual e sonora que afirma veementemente a condição artística revolucionária e integrada aos valores modernos e tradicionais. Notabiliza-se a aglutinação da música de tradição pura em constante processo de diálogo com o moderno, hibridizando o ritmo côco de maracatu com as batidas fortes dos tambores africanos. A letra da loa (cânticos poéticos dos maracatus) faz uma metáfora do santo guerreiro São Jorge com o maracatuzeiro Jorge que faleceu no ano de 2010.

A religiosidade também é uma marca identificadora do Solar que o caracteriza enquanto um grupo tradicional. O uso da estrela e da lua na fantasias representa o céu do santo protetor do desfile, aquele na qual o bloco põe toda esperança e sorte para a conquista da competição. Enfim, todos os maracatus apelam para a sorte da conquista do desfile fazendo uma referência aos santos. São Jorge é protetor do Solar assim como São Sebastião é o protetor do Reis de Paus. Mas a competição é evidente, não existe o desfile pelo desfile, assim como hoje não pode falar de arte pela arte, todos querem competir e vencer, querem ser o campeão. Isso configura também um corte que ambos os maracatus apresentados fazem com as pretensões anteriores que viabilizavam apenas a vontade de desfilar e não de competir.

Essa condição comercial e competitiva é estabelecida pela modernidade e os avanços que acima de tudo impõe o modelo individualista e competitivo europeu que o Brasil herdou dos nossos colonizadores. Essa realidade competitiva é marca registrada do mundo moderno e, por conseguinte, é também diluidora da tradição.

Tradição essa que compactua com as necessidades de negociações das culturas populares com o mundo capitalista, pois a moeda ainda é determinante para alimentar a permanência da tradição e sem ela não há festa, não há espetáculo, nem cidadania.

A estética do espetáculo tanto trabalhada pelo Solar e o Reis de Paus promovem uma reflexão do valor da cultura negra no Brasil e no Ceará. Suas cores, seus adereços, ritmo etc., falam de um território movido de tensões políticas e culturais. São imagens urbanas e rurais juntas com velocidades tecnológicas artesanais e eletrônicas. São sons da alegria e da dor que saem das entranhas de seus partícipes. Inclusive, a dor também é marca delimitadora do passado de luta e escravidão, assim como a alegria marca a euforia da modernidade. Em suma, a representação sonora dolente e solene ao mesmo tempo define o estilo do maracatu cearense alegre e triste ao mesmo tempo. Alegre por ser uma contestação de repúdio ao descaso público urbano, e triste por que reflete as situações impostas pelo preconceito, pela discriminação e pela falta de respeito que lhe direcionam no convívio com o diferente.

Essa estética do maracatu é educativa e nos torna ciente da história vivida pelos negros que vieram morar no Brasil. Juntos, ambos os maracatus, contemplam a dor, a alegria de brincar, dançar e cantar na rua sem a vigilância do poder. A liberdade, enfim, é comemorada e esses grupos que antes eram proibidos de ritualizarem e tinham que realizar seus ritos de forma clandestina podem, agora, usar os espaços públicos para transgredir e reverter ou transformar a dor em satisfação, alegria e prazer.

O esoterismo também é marcante pra os maracatus que estão sempre contemplando uma alusão aos santos guerreiros, protetores dos desfiles e que garante a sorte da conquista da competição. Esse lado místico marca a permanência de uma tradição que se escreve a partir da crença. A súbita e misteriosa divindade sagrada que salvaguarda os maracatus são ademais cortejadas durante o desfile. Por conseguinte o desfile deflagra um transe coletivo, um estado de possessão permanente que toma conta de seus partícipes. Afinal não há limites nesse cortejo, pois ele simboliza a festa da permissividade de tudo que é

proibido. Nele tudo é possível, tudo é transgredido e as amarras do sistema tecnoburocrático das instituições políticas são exorcizadas.

## 5 Considerações finais

A experiência do maracatu tem mostrado que muitas mudanças ocorreram ao longo dos anos. Aquilo que era apenas uma brincadeira de amigos, liderada por Raimundo Alves Barbosa (O Boca Aberta), agora tornou-se uma realidade de dimensões maiores. A cada ano que passa, o maracatu se renova, distanciando-se de suas raízes, se modernizando e, em contraponto, afirmando os investimentos gerados por um mercado voltado para os produtos, artefatos e para a música popular dos grupos étnicos.

O ponto culminante de tensão comparativa dos dois maracatus, conforme a pesquisa demarca, é que, apesar da existência de uma atualização, o velho maracatu, impulsionado pela agremiação Reis de Paus, em sua forma de organização, demonstra indícios de um sistema de representação cultural fechado e preso às determinações de códigos antepassados do contexto social dos anos 60. Esse foi o período em que a agremiação foi criada, com a preservação de alguns ranços nacionalistas, de acordo com o que foi apresentado nos resultados em que se observa a presença forte da ordem, da moral, da hierarquia e da verticalização no modo de planejamento do desfile. O Solar, ao contrário, mostra-se mais expansivo e autônomo tanto em relação à forma de organização do desfile como no posicionamento das alas na Avenida. Essa liberdade vivenciada pelo Maracatu Solar é o reflexo de um contexto social em que a livre negociação e a abertura democrática de comunicação estabelecida pelas novas redes se fazem presentes.

Nota-se que mesmo considerando que a modernidade reina na forma de planejamento do desfile, é importante também lembrar que toda essa renovação é

determinada por indícios de uma dose de tradição que fortalece e sistematiza a estrutura do poder do Estado e da Prefeitura, que se legitimam e fazem-se responsáveis pela manutenção física e patrimonial do maracatu. O Estado e Município, por exemplo, são responsáveis pelo fortalecimento do espetáculo que, assegurado pela mídia, padronizam os elementos simbólicos locais e regionais como dispositivos demarcadores da nova ordem global. Acredita-se, no entanto, que, nesse caso, nem a mídia nem as novas tecnologias virtuais acabam ou mesmo devoram as culturas; pelo contrário, compreende-se que elas possibilitam a existência de novos diálogos que podem ser estabelecidos entre as partes envolvidas, potencializando os laços de afetividade e as trocas simbólicas mobilizadas pelo sentimento de pertença.

É reconhecido que mesmo nos preceitos das estruturas do poder imbricadas nas determinações da ordem estabelecida, o maracatu, por meio de suas ações organizadas e micropolíticas, viabiliza uma ação revolucionária que estrategicamente experimenta um lugar de produção simbólica representativo de um contexto social que confronta, negocia e, acima de tudo, reconstitui significativamente os indícios de uma subjetividade anterior, antepassada. Essa subjetividade atualiza-se para resistir, ressignificar e dar outro sentido à lógica discursiva do fim da história ou mesmo do fim da tradição, que ficou omissa, obscura e oculta no processo de desenvolvimento e de evolução da sociedade contemporânea, que se explica e se justifica pela lógica do uso — de forma democrática — da tecnologia de comunicação, cada vez mais interligada aos desejos e às vontades dos gostos populares. O maracatu, em suas manifestações artísticas e culturais, expõe uma fatia dessa ordem social moderna, midiática, envolvida de sentido ideológico, que traduz e reflete as instâncias de uma situação atual atravessada por disputas políticas e por conflitos de poderes inerentes às grandes transformações pelas quais o meio social urbano em ascensão está passando.

Tais situações de tensões e de conflitos das estruturas maiores do poder refletem-se nas categoriais populares e nas suas formas de expressões culturais e artísticas que, em contrapartida, edificam e concretizam em suas ações públicas os processos ocultos dos jogos subjetivos de poderes. Portanto, o maracatu e suas

novas mobilizações expõem, de forma difusa e oblíqua, as relações de poder e de hierarquia política, as quais confirmam a permanência de um sistema social contraditório. Um sistema permeado de interferências de novas e velhas práticas, posturas e representações sintomáticas de um momento histórico em que se confronta a altivez da luta da renovação contra a permanência, as quais se deflagram mediante os elementos simbólicos impulsionados pela cultura maracatuzeira e seus signos sonoros, estéticos e visuais.

As ambiguidades também são observadas entre os partícipes do maracatu: ora aderem e reproduzem uma ordem social estabelecida ora divergem dela em suas ações minoritárias e singulares, ao legitimar o pluralismo, o hibridismo, por oposição ao caráter conservador, nacionalista e tradicionalista do folguedo. Nota-se que o mais importante de tudo para os dois maracatus é a manutenção do espetáculo como encenação de uma situação de descaso, de injustiça, que esbarra nessa situação apenas pela dimensão da representação estética, cultural e artística. Não se trata aqui, de forma alguma, de apontar que o maracatu simplesmente incorpora as determinações da ordem social estabelecida, mas, sim, de ressaltar que essa mesma ordem, vinda de cima para baixo, também é representativa, espetacular e encenada. O maracatu usa a brincadeira para clamar por justiça, enquanto o Estado e a Prefeitura — no intuito de barganharem suas legitimidades — continuam investindo num eterno “faz-de-conta” histórico, em que repetem retoricamente que a festa merece respeito, gratidão e apoio.

Também é pertinente acrescentar que as novas tecnologias instituídas na contemporaneidade tornam-se um elemento genuinamente necessário para a manutenção e a perpetuação da cultura maracatu para as gerações futuras. Admite-se, ainda, que essas tecnologias são importantes porque é por intermédio delas que o maracatu pode ser reinventado. Convém salientar, sobretudo, que a experiência humana sempre foi engendrada pelo uso das tecnologias de comunicação (voz, escrita, pinturas, grafites, música, fotografia, rádio, televisão, blog, entre outras). Ademais, essas tecnologias nunca abalaram a convivência comunitária e a experiência coletiva. O maracatu aqui estudado é um exemplo de rito que se imbrica entre os limites de uma cultura que continua sendo local e ao mesmo tempo enunciativa das marcas desse novo contexto moderno e tecnológico. Portanto, ele

é uma demonstração de que a tradição, o território local e a identidade, mesmo reinventados, ainda estão na ordem do dia.

As novas tecnologias, cabe ressaltar, devem continuar sendo utilizadas para promover, divulgar e expandir cada vez mais as propostas de manutenção e de preservação da memória viva do maracatu. As redes devem funcionar como uma espécie de ferramenta de auxílio para fortalecer a identidade e manter a história do maracatu sempre renovada e atualizada. Da transição de uma simples brincadeira de rua para aquilo que hoje se chama de desfiles dos maracatus, na Avenida Domingos Olímpicos, muitas situações aconteceram nessa trajetória. As mudanças foram intensas e profundas, pois toda essa experiência vivenciada na pesquisa demonstra que ocorreu uma grande evolução jamais antes debatida pelos próprios participantes daquela cultura, os quais nem sequer perceberam quanto essas mudanças foram rápidas e significativas.

## 6 BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Manuel Correia. **O Brasil e a África:** uma pequena história da África Brasil e África - irmão ou adversários? A questão racial lá e cá. São Paulo: Contexto, 1989.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papiрус, 1994.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia.** Tradução de IzidoroBlikstein. São Paulo: Cultrix, 1964.

BARROSO, Gustavo. **A margem da história do Ceará**. Fortaleza: ABC editora, 2004.

BARROSO, Oswald. **ReisdeCongo**. Fortaleza: Museu da Imagem e do Som, 1996

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Universidade de Brasília. 1999.

BOURDIEU. Pierre. **Ofício de Sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. 4ª Ed. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sociologia**. (organizado por Renato Ortiz).

São Paulo: Ática, 1983.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Modelos e métodos**. In: História e teoria social. Tradução de Klaus Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: UNESP, 2002.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, Luiz Costa (org.) Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1982. (Páginas 209-240)

BENJAMIM, Roberto. **Congos da Paraíba**. Caderno de Folclore. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1977.

BERGMANN, Michel. **Nasce um povo**. Estudo antropológico da população brasileira: como surgiu, composição racial, evolução futura. Petrópolis, 1977.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade Polifônica**: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

\_\_\_\_\_. **Sincretismos:** uma exploração das hibridações culturais. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégia para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa PezzaCintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos.** Tradução de Ana Goldberge. Rio de Janeiro. UFRJ. 2008.

\_\_\_\_\_. **As Culturas Populares no Capitalismo.** Tradução de Cláudio Novaes Pinto. São Paulo. Brasiliense. 1983.

CAMPOS, Eduardo. **As irmandades religiosas do Ceará provincial.** Fortaleza: Secretária de Cultura e Desporto, 1980.

\_\_\_\_\_. **Revelações da condição de vida dos cativos do Ceará.** In: Das Senzalas Para os Salões. Fortaleza, Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Ceará, 1988.

CARRIL, Lourdes. **Terras de negros:** herança dos quilombos. São Paulo: Scipione, 1997.

CARVALHO, Edgar de Assis. **Enigmas da cultura.** São Paulo: Cortez, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **A rainha Jinga no Brasil.** In: Made in África. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore brasileiro (A-I).** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CERTEAU, Michel. **A cultura no plural.** Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **A invenção do Cotidiano.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CISALPINO, Murilo. **Religiões**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? E outras Interinvenções**. Portugal (Porto): Editorial Caminho. 2009.

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

\_\_\_\_\_. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1977.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza. Editora UFC. 1983.

ECO, Umberto. **O olhar discreto**. In: A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FARIAS, Airton de. **Escravidão e abolição no Ceará**. In: História do Ceará: dos índios à geração Cambéba. Fortaleza, CE: Tropical, 1997.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambo: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros**. Recife: Imprensa Universitária, 1963.

FREIRE, Newton. **Brasil: laboratório racial**. Petrópolis: Vozes. 1973.

FREITAS, Décio. **Palmares: a guerra dos escravos**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FRY, Peter. **Feijoada e “soul food”**: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FORGUS, Ronald H. **Percepção**: o processo básico do desenvolvimento cognitivo. Tradução de Nilce P. Mejias. São Paulo: Arder (Universidade de Brasília) 1971.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GIOVANNI, Raul. **Afoxé**. Caderno de Folclore. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1976.

GIRÃO, Raimundo. **A Abolição no Ceará**. Fortaleza, Editora A. Batista Fontenele, 1956.

GEERTZ, Clifford. **Sobre a autoridade etnográfica**. In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A revolução molecular**. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

GUERRA - PEIXE. **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura Municipal de Recife, 1981.

GUILLEN E LIMA. Isabel Cristina e Ivaldo Marciano. **Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990)**. Saeculum – Revista de História [14]; João Pessoa, jan./jun. 2006.

GURAN, Milton. **Agudás: os “brasileiros” do Benim**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacra Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. **Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural**. In. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo. Perspectiva, 1971.

IANNI, Otávio. **A era do Globalismo**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

LATOUR, Bruno. **Ciências em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. Tradução Ivone C. Benedetti; revisão de tradução Jesus de Paula. São Paulo: Unesps, 1983.

\_\_\_\_\_. **Jamais fomos modernos**. Ensaio de antropologia simétrica. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O olhar distanciado**. Tradução de Carmen de carvalho. Lisboa - Portugal: Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_. **Mito e Significado**. Tradução Antônio Marques Bessa. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1978

\_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone. Rio de Janeiro. Tempo brasileiro, 1991.

\_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural dois**. Tradução Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro. Tempo brasileiro. 1993.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LOUREIRO, Waldemir Almeida. **Raça negra: a luta pela liberdade**. Belém: Cartinha do Cedenpa, 1986.

MAGNANI, José Guilherme cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Unesp, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Os termos-chave da análise do discurso**. Tradução de Maria Adelaide. Lisboa: Gradiva, 1997.

MALINOSWSKI, Bronislaw. **Desvendando Máscaras sociais**. In: Objetivo, método e alcance desta pesquisa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

MARIZ, Vasco. **A música clássica brasileira**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

MATTELART; ARMAND, Michéle. **História das teorias da comunicação**. Tradução de Nelson Amador. Porto: Campo das letras, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARSHALL MCLUHAN. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MARX, Karl & ENGELS, F. **Manifesto Comunista**. São Paulo: CHED, 5ª ed., 1984.

MORAIS, Denis de. **O capital da mídia na lógica da globalização**. Rio de Janeiro: Ciberlegenda– Revista eletrônica, Número 6, 2001.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_ **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo II: Necrose.** Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

\_\_\_\_\_ **Conhecimento e Cultura.** In: O método 4. As ideias – habitat, vida, costumes, organização. Sulina: Europa América, 2002.

\_\_\_\_\_ **Não se conhece a canção.** In *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção.* Petrópolis: Vozes, 1973.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais.** Investigação em psicologia social. Tradução de Pedrinho Guareschi. 7ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes. 2010.

NARLOCH, Leandro. **Samba.** In: Guia politicamente incorreto da história do Brasil. 2ª edição. São Paulo: Leya, 2011.

NIREZ. **O carnaval de rua em Fortaleza.** In: Nossos carnavais. Cadernos culturais. Fortaleza, CE: Fundação de Cultura e Turismo, 1993.

OLIVEN, George. **A antropologia de grupos urbanos.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALÁCIOS, Marcos. **Cotidiano e sociabilidade no ciberespaço.** In: Indivíduo e as mídias. Org.(s) FAUSTO NETO, Antônio; PINTO, Milton José. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

PINTO, Milton. **Semiologia e imagem.** In: A encenação dos sentidos. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

RIEDEL, Oswaldo de Oliveira. **Perspectiva antropológica do escravo no Ceará.** Fortaleza: UFC, 1988.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação.** Lisboa: Editora Presença, 1999.

ROCHA, Glauber. **A revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROGÉRIO, Sebastião. **Fortaleza Belle Epoque: a discriminação da pobreza**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1993.

ROLNIK, S.; GUATTARI, F. **Cartografias do desejo**. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia**. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

\_\_\_\_\_. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro. 2ª Edição. Mauad. 1998.

SOUZA, Kelma F. Beltrão. **O consumo do espetáculo: reflexões iniciais sobre parafolclóricos de maracatu-nação ou de baque-virado**. Recife. UNl revista - Vol. 1, nº 3 (julho 2006) ISSN 1809-4651

STAM, Robert. **Dialogismo cultural e textual**. In: Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

THOMPSON, Jonh. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. 11ª edição. Vozes. Petrópolis, RJ. 2009.

\_\_\_\_\_. **A contextualização social das formas simbólicas**. In Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índio, negros e mestiços**. 3ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **A origem portuguesa - africana das coroações de reis do Congo: séculos XV e XVI**. In: Os sons dos negros no Brasil. São Paulo: Art Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os sons dos negros no Brasil.** Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Ed. 34, 2008.

ULLOA, Alejandro. **Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas.** Rio de Janeiro: Multimais, 1998.

VERON, Eliseo. **Quand lire c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite.** In: Sémiotique II. France: IREP-Institut de Recherches et d'Etudes, 1980.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e política;** Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação liberdade, 1996.

WARNIER. Jean-Pierre. **A mundialização da cultura.** Tradução de Viviane Ribeiro. 2 ed. Bauru, SP. Edusp, 2003.

## 7 GLOSSÁRIO

Afoxé – Uma importante manifestação cultural e dançante trazidas pelos negros africanos para o Brasil no período da escravidão.

Baianas – representam a escravidão das mulheres negras africanas.

Balaio ou Balaeiro - Brincante responsável para carregar uma cesta sortida de frutas na cabeça durante o cortejo. A cesta chega a pesar cerca de 6 a 8 quilos.

Banto - Povos africanos

Brincantes - As pessoas que participam das festas de rua.

Calunga - Boneca preta que simboliza a sobrevivência totêmica das tribos africanas.

Cambinda – Maracatu de nação ou cordão de negros existentes em Pernambuco e na Bahia.

Candomblé – Casa de negros

Dama do Paço – Esse figurante faz a mediação entre a corte e os escravos.

Estandarte - Juntamente com os leques, os lampiões e a sombrinha, o estandarte faz parte dos adereços do cortejo. Ele vem à frente do cortejo.

Exu – Guia do terreiro de umbanda.

Folguedo – Manifestações artísticas que contem música, teatro e dança.

Jurema – Uma árvore em que se extrai uma bebida indígena. Essa bebida é utilizada nos rituais religiosos para elevar o estado de transe e euforia coletiva.

Ketu – Maior nação e a mais populosa do candomblé e é também uma religião afro-brasileira.

Loa – Canto do maracatu

Mangue beat – Movimento originado em Recife que mistura diversos ritmos da música pop americana com o coco e o maracatu. No Ceará existe o grupo Raízes do Cariri que faz uma fusão de diversos ritmos nordestinos com a música americana.

maracatucá – Esse termo tem o mesmo significado de maracatu e quer dizer “vamos debandar”.

Negrume – Pintura de rosto

Obaluaê – Para os católicos o termo Obaluaê é conhecido pelo nome de São Lázaro.

Olorum – Deus de todos os deuses africanos.

Orixá – Divindade religiosa iorubana

Oxalá – Deus branco. O maior dos orixás e significa alegria.

Oxóssi - Senhor do mato. Rei caçador filho de oxalá e Yemanjá.

Pajelança – Representa a ala das tribos indígenas.

Pemba - Objeto mais antigo permanente nos rituais africanos.

Porta-estandarte – Brincantes que conduz o estandarte durante o cortejo.

Preto velho – Casal de macumbeiro do cortejo.

Rainha – Representa a figura principal do maracatu, que juntamente com o rei, o príncipe e a princesa formam a corte do desfile de rua.

Siará – Nome da antiga província do Estado do Ceará.

Triângulo – Instrumento musical conhecido pelo nome ferro.

Zabumba – Instrumento de percussão utilizado no batuque de rua.

## **8APÊNDICE**

Geraldo Barbosa da Silva – Presidente do Maracatu Reis de Paus por mais de 40 anos, falecido em 2007, tirador de loa, compositor de todas as loas da agremiação, foi muito importante na adesão das mulheres aos desfiles. Organizador de temas, principal responsável pela captação de recursos financeiros e pela realização de alguns contratos com patrocinadores do Carnaval de Rua de Fortaleza. Hoje, o responsável e presidente dessa agremiação é seu filho Francisco José, que herdou do pai todo o conhecimento necessário para continuar mantendo as características e o estilo carnavalesco do Reis de Paus. Entrevista aberta foi realizada com Geraldo Barbosa (Compositor e Presidente) na praça do Centro Cultural Dragão do Mar. Fortaleza, 22 de janeiro de 2006.

Pingo de Fortaleza – Apelido de João Wanderley Roberto Militão, tem 49 anos, presidente do Maracatu Solar desde o ano de 2005, quando essa agremiação era apenas uma organização não governamental que oferecia serviços de qualificação técnica e de resgate da história do maracatu em Fortaleza. Principal compositor de loas, tirador de loa, idealizador de temas e brincante de maracatu. É também bastante reconhecido na cidade por ter lançado vários discos e realizado diversos shows. Entrevista realizada com Pingo de Fortaleza na sede do Maracatu Solar, dia 26/08/2011.

Catherine Furtado – Musicista, Batuqueira, tem 28 anos, professora responsável pela coordenação da equipe de música e bateria da agremiação Solar. Na agremiação, ela dá aulas sobre noções básicas de leitura de partitura e sobre noções de ritmos, realiza pesquisas sobre sons do maracatu e ainda contribui na prática e na execução da batida do legítimo coco de maracatu. Entrevista realizada com Catherine, no sótão (sala onde são guardados os instrumentos), que fica na sede do bloco, dia 18/08/2010.

José Gonçalves Frota – Cozinheiro profissional, faz parte da ala das princesas e desfila no maracatu há mais de 40 anos. Tem passagem por vários maracatus e só no Reis de Paus chegou a desfilar durante 13 anos seguidos. Foi várias vezes campeão e pretende ainda desfilar por muitos anos. Entrevista realizada com José Gonçalves Frota, na avenida Domingos Olímpio antes da apresentação do desfile de rua, dia 26/03/2011.

Jander Magyner – Estilista profissional, natural da cidade de Palmácia (Ceará). Brincante do Maracatu Reis de Paus há mais de 11 anos, na ala das princesas, é também responsável pela confecção dos desenhos das vestimentas do grupo, tendo se destacado por tornar as roupas dos brincantes mais leves e exuberantes. Entre os participantes do maracatu, é conhecido como Jander Brasil. Entrevista realizada com o brincante Jander Brasil foi na avenida Domingos Olímpio no início do desfile de rua, dia 26/03/2011.

Pedro Paulo Barbosa da Silva – Representante comercial da empresa Schincariol, tirador de loa do Maracatu Reis de Paus, natural de Fortaleza. Filho do sr. Geraldo

Barbosa, um dos fundadores do Maracatu Reis de Paus. Pedro Paulo, como é conhecido pelos demais, tem 45 anos e herdou do pai o talento de interpretar as letras das loas na Avenida. Brinca maracatu desde criança e atualmente tem a missão de levar para a Avenida as diversas canções inéditas deixadas pelo Sr. Geraldo para todos os que fazem e admiram a agremiação Reis de Paus e dela participam. Entrevista realizada com Pedro Paulo, Avenida Domingo Olímpio, dia 26/03/2011

José Cláudio Salomão – Conhecido como Salomão, desfila no maracatu há mais de 15 anos. Formado em Administração de Empresas, católico por devoção, várias vezes campeão pelo Maracatu Reis de Paus, sempre atua na ala da corte como Rei do Carnaval de Rua. Entrevista realizada com o brincante Salomão (Rei), Avenida Domingos Olímpio, no dia 26/03/2011.

Sebastião Silva – Regente de bateria da agremiação Reis de Paus e responsável pelo andamento do som, preocupa-se em deixar claro que o som que mais lhe agrada é aquele que reproduz a batida original e tradicional do antigo maracatu. Trabalha como marceneiro e brinca maracatu há mais de 10 anos. Entrevista realizada com Sebastião da Silva, durante o ensaio antes de entrar na Avenida Domingos Olímpio, dia 26/03/2011.

Francisco Evandro – Cabeleireiro profissional, é responsável pela condução e pelo equilíbrio do Balaio na cabeça durante todo o desfile. Comenta que antes o Balaio pesava cerca de trinta quilos, o que sempre lhe dava dores no pescoço ao terminar o desfile, mas que hoje, com as mudanças que ele mesmo vem realizando, esse equipamento ficou mais leve e maneiro para facilitar melhor o acompanhamento das outras alas. Brinca no Maracatu Reis de Paus há mais de 15 anos e é conhecido como Evandro do Balaio. Entrevista realizada com Evandro do Balaio, Avenida Domingos Olímpio, dia 26/03/2011.

## 9 FONTES

- **Jornal O Povo. Impresso. Caderno Sábado: maracatu é folia de excluídos, coordenação do jornalista Lira Neto, Fortaleza, 13 de maio de 1995.**

- **Diário do Nordeste. Impresso, caderno 3, Fortaleza, 25 de fevereiro de 2001.**

- **Jornal O Povo. Caderno Vida e Arte, Fortaleza, 29 de novembro de 2000.**

- **Portal Verdes mares, [www.verdesmares.globo.com](http://www.verdesmares.globo.com), dia 17 de fevereiro 2010.**

- **Blog Janga, [www.jangadeiroonline.com.br](http://www.jangadeiroonline.com.br) dia 08 de fevereiro de 2011.**

- **Blog: [www.memorial Chico Science.com](http://www.memorialChicoScience.com)**

- **Portal Verdes Mares, [www.verdesmares.globo.com](http://www.verdesmares.globo.com), dia 26 de março de 2009.**

- **Jornal O Povo, [www.opovo.com.br](http://www.opovo.com.br), dia 11 de fevereiro de 2011.**

- **Jornal Diário do Nordeste, [www.diariodonordeste.globo.com](http://www.diariodonordeste.globo.com), dia 10 de março de 2011.**

- **Portal verdes mares, [www.verdesmares.globo.com](http://www.verdesmares.globo.com), dia 01 de março de 2010.**

- **Revista de bolso, editoração de Joana D'arc e Ethel de Paula, 50 mil exemplares, distribuição gratuita, edição 39, março de 2011.**

- **Site – <http://blog.jangadeiroonline.com.br>**

- **Site – <http://www.opovo.com.br>**

- **Site- <http://diariodonordeste.globo.com>**

- **Site - [www.maracatu-encontro2012](http://www.maracatu-encontro2012)**

**Discografia de Calé Alencar; costumes e diversões, 2011.**

**Discografia de Mestre Juca do Balaio, 2011.**

**Discografia de Pingo de Fortaleza, Maracatuará, 2007.**